



Universidade de Brasília
Instituto de Letras
Programa de Pós-Graduação em Literatura
Doutorado Interinstitucional em Literatura – DINTER UnB/UFAM

**TRANSCULTURAÇÃO NARRATIVA E DECADÊNCIA EM “DO AMOR E
OUTROS DEMÔNIOS”, DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ**

LOURDES DE FÁTIMA MORAES DE SOUSA SALDANHA

Brasília/Manaus

2023

LOURDES DE FÁTIMA MORAES DE SOUSA SALDANHA

**TRANSCULTURAÇÃO NARRATIVA E DECADÊNCIA EM “DO AMOR E
OUTROS DEMÔNIOS”, DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura – Pós-Lit, do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília – UnB, para obtenção do título de doutora em Literatura, pelo DINTER UnB/UFAM.

Orientadora: Profa. Dra. Ana Laura dos Reis Corrêa

Brasília/Manaus

2023

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Mt Moraes de Sousa Saldanha, Lourdes de Fátima
TRANSCULTURAÇÃO NARRATIVA E DECADÊNCIA EM "DO AMOR E
OUTROS DEMÔNIOS", DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ / Lourdes de
Fátima Moraes de Sousa Saldanha; orientador Ana Laura dos
Reis Corrêa. -- Brasília, 2023.
118 p.

Tese(Doutorado em Literatura) -- Universidade de
Brasília, 2023.

1. Literatura. 2. América Latina. 3. Transculturação
Narrativa. 4. Decadência. I. dos Reis Corrêa, Ana Laura,
orient. II. Título.

Universidade de Brasília
Instituto de Letras
Programa de Pós-Graduação em Literatura
Doutorado Interinstitucional em Literatura – DINTER UnB/UFAM

**TRANSCULTURAÇÃO NARRATIVA E DECADÊNCIA EM “DO AMOR E
OUTROS DEMÔNIOS”, DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ**

LOURDES DE FÁTIMA MORAES DE SOUSA SALDANHA

Banca examinadora:

DEDICATÓRIA

Para Daniel e Maria Luiza, meus filhos, meus amores

Para Sônia, minha mãe, por ter sido com ela que tudo começou. (*in memoriam*)

Para o meu pai, que “curtiria” minha vitória mais do que ninguém (*in memoriam*)

A todos que, como eu, buscam trilhar caminhos por muitas vezes desconhecidos na vida acadêmica

Para H

“Por vós nasci, por vós tenho a vida, por vós hei de morrer e por vós morro”

(Do amor e outros demônios, p 132)

Para Joran, meu irmão

“Não há remédio que cure o que a felicidade não cure”

(Do amor e outros demônios, p 51)

AGRADECIMENTOS

A Ele, por tudo. Ontem, hoje e sempre. Amém.

Certa de que a memória algumas vezes me deixa desconfortável, agradeço a quem direta ou indiretamente deu a sua contribuição durante o percurso e na conclusão deste trabalho.

Meus agradecimentos especiais para:

Ana Laura dos Reis Corrêa, minha orientadora, que muito me ajudou na reta final e me estendeu a mão de uma forma companheira. Minha eterna gratidão, pois sem o seu apoio nada teria sido possível;

Aos professores Juan e Daniele, pelas valiosas observações feitas durante o exame de qualificação;

A Aldrey, da Secretária de Educação de Manaus – SEMED, sempre atenta, solícita, educada, competente e carinhosa comigo;

A todos os professores do Dinter em Literatura da UnB/Ufam;

Aos “Perdidos do Doutorado”, posteriormente “Achados do Doutorado”, Thiago, Bernardo e Karina;

Aos demais companheiros da turma do Dinter;

A Sigrid, companheira de lutas;

Ao Lenilson, pelas palavras diárias;

Às minhas amigas do grupo “Belas e Milionárias”, pela força;

Aos membros da banca de defesa, professora Cássia, professor Sergio, professor Juan e professora Maria da Glória.

A porteira se inclinou à razão. Tomou Sierva María pela mão, sem lhe dar tempo para uma despedida, e a passou pela porta da roda. Como o tornozelo lhe doía ao caminhar, a menina tirou o chinelo esquerdo. O marquês a viu afastar-se coxeando do pé descalço e com o chinelo na mão. Esperou em vão que num raro instante de compaixão a filha se voltasse para olhá-lo. A última lembrança que lhe ficou foi a da menina acabando de atravessar a galeria do jardim, a arrastar o pé ferido, até desaparecer no pavilhão das enterradas vivas. (p. 92)

Gabriel García Márquez, Do Amor e Outros Demônios

RESUMO

O presente trabalho insere-se no debate das características da literatura contemporânea latino-americana e o seu vínculo com os aspectos sociais da região. Seu objetivo principal é analisar a transculturação narrativa, expressão cunhada por Ángel Rama a partir da antropologia do cubano Fernando Ortiz, que aparece no âmbito literário, e que se formula a partir das características específicas da América Latina, e a decadência dessa mesma região, eixos fundamentais para esta pesquisa. Para tanto, elegemos o livro *Do Amor e Outros Demônios*, do escritor colombiano Gabriel García Márquez, estabelecendo também os vínculos teóricos entre a transculturação narrativa e a decadência proposta pelo pensador húngaro György Lukács, uma vez que ambos permitem analisar na literatura a realidade histórica subcontinental e alguns dos seus aspectos universais. Nossa hipótese para o problema proposto é a de que, no livro, Márquez não somente incorpora o conceito de transculturação narrativa em seus três níveis, como, a partir dele, expõe elementos do já decadente período colonial latino-americano.

Palavras-chave: Literatura. América Latina. Transculturação Narrativa. Decadência

RESUMEN

Este trabajo se enmarca en el debate sobre las características de la literatura contemporánea latinoamericana y su relación con los aspectos sociales de la región. Su objetivo principal es analizar la transculturación narrativa, expresión acuñada por Ángel Rama a partir de la antropología del cubano Fernando Ortiz, que aparece en el ámbito literario y que se formula a partir de las características específicas de América Latina y la decadencia de esta misma región, fundamentales para esta investigación. Para ello, elegimos el libro "Del Amor y Otros Demonios" del escritor colombiano Gabriel García Márquez, estableciendo también vínculos teóricos entre la transculturación narrativa y la decadencia propuesta por el pensador húngaro György Lukács, ya que ambos permiten analizar en la literatura la realidad histórica subcontinental y algunos de sus aspectos universales. Nuestra hipótesis para el problema propuesto es que, en el libro, Márquez no solo incorpora el concepto de transculturación narrativa en sus tres niveles, sino que, a partir de él, expone elementos del ya decadente período colonial latinoamericano.

Palabras clave: Literatura. América Latina. Transculturación narrativa. Decadencia

ABSTRACT

This work is part of the debate on the characteristics of contemporary Latin American literature and its connection with the social aspects of the region. Its main objective is to analyze the narrative transculturation, a term coined by Ángel Rama based on the anthropology of the Cuban Fernando Ortiz, which appears in the literary field and is formulated from the specific characteristics of Latin America and the decadence of this same region, which are fundamental axes for this research. For this purpose, we have chosen the book "Of Love and Other Demons" by Colombian writer Gabriel García Márquez, also establishing theoretical links between narrative transculturation and the decadence proposed by Hungarian thinker György Lukács, as both allow for the analysis of subcontinental historical reality and some of its universal aspects in literature. Our hypothesis for the proposed problem is that, in the book, Márquez not only incorporates the concept of narrative transculturation in its three levels but also, based on it, exposes elements of the already decadent Latin American colonial period.

Keywords: Literature. Latin America. Narrative Transculturation. Decadence

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 – Criptas do antigo convento de Santa Clara.....	15
Imagem 2 – Planta da casa em Aracataca onde Gabriel García Márquez passou a sua infância.	25
Imagem 3 – Restos da casa dos avós de García Márquez	27
Imagem 4 – Frame do filme “Del Amor y Otros Demonios”	43
Imagem 5 – Convento de Santa Clara	92
Imagem 6 - Hotel de 5 estrelas em que foi transformado o antigo Convento de Santa Clara.....	98

SUMÁRIO

Introdução: a construção de uma tese	16
--	----

PARTE I – DO AMOR... CULTURA, LITERATURA E TRANSCULTURAÇÃO NARRATIVA

Capítulo I - Gabito: o autor e a obra	23
1. Sobre o autor e a obra escolhida	23
1.1. Gabo: um Nobel em Aracataca	23
1.2. O retorno às raízes: vida e percurso literário para <i>Do Amor e Outros Demônios</i>	26
1.2.1 A construção de <i>Do Amor e Outros Demônios</i>	30
Capítulo II – Um percurso conceitual.....	34
2. Transculturação: dos pressupostos antropológicos para a Literatura.....	34
2.1. A transculturação cubana de Fernando Ortiz: <i>contrapunto cubano del tabaco y azúcar</i>	34
2.2. Ángel Rama: <i>transculturación narrativa en América Latina</i>	38
2.3. A Colômbia literária e letrada	40

PARTE II - ...E OUTROS DEMÔNIOS TRANSCULTURAÇÃO NARRATIVA E DECADÊNCIA

Capítulo III – <i>Do amor e outros demônios</i> em detalhes transculturados	45
3. Sobre o enredo e a construção de personagens transculturadas.....	45
3.1. O enredo.....	45
3.2. As personagens	53
3.3. A narrativa	60
3.4. Níveis transculturadores	64
3.4.1. Na língua.....	66

3.4.2 Na composição literária	72
3.4.2.1. Entre o fantástico e o mágico.....	73
3.4.2.2 O realismo mágico como gênero próprio da literatura de vanguarda latino-americana em <i>Do Amor e Outros Demônios</i>	75
3.4.3 Na cosmovisão	76
 Capítulo IV – Dois teóricos e eixo estruturante de <i>Do Amor e Outros Demônios</i> ...84	
4. Àngel Rama e Luckács	84
4.1. Angel Rama sob a influência do pensar luckasiano	85
4.2. Decadência como eixo estruturante de <i>Do Amor e Outros Demônios</i> ...	88
4.3. O mundo sombrio	93
 Breves considerações finais.....	99
Referências Bibliográficas.....	104
Anexos.....	109



Fonte: <https://fundaciongabo.org/es/beca-gabo/la-casa-contada>

INTRODUÇÃO – A construção de uma Tese

En la tercera hornacina del altar mayor, del lado del Evangelio, allí estaba la noticia. La lápida saltó en pedazos al primer golpe de la piocha, y una cabellera viva de un color de cobre intenso se derramó fuera de la cripta. El maestro de obra quiso sacarla completa con la ayuda de sus obreros, y cuanto más tiraban de ella más larga e abundante parecía, hasta que la salieron las últimas hebras todavía prendidas a un cráneo de niña.¹

“Não foi um dia de grandes notícias aquele 26 de outubro de 1949”. É com essa frase que Gabriel García Márquez dá origem a *Do amor e outros demônios*² para contextualizar a obra que nasce de um trabalho concreto: o ofício do jornalista. De início, já é possível observar a temporalidade em que duas narrativas são apresentadas e se constroem. Aliás, melhor falarmos de temporalidades, no plural, que se entrecortam: um presente e outra passada.

O fragmento apresentado acima, exemplo do tempo presente do autor, refere-se ao mundo real como gatilho para a obra literária que traz em seu interior duas concepções iniciais: na primeira, a ideia de redução estrutural, definida por Antonio Candido no prefácio do livro *O discurso e a cidade*, em que a realidade, a estrutura social, é reduzida à forma literária, onde o modo como os homens se organizam, elementos externos ao texto, tornam-se parte interna desse mesmo texto, reflexo artístico³ da realidade social atuando na obra. Consideramos, assim, que o conceito de redução estrutural dialoga tanto com o conceito de Realismo como de transculturação narrativa.

¹ Nota explicativa para a variação do espanhol da epígrafe: a citação encontra-se na versão argentina do livro *Del amor y otros demonios*, Editorial Sudamericana: Buenos Aires, primeira edição de maio de 1994 e décima quarta de novembro de 1996.

² Usarei, em grande parte neste trabalho, a forma resumida *Do Amor* em substituição ao título inteiro do livro *Do Amor e Outros Demônios*, edição de 1994, assim como nas citações diretas.

³ O caráter social da obra de arte advém da necessidade de ela ser entendida como reflexo artístico da sociedade na qual está inserida. Segundo o pensamento do realismo lukacsiano, o reflexo estético é caracterizado por peculiaridades que o diferenciam da imagem fotográfica ou especular da realidade, o que permite a captação da vida social, inclusive, por formas artísticas que lancem mão de recursos do fantástico, por exemplo.

A segunda concepção diz respeito à relação dialética da literatura, considerando-a como uma forma do elemento cultural, com a própria construção sócio-histórica da América Latina. Tal construção - enquanto parte constitutiva - e não mero reflexo das relações sociais, políticas e econômicas - articula-se com a produção do gênero humano manifestando sua singularidade em espaços geográficos concretos, ao mesmo tempo em que incorpora outros elementos presentes em escala universal.

A idiossincrasia da literatura latino-americana é, então, elemento cultural expressivo e expressado da formação histórica particular da América Latina (AL) desde a sua constituição subcontinental como parte integrada e subordinada ao sistema capitalista em âmbito mundial. Assim, o processo de construção da AL é a unidade dos contrários, pois dela surgem classes sociais antagônicas concomitantemente unificadas pelos elementos culturais inerentes a um empreendimento colonial. Aqui, não estamos considerando a diferença dos demais antagonismos de classe do mundo ocidental.

Por essa razão, a própria formação latino-americana é também o ponto de partida para compreendermos a cultura de um modo geral e, mais especialmente, a literatura, não mera transposição civilizatória europeia, mas como um processo transcultural que pressupõe conflitos estéticos, sociais e políticos. No centro desse processo estão as chamadas sociedades periféricas, como a AL, e a narrativa ficcional elaborada pelo colombiano Gabriel García Márquez que dialoga com as contradições subjacentes aos projetos civilizatórios impostos à região.

Como parte do arcabouço teórico que escolhemos como referencial, temos como ponta de lança que a literatura moderna é em si e para si intrinsecamente vinculada à estrutura do modo de produção capitalista, ou seja, às classes sociais, ao mesmo tempo em que expressa a negação e a rejeição ao estranhamento advindo desse modelo societário. Assim, os pressupostos da sociedade de classes na literatura exigem mediações históricas e culturais que formam a particularidade do desenvolvimento social de cada região.

Para trazer à luz a composição da narrativa de García Márquez, que interessa à pesquisa em questão, elegemos as reflexões sobre transculturação narrativa na literatura latino-americana elaboradas por Ángel Rama (1926-1983)⁴. Por esse motivo, assimilamos o conceito para investigarmos a idiossincrasia literária subcontinental que busca sintetizar a formação histórico-cultural da América Latina.

O crítico uruguaio apresenta a forma particular e específica de a região inserir-se no sistema cultural mundial, ao observar o empenho de escritores latino-americanos para tornar suas produções contemporâneas aos quadros literários de outras culturas, como defendido pela autora Roseli Barros Cunha, estudiosa das obras de Rama.

O conceito de transculturação nasce e se desenvolve inicialmente na antropologia cubana por meio do pensamento de Fernando Ortiz. Em sua gênese, esse conceito fora gestado como contraponto à ideia hegemônica de aculturação, ou seja, como a negação de que as relações sociais transformam-se em simples imposição e assimilação de uma cultura sobre a outra. Na definição de Ortiz, a transculturação é o desenraizamento de uma cultura anterior em simultaneidade à criação de novos fenômenos culturais, em um processo de superação por assimilação.

Também consideramos como base teórica e metodológica o realismo proposto por György Lukács e sua dialética epistemológica, para compreender a realidade como síntese de múltiplas determinações concretas em movimento, isto é, por meio do princípio da contradição. É a partir dessas premissas que a pesquisa assimila o conceito de Realismo de Lukács. No âmbito literário, então, buscamos compreender, a literatura como uma contradição que guarda em si uma perspectiva do desenvolvimento social capitalista, portanto uma forma burguesa de controle e especialização de uma prática social, mas também a busca da sensibilidade e da criatividade frente à mecanização das práticas sociais do capitalismo.

Durante a década de 1980, o caráter genuinamente dialético internalizado no conceito de transculturação expandiu da antropologia para tornar-se base analítica das expressões artísticas latino-americanas, com destaque para a crítica literária formulada pelo uruguaio Ángel Rama, o qual incorporou o conceito como ferramenta de análise da literatura. Ao trazer o conceito transcultural para o âmbito literário, Rama adicionou como mediação o critério de seletividade, no qual os sujeitos ativos da criação literária na América Latina selecionam os pontos a manter na cultura endógena e a assimilar da cultura exógena.

Para o autor, destacam-se três critérios seletivos na narrativa transcultural:

- a) na língua;
- b) na estrutura literária;
- c) e na cosmovisão.

De acordo com Rama, a partir da década de 1940, o movimento literário latino-americano buscou romper com a dicotomia entre a norma culta do narrador e a linguagem regional das personagens, na tentativa de construir unidade no texto literário narrado de dentro e não mais como uma narração estrangeira.

⁴ Ángel Rama morreu num acidente aéreo, junto com a esposa Marta Traba, o escritor mexicano Jorge Ibarguengoitia e o poeta peruano Manuel Scorza. Os quatro viajavam de Paris para a Colômbia, para uma conferência internacional de escritores latino-americanos.

Em consonância com a unidade textual por meio da língua, destaca-se ainda a estrutura literária transcultural que se submete à estrutura social que inspira o texto, de modo que as características da comunicação regional explicitam-se na obra, tal como a presença do monólogo em diversas obras transculturalistas.

Sobre a cosmovisão, Rama caracteriza que essa é parte da desculturação do antigo estilo literário regionalista, que, uma vez submetido ao estilo da narrativa sociológica modernista e positivista da burguesia europeia, juntamente com o estilo culto do narrador, era um elemento de cisão entre a narrativa e as personagens. Dessa maneira, a literatura latino-americana do período pós-Segunda Guerra Mundial afastou-se do racionalismo eurocêntrico pelo caráter místico das culturas locais como ponto de partida das narrativas literárias.

A própria transculturação literária, também dialética, para construir uma narrativa com base numa realidade em movimento, desenvolve-se mediante interesses antagônicos de classes sociais constituídas. Assim, a transculturação narrativa aproxima-se do conceito de heterogeneidade⁵ cunhada por Cornejo Polar.

Nesse sentido, a referência teórica na qual nos embasamos para analisar a literatura da América Latina implica no eixo teórico-metodológico que parte de elementos universais do processo civilizatório capitalista, como a exploração entre classes, o devir conflituoso das relações sociais, para compreender a combinação e desigualdade de tais elementos na formação econômico-social latino-americana. Isso porque as sociedades subcontinentais têm por essência não apenas a exploração, mas a opressão colonial que hegemonicamente se manifesta nas mais diversas expressões artísticas, ao mesmo tempo em que serve de base material para a crítica literária comprometida com as camadas populares.

Por essa razão são pertinentes as indagações sugeridas por Antonio Candido relativas à influência exercida pelo meio social sobre a obra de arte e à influência exercida pela obra de arte sobre o meio, em um jogo dialético interpretativo que supera o caráter mecanicista das que geralmente predominam.

Desse modo, a perspectiva pela qual nos aproximamos para investigar o objeto escolhido traz o sentido de compreender a combinação entre aspectos culturais e relação social de produção presentes na supracitada obra de Gabriel García Márquez. Isso pressupõe abordar a literatura latino-americana vinculada em seus múltiplos aspectos e,

⁵ A transculturação, na perspectiva da crítica literária, aproxima-se do conceito de heterogeneidade, preconizado pelo peruano Antonio Cornejo Polar. Ángel Rama parte de Fernando Ortiz para afirmar que na transculturação surge uma nova cultura. O conceito heterogeneidade, por sua vez, enfatiza a diversidade cultural e plural andina, que se estende à América Latina.

independentemente da aparência que adquire, como expressão fenomenológica de uma assimilação social violenta dos povos de diversas nações que formaram o subcontinente. Por isso, Alfredo Bosi aponta que, num primeiro momento, a cultura letrada parece repetir o padrão europeu, mas, posta em situação, em face do índio, por exemplo, ela é estimulada a um novo papel.

Considerando o conjunto da obra de García Márquez, optamos por *Do Amor e Outro Demônio* por nos ser relevante questionar, enquanto problema investigativo, se no processo de transculturação que marca a obra também não estaria presente a questão da decadência, em conformidade com o pensamento de Luckács.

Nossa hipótese para o problema proposto na pesquisa é que, no livro, Márquez não somente incorpora o conceito de transculturação, como a partir dele expõe elementos do já decadente período colonial. Nesse sentido, hipoteticamente, a abordagem do livro estaria para além de uma narrativa circunscrita no campo da cultura ao apresentar também elementos históricos e sociais próprios da constituição das classes dominantes e dominadas latino-americanas. A escolha do tema justifica-se pela grandiosidade da produção de Gabriel García Márquez, pela sua importância dentro dos estudos literários desenvolvidos na América Latina e para além dela. Publicado em 1994, *Do amor e Outros Demônios*, embora não seja uma das suas obras mais aclamadas, conecta-se em seu eixo estruturante decadente, pertinente a esta pesquisa, com o livro mais famoso do autor: *Cem Anos de Solidão*.

A fim de compreender e interpretar as tensões existentes no nosso corpo de trabalho, não podemos desconsiderar discussões contempladas em outras obras e algumas pesquisas sobre o autor e seu legado. Em alguns momentos, *Do Amor e Outros Demônios* pode ser analisado comparativamente a narrativas importantes que compõem a fortuna crítica de García Márquez.

Para tanto, a apresentação deste trabalho foi dividida em duas partes inter-relacionadas a partir da composição/divisão do livro. A primeira, denominada de “Do amor... cultura, literatura e transculturação narrativa”, abriga três capítulos que se desenvolvem do fazer conceitual à primeira parte de análise literária.

O capítulo inicial traz uma rápida biografia do escritor Gabriel García Márquez até a construção da obra em estudo. A necessidade de situar a vida de Gabo é premente porque através dela consegue-se entender como o autor chegou às suas construções magistrais. Sem a influência da família, das histórias de sua infância, da marca deixada pelas lendas contadas pela avó, o autor não teria concluído parte importante de seu legado literário, até *Do amor e outros demônios*.

O segundo capítulo, de caráter mais conceitual, traz a transculturação desde o seu surgimento, enquanto pensamento antropológico, à sua transposição à área da literatura latino-americana. A transculturação antropológica é assimilada pela área das letras, naquilo que Rama denomina de *transculturação narrativa*. É o pensador uruguaio que busca demonstrar como o processo de composição cultural da América Latina foi fruto de dois momentos específicos que se conjugaram primeiramente num conflito para depois surgir como um novo fazer literário: o conflito entre o regionalismo e o modernismo.

Depois do desenvolvimento do capítulo anterior, chegamos à segunda parte da pesquisa, intitulada “...E outros demônios: transculturação narrativa e decadência”, composta pelos capítulos três e quatro. Apresentamos a análise dos três níveis a serem observados em uma obra considerada narrativamente transculturada, segundo Rama: na língua, no plano narrativo e na cosmovisão. Não seria possível trabalhar os três níveis sem considerar o Realismo Mágico, aspecto essencial do *boom* literário latino-americano, e tratá-lo como um gênero próprio da “vanguarda” da região, desenvolvida a partir do surrealismo europeu. Apresenta como a transculturação narrativa é exposta no livro usado para a tese. Trata de seu enredo, da construção das personagens em si, frutos da transculturação, e do próprio plano narrativo que é transculturado por excelência.

O último capítulo traz um diálogo entre os dois teóricos escolhidos para a análise de *Do amor e outros demônios* no que se refere aos seus dois aspectos principais: transculturação narrativa e decadência, não sem antes referenciar o realismo lukácsiano e sua importância. Por fim, salientamos a decadência presente em *Do amor e outros demônios* que, em paralelo, sintetiza as nuances decadentes do próprio período colonial colombiano.

As imagens escolhidas para abrir as partes e aquelas presentes no interior dos capítulos são a representação figurativa daquilo que trouxe em texto. De certa forma, até marcam um linha temporal da composição de *Do amor e outros demônios*.

PARTE I – DO AMOR...
CULTURA, LITERATURA E TRANSCULTURAÇÃO NARRATIVA

Tabaco y azúcar son ambos productos del reino vegetal que se cultivan, se elaboran, se mercan y al fin se consumen con grandeleite em bocas humanas. Además, em la producción tabacalera y em la azucarera pueden advertirse los mismos cuatro elementos: tierra, máquina, trabajo y dinero, cuyas variantes combinaciones constituyen su historia. Pero, desde su germen en la entraña de la tierra hasta su muerte por ele consumo humano, tabaco y azúcar se conducen casi siempre de modo antitético. (ORTIZ, 1983, p. 3)

CAPÍTULO I – GABITO: O AUTOR E A OBRA

1. Sobre o autor e a obra escolhida

“Mi madre me pidió que la acompañara a venderla casa. Había llegado a Barranquilla esa mañana desde el pueblo distante donde vivía la familia y no tenía la menor idea de como encontrarme.” (Vivir para Contarla I, p. 9)

“Não foi um dia de grandes notícias aquele 26 de outubro de 1949. Mestre Clemente Manuel Zabala, chefe de redação do jornal onde eu fazia minhas primeiras letras de repórter, encerrou a reunião da manhã com duas ou três sugestões de rotina”⁶. (GARCÍA MÁRQUEZ, 1994, p.9). Na introdução de *Do Amor*, García Márquez fala antes de si mesmo, indicando uma temporalidade do presente, por isso a importância de traçarmos um breve perfil biográfico do escritor colombiano visando à construção de uma linha temporal que nos levará ao livro, inclusive contribuindo para a análise da obra em si.

O perfil traçado aqui resgata alguns elementos da sua trajetória pessoal. Este capítulo se justifica por estar relacionado com discussões presentes em capítulos posteriores. Assim, como diz Suziane Carla Fonseca, em sua tese *Os espaços da memória e a morte como imagem em Cien años de soledad, de Gabriel García Márquez* (2015, p.25), “isso significa que o resgate de parte da trajetória pessoal de García Márquez também oferece instrumentos para a retomada de sua trajetória literária e de concepção de suas obras”.

1.1 Gabo: um Nobel de Aracataca

Gabriel José de la Concordia García Márquez, chamado de Gabito pela família e de Gabo pelos inúmeros leitores, filho do telegrafista Gabriel Eligio García Martínez e da

⁶Antes de se tornar romancista – o escritor mais lido na América Latina e um dos principais representantes do *boom* literário latino-americano dos anos 1960/70 -, o prêmio Nobel de Literatura de 1982 foi jornalista e roteirista de cinema.

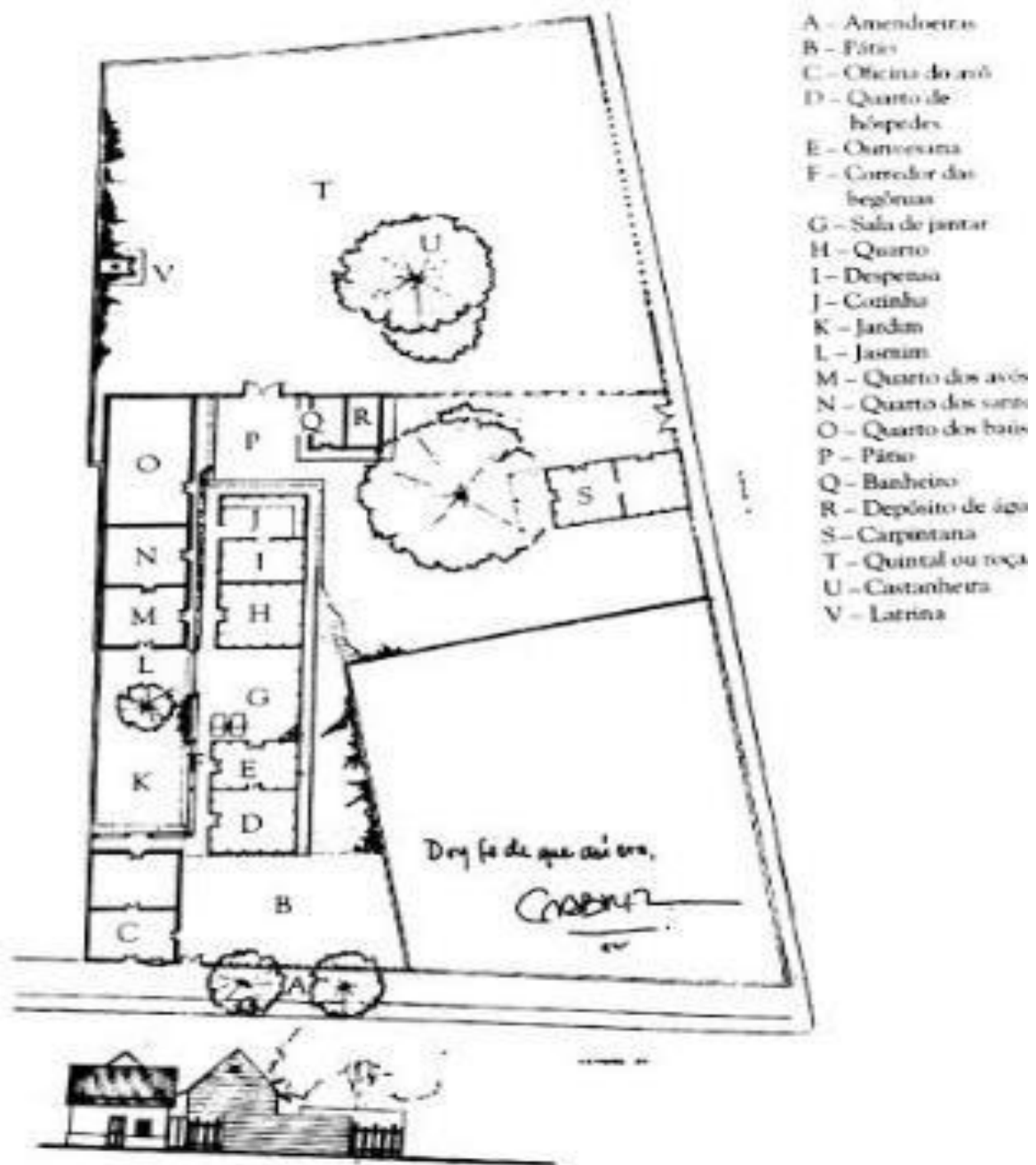
dona de casa Luisa Santiago Márquez Iguarán, nasceu na cidade de Aracataca, Colômbia, em 6 de março de 1927. Em 1947, aos vinte anos, mudou-se para Bogotá para ingressar na Universidade Nacional da Colômbia e estudar Direito e Ciência Política, sem nenhuma vocação jurídica e sem jamais concluir o curso, pois não apresentava grande interesse pelas disciplinas.

Aborrecia-se, acima de tudo, com as aulas de estatística e demografia [...] e direito constitucional [...] Para alguns de seus companheiros de faculdade, García Márquez era, conforme diria Plinio Apuleyo, “um caso perdido”: quando não faltava às aulas, chegava tarde, por causa do pileque da véspera ou por ter dormido em algum bordel. (SALDIVAR, 1997, p. 149-153).

Em 1947, ainda em Bogotá, publicou o seu primeiro conto, “A Terceira Resignação”, no jornal liberal *El Espectador*. Ao todo, foram 15 contos nesse jornal entre 1947 e 1952. Em 1948, mudou-se para Cartagena, onde morou por vinte meses, e publicou “quarenta e três matérias de sua coluna Punto y aparte” (SALDIVAR, 1997, p. 187) no jornal *El Universal*. Em dezembro de 1949, foi morar em Barranquilla e em 1952 passou a ganhar a vida como vendedor de enciclopédias. Nos quatro anos subsequentes, morou em Roma, Genebra e Paris. Na França, passou por muitos reveses financeiros. Seu primeiro romance, *La hojarasca*, saiu em 1955, mas a publicação também não lhe rendeu nenhum centavo.

Já na Venezuela, em 1958, continuou a exercer o jornalismo. Em 2 de julho de 1961, chega com a família no México. Lá, trabalhou com publicidade e também escreveu *Tiempo de Morir*, primeiro roteiro para o cinema totalmente seu, ainda que sob forte influência de Juan Rulfo.

Em 1982, García Márquez ganhou o Prêmio Nobel de Literatura pelo conjunto da sua obra. Seus livros mais importantes são: *O enterro do diabo: A revoada (La Hojarasca)* (1955), *Relato de um naufrago* (1955), *Ninguém escreve ao coronel* (1961), *Os funerais da mamãe grande* (1962), *Cem Anos de Solidão* (1967), *Olhos de cão azul* (1974), *A incrível e triste história de Cândida Erêndira e sua avó desalmada* (1978), *O Outono do Patriarca* (1975), *Crônica de uma morte anunciada* (1981), *O Amor nos tempos do cólera* (1985), *Um general em seu labirinto* (1989), *Doze contos peregrinos* (1992), *Do amor e outros demônios* (1994), *Notícias de um Sequestro* (1996), *Viver para contar* (2002) e *Memória de minhas putas tristes* (2004). Gabriel García Márquez faleceu na Cidade do México, em 17 de abril de 2014.



Planta baixa e fachada da casa onde nasceu García Márquez. O trajeto indicado pelas letras D, E, F, G, H, I e J é o mesmo percorrido, em Cem anos de solidão, pelo fio de sangue do cadáver de José Arcadio.

1.2 O retorno às raízes – vida e percurso literário para *Do amor e Outros Demônios*

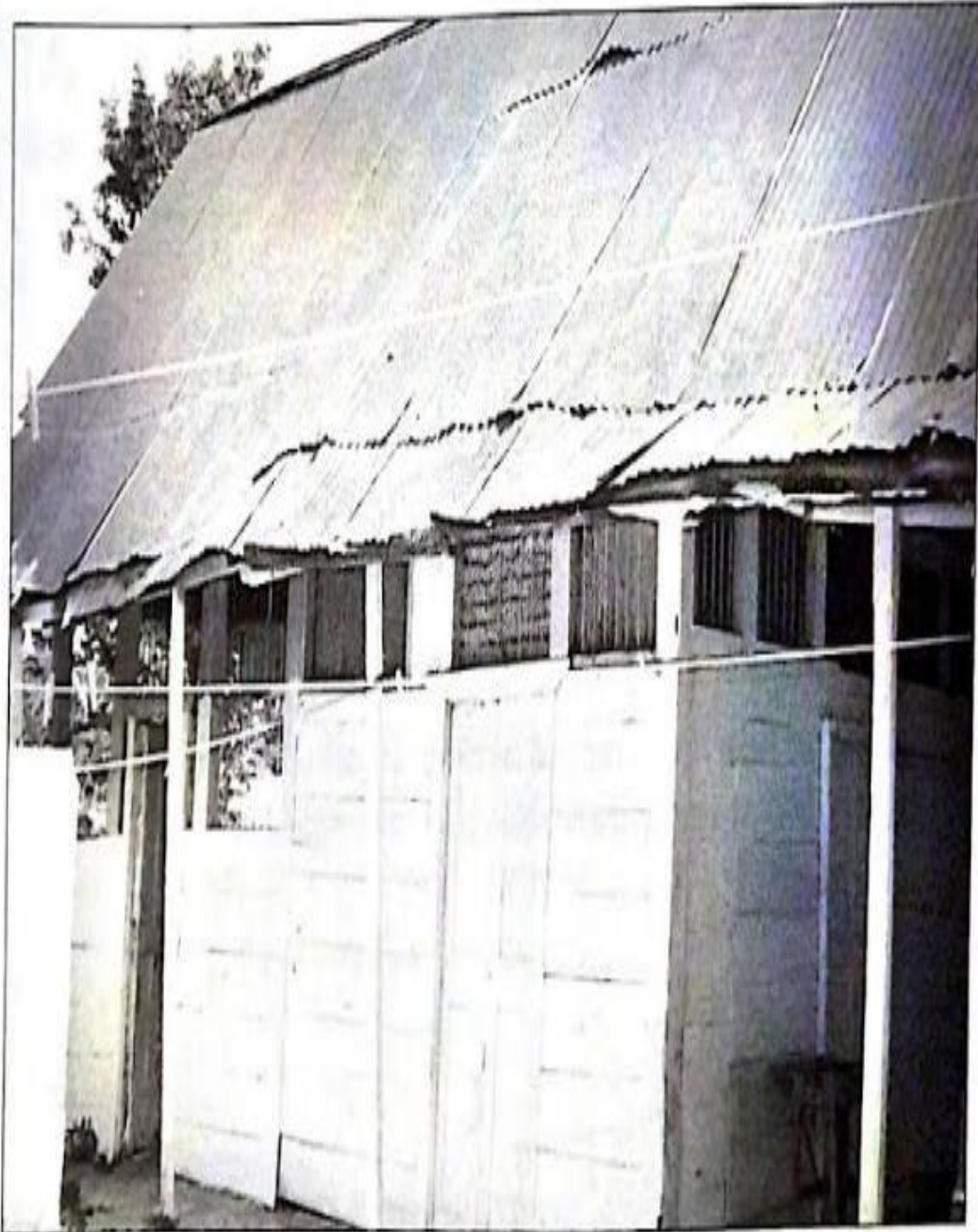
Para Dasso Saldívar, no livro *Gabriel García Márquez: uma viagem à semente* (1997), foi a viagem que García Márquez fez com a mãe à cidade natal, para vender a casa onde nascera, em março de 1952, um dos fatos que decidiram a sua vida literária. Na autobiografia *Vivir para contarla* (2002), Gabo confirma a importância da viagem ao iniciar a obra exatamente com a epígrafe que abre este capítulo: “mi madre me pidió que la acompañara a vender la casa”. García Márquez era, na época da viagem, um jovem escritor de vinte e cinco anos que precisava recuperar o passado, a partir dessa e de outras viagens à região para encontrar o caminho literário pretendido.⁷

De volta à casa de seus avós, “palco de alegrias e pavores, o menino teve formado o substrato emocional para as futuras experiências literárias” (FONSECA, 2015, p. 28), sua memória afetiva reencontra habitantes, objetos, histórias, sabores, cheiros, sons e cores transubstanciados posteriormente em contos e romances. Foi a convivência com os avós que proporcionou “a junção de dois aspectos que, aparentemente antagônicos, vieram potencializar as características marcantes da literatura de García Márquez: o misticismo e a facticidade” (FONSECA, 2015, p. 29)

A admiração, o afeto e o respeito que Gabriel García Márquez tinha por seus avós maternos, Nicolás Ricardo Márquez Mejía e Tranquilina Iguarán Cotes, foram primordiais em sua vida. De seu nascimento até os dez anos de idade, Gabito, como o futuro escritor era chamado pela família, viveu com esses e outros parentes em uma ampla casa de Aracataca, município localizado no departamento de Magdalena (FONSECA, 2015, p. 28)

A casa não exercia nenhuma fascinação especial sobre o menino Gabito. A fascinação estava na recordação, pois ele havia morado ali normalmente por toda a infância e agora ela representava um grande fantasma, como uma “casa tomada” pela memória dos parentes mortos. “E se foi o grande fantasma de sua infância, continuaria sendo o fantasma inextinguível do resto de sua vida e de boa parte de seus livros.” (SALDÍVAR, 1997, p. 78).

⁷Nas conversas entre Dasso Saldívar e García Márquez, em 14 e 17 de março de 1989, Gabo comentou que o regresso a Aracataca mostrou-lhe que a diferença entre o vivido na infância e o abandono em que se encontrava Aracataca não correspondia àquilo que já havia escrito, decidindo -se por outro caminho (SALDIVAR, 2015, p. 423).



Restos da casa. Da esquerda para a direita, a despensa, um quarto, parte da sala de jantar e o corredor das begônias

A construção “velha e enorme” dos Márquez Iguarán é a casa dos Buendia, de *Cem Anos de Solidão*. Está também representada em *Do Amor* pelo sobrado em ruínas de Dom Ygnacio de Alfaro y Dueñas, pai de Sierva María de Todos los Ángeles. O pátio protegido “por uma cerca de tábuas, diante das amendoeiras da calçada”⁸(SALDÍVAR, 1997, p. 79), assim convertido por conta de uma das quatro alas que pegou fogo, é o “barulhento pátio dos escravos, onde se festejavam os aniversários de Sierva María” (*Do Amor*, p.19). São os sinais de uma *decadência* representada na obra em seu eixo estrutural, de acordo com o *realismo* luckacsiano que considera como certos escritores são capazes de entender e representar a realidade através da arte e, no caso da literatura latino-americana, o realismo mágico.

Para além dessa especial fascinação pela casa no García Márquez adulto, foi a estreita relação com os avós, e a infância cercada pelas tias, que lhe marcou profundamente a visão “sobre as relações familiares e sociais estabelecidas em Aracataca e forneceu os instrumentos adequados para o surgimento de sua ficção” (FONSECA, 2015, p. 29). Enquanto o avô, coronel Nicolas Márquez, era homem de senso prático, a sua avó Traquilina, apesar de ser uma mulher ativa, vivia “em um reino que não era deste mundo” (SALDÍVAR, 2000, p.83).

Enquanto o mundo da avó e das tias o desorientava e volta e meia causava pavor, o do avô lhe proporcionava ordem e segurança. Sempre que a avó e as tias falavam de coisas extravagantes, o avô dizia ao menino: ‘Não ligue para isso, são coisas de mulheres’. Mas apesar da segurança do avô, o menino não aguentava de curiosidade e espiava o mundo da avó [...] quando se tornou escritor, a vida, paradoxalmente, acabou fazendo com que ele ficasse mais perto da avó do que do avô. (SALDÍVAR, 2000, p. 84)

Tranquilina Iguarán Cotes contava a Gabo histórias recheadas de fantasmas, de mortos. Histórias fantásticas “do mundo de seus heróis”. Nas histórias realistas do avô, os mortos eram aqueles “que morriam de verdade”⁹. Nas da avó, eram os mortos que viviam e buscavam amenizar a solidão “buscando os vivos, como aquela marquesinha de

⁸ “La primera vision de la casa, em la aceraa de enfrente, tenía muy poco que ver com mi recuerdo, y nada com mis nostalgias. Habian sido cortados de rais los dos almendros tutelares que durante años fueron una seña de identidade inequívoca y la casa quedó a la intempérie. [...] mi madre dio uma mirada em su entorno, y se la escapo com um suspiro: - ‘Esta pobre casa está em las últimas.’” (GARCIA MÁRQUEZ, *Vivir para contarla* I, p. 43-44)

⁹ Uma referência à Guerra dos Mil Dias, a mais trágica das guerras da história da Colômbia, que arrasou o país e na qual o avô de Gabo lutou. *Ninguém Escreve ao Coronel* é inspirado no veterano que pela vida toda esperou pela pensão de guerra prometida pelo governo ao final do conflito.

cabeleira negra que, morta do mal de raiva aos doze anos, continuava vivendo entre as pessoas com seus muitos milagres ao longo do largo do Caribe”¹⁰ (SALDÍVAR, 2000, p.84).

Aos nove anos de idade, descobriu *As mil e uma noites*, cujo fascínio, mais do que tudo que havia conhecido até ali, mais do que brincar ou mesmo comer, o fez não desgrudar mais do livro.

As histórias de Xerazade significaram uma confirmação e uma ampliação do mundo da avó. Claro que no mundo da avó não existiam gênios de fumaça, nem tapetes voadores, nem lâmpadas mágicas, nem covas misteriosas, mas havia almas penadas e bruxas perambulando pela casa depois das seis da tarde, vizinhos mortos que tossiam e assoviavam a cada instante, e marquesinhas virgens, de cabeleira negra e que faziam milagres (SALDÍVAR, 2000, p.84).

Segundo Fonseca (2015), ainda que sob uma perspectiva localizada, García Márquez soube examinar questões próprias da condição humana. Em *Do Amor e Outros Demônios*, assim como exemplifica Fonseca ao estudar *Cien años de soledad*, consideramos que a narrativa daquela obra também “congrega o que há de mais regional (até na linguagem) e de mais universal (como temas clássicos da literatura)”, fundindo-se num processo transculturador. A própria síntese entre jornalismo e literatura marca tal construção e possibilita a compreensão de um mosaico temporal de investigação da realidade e da comunicação dessa investigação “por cânones estéticos perduráveis”.

A literatura de Albert Camus, Ernest Hemingway e Truman Capote, o cinema italiano e o jornalismo norte-americano influenciaram García Márquez “como complemento e contraponto” à influência de Faulkner, que, assim, passa “pelos soberbos itinerários de *Ninguém Escreve ao Coronel*, alcançaria a suave e tranquila perfeição em *Crônica de uma Morte Anunciada* e *Do Amor e Outros Demônios*” (SALDÍVAR, 2000, p.280)¹¹

¹⁰ É da história contada pela avó que nasce *Do Amor e Outros Demônios*.

¹¹ As principais fontes a dar sustentação a este capítulo são :*Gabriel García Márquez: viagem à semente, uma biografia*, de Dasso Saldívar; *Gabo, cartas y recuerdos*, de Plinio Apuleyo Mendoza; a autobiografia *Vivir para contarla I e II*; e a tese *Os espaços da memória e a morte como imagem em Cien años de soledad, de Gabriel García Márquez*, de Suziane Carla Fonseca.

1.2.1 A construção de *Do amor e Outros Demônios*

No artigo intitulado “Faction in García Márquez’s *Del amor y otros demônios*”¹², escrito por Stephen Hart, é apresentado o percurso da construção de *Do amor e Outros Demônios*. Primeiramente, afirma que muitas vezes é difícil separar o que é fato e ficção nos romances de García Márquez e *Do amor e outros demônios*, de 1994, não foge à regra.

O prólogo já sinaliza como a novela será desenvolvida. Nele, o autor lembra que no dia 26 de outubro de 1949, enquanto trabalhava como jornalista em Cartagena das Índias, Clemente Manuel Zabala, editor do jornal *El Universal*, o enviou para cobrir uma história local: as criptas do Convento de Santa Clara estavam sendo retiradas para a conversão em um hotel de luxo. García Márquez surpreende-se ao encontrar pilhas de ossos em montes separados e identificados em uma folha de papel com o nome rabiscado em cima de cada esqueleto. Fica ainda mais surpreso ao ver o nome de Síerva Maria de Todos los Ángeles, com cabelos ainda presos ao crânio, que mediam 22 metros e 11 centímetros de comprimento. García Márquez lembra-se que

“mi abuela me contaba de niño la leyenda de una marquesita de doce años cuya cabellera le arrastraba como una cola de novia, que había muerto del mal de rabia por el mordisco de un perro, y era venerada en los pueblos Del Caribe por sus muchos milagros. La Idea de que esa tumba pudiera ser la suya fue mi noticia de aquel día, y el origen de esto libro” (p. 11)¹³

O artigo cita que, ainda que se considere uma boa introdução do romance, não havia verdade, e faz a apuração do que é fato e ficção na novela¹⁴ e como se combinam no tecido narrativo.

Em 1949, o autor era, realmente, jornalista do *El Universal*, jornal de Cartagena, mas não o menciona no prólogo. Seu editor, de fato, Clemente Manuel Zabala, não o enviou ao convento naquele dia, embora os dois já houvessem conversado sobre a lenda

¹²Disponível em bulletinofadvancedspanish.com/indigenasinchile/. O artigo está em inglês, apresentado aqui em tradução livre.

¹³*Del amor y otros demonios*, Editorial Sudamericana: Buenos Aires, primeira edição de maio de 1994 e décima quarta de novembro de 1996.

¹⁴Não iremos aqui discutir se a denominação correta é novela ou romance, uma vez que esse tipo de forma não interessa à análise. Em alguns momentos, *Do Amor e Outros Demônios* será sinalizado como romance ou novela.

da marquesinha:

“Durante todo aquel año había insistido en que el maestro Zabala me enseñara los secretos para escrever reportagens. Nunca se decidir, com o seu mistério misterioso, pero me dejó alborotado com o enigma de uma menina doce anos sepultada no convento de Santa Clara, a la que le creció el cabello después de muerte más de veintidós metros en dos siglos”(Vivir para contarla, 2007 p. 410).

A partir da verificação dos artigos escritos naquela época por García Márquez para o El Universal, Hart afirma que ele escreveu no dia anterior e no dia seguinte à data mencionada no prólogo, mas não nessa data real.

The two articles Gabo did write – ‘Un infanticidio en el Barrio de la Esperanza’ (25 October 1949) about a dog called Calavera which had unearthed the dead body of a baby, and a piece about ‘La Virgen de Fátima’ (27 October 1949) – overlap thematically with the novel (infanticide, death, and religion). But the main reason why Clemente Manuel Zapata could not have sent Gabo to downtown Cartagena in search of a story about Sierva María de Todos los Ángeles is because the demolition and refurbishment of the Convent of Santa Clara happened, not in 1949, but in 1994 (Camacho Delgado, p. 59; Tedio, pp. 211-14).¹⁵

Hart, então, assinala que García Márquez está desconstruindo o protocolo literário segundo o qual o prólogo de um romance é normalmente verdadeiro, mesmo que o romance não o seja, e sugere que o prólogo seja chamado de “anti-prólogo” devido à sua audaciosa falsidade. A forma como o mestre de obras, que supervisiona a exumação, conta a García Márquez sobre o cabelo de Sierva María, sem qualquer surpresa, indica que o romance será escrito “according to the famous formula whereby fantastic events are depicted in a dead-pan manner, namely, magical realism or, as we might call it in this case, faction, that is, the seamless fusion of fact and fiction.”¹⁶

Em seguida, questiona quais as implicações teriam o romance o fato de o prólogo

¹⁵ “Os dois artigos que Gabo escreveu – ‘Un infanticidio en el Barrio de la Esperanza’ (25 de outubro de 1949) sobre um cachorro chamado Calavera que desenterrara o cadáver de um bebê, e um artigo sobre ‘La Virgen de Fátima’ (27 de outubro de 1949) – se sobrepõem tematicamente ao romance (infanticídio, morte e religião). Mas a principal razão pela qual Clemente Manuel Zapata não poderia ter enviado Gabo ao centro de Cartagena em busca de uma história sobre Sierva María de Todos los Ángeles é porque a demolição e reforma do Convento de Santa Clara aconteceu, não em 1949, mas em 1994 (Camacho Delgado, p. 59; Tédio, p. 211-14).” In *Faction in García Márquez’s Del amor y otros demônios* Tradução livre.

¹⁶ “...de acordo com a famosa fórmula do realismo mágico pela qual os eventos fantásticos são retratados ou, como poderíamos chamá-lo neste caso, facção, isto é, a fusão perfeita de fato e ficção.”

não ser tão verdadeiro quanto parece à primeira vista. Ao analisar o trabalho de García Márquez, a partir de enorme arquivo de rascunhos manuscritos de trabalhos publicados e inéditos, material de pesquisa, álbuns de fotografias, álbuns de recortes, correspondências, recortes, cadernos, roteiros, material impresso, arquivos eletrônicos, milhares de fotos, encontrou alguns rascunhos iniciais de *Del amor y otros demonios*, e isso permitiu reunir fontes usadas por García Márquez para escrever seu romance.

O primeiro aspecto da estratégia composicional é que ele trabalhou arduamente na produção de um texto perfeito, como dissemos anteriormente. Havia nove versões originais datilografadas e onze versões de prova de *Del amor y otros demonios*,¹⁷. Hart utiliza-se da primeira versão datilografada do romance, datada de junho de 1993.¹⁸

A partir daí, apresenta como García Márquez desenha Sierva María como a criatura da lenda ouvida da sua avó, Tranquilina Iguarán, e/ou do seu editor, Clemente Manuel Zabala. Já no capítulo dois, Sierva María é embelezada com a adição de detalhes biográficos retirados de alguém do mundo real. No caso, Lorenza Acereto, tida com a primeira bruxa do Novo Mundo. ¹⁹Na obra, Gabo explora e delinea diversos conflitos como, por exemplo, o senhor espanhol e o escravo negro, o catolicismo e os cultos africanos, a feitiçaria e a sexualidade latente para “tecer a tapeçaria colonial de seu romance”.

Para Hart, quando Sierva María é mandada para o convento por estar possuída pelo demônio a tensão aumenta. Cayetano de Laura, por quem a menina se apaixona, torna-se uma versão colombiana de Humbert, personagem de Lolita, de Nabokov, sinalizando para o caso de amor entre Garcilaso de la Veja e sua amante, Elisa. Os poemas de Garcilaso são declamados por Cayetano para Sierva María e revividos na narrativa do amor clandestino e proibido entre os dois e formam, segundo Hart, o terceiro nível da

¹⁷Parte deles pode ser consultados no arquivo on-line disponibilizado por Harry Ranson Center.

¹⁸ Algumas páginas dessa versão constam no final desta tese.

¹⁹ “In 1614, Doña Lorenzana de Acereto was condemned for sorcery in the first *auto de fe* held in the port city of Cartagena de Indias. At the age of twenty-seven, she was already the wife of the city’s royal scribe and mother of four children. Despite her social rank, Acereto was accused of casting spells, practicing love magic, entertaining two younger lovers, and attempting numerous times to kill her much older husband. Her initial sentence involved a fine of 4000 ducats, banishment from the city for two years, and dressing as a repentant while attending mass at the church of the Holy Office. While Acereto’s deeds challenged the social order, her ancestry, and her assigned roles as mother and wife, her case also reveals that the prosecution of sorcery during the first years of the tribunal’s founding in Cartagena de Indias aimed to redefine female codes of conduct in the colonial context.” BURGO, Ana Díaz. A Cartography of Sorcery: Mapping the first *Auto de Fe* in Cartagena de Indias, 1614. In **Colonial Latin American Historical Review**. Vol 1. Second Series. Number 3. 2013.

composição da história. Os dois outros níveis são a lenda de Sierva María e a vida de Lorenza Acereto. Esses três níveis partem de um romance anterior, *O Amor nos Tempos do Cólera*, traçando-se uma conexão metafórica entre amor e doença.

É assim que este trabalho segue para tratar sobre a transculturação e decadência nos capítulos subsequentes.

CAPÍTULO II– UM PERCURSO CONCEITUAL

2. Transculturação: dos pressupostos antropológicos à Literatura

O presente capítulo aborda a arquitetura teórica do processo da *transculturación* cunhada pelo antropólogo cubano Fernando Ortiz, e conforme a tomam outros autores, com o objetivo de focalizar a *transculturação narrativa* proposta por Ángel Rama em especial. Nessa direção, procuraremos esclarecer que o conjunto que constitui tal arquitetura vai para além de uma mera teorização sobre os aspectos que aproximam ou distanciam os dois conceitos, pois, tomando essa perspectiva como ponto de partida das ideias de Rama, buscaremos compreender e explicar os elementos por ele utilizados para criar a sua própria ferramenta. A essência da transculturação, em seu caráter antropológico, considera que o vocábulo é amplo e serve

para expresar los variadisimos fenómenos que se originan en Cuba por las complejísimastransmutacionesde culturasqueaquí se verifican, sin conocer las cuales es imposible entender la evolucion del Pueblo cubano, así em lo económico como en lo institucional, jurídico, ético, religioso, artístico, lingüístico, psicológico, sexual y em los demás aspectos de su vida. (ORTIZ, 1983, p. 91)

Assim, a partir desse conceito, Rama criou a *transculturación narrativa*, significativano campo dos estudos da cultura latino-americana, como “uma ideia de América Latina integrada como um projeto coletivo a ser levado adiante pela intelectualidade” (CUNHA, 2007, p. 23)

2.1. A transculturação cubana em Fernando Ortiz: *contrapunteo cubano del tabaco e el azúcar*

Em 1940, Fernando Ortiz publicou uma de suas obras mais representativas, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, introduziu o conceito de transculturação e tratou sobre a formação da identidade cubana, a valorização e o resgate dos valores

africanos presentes na cultura de Cuba.

La antropología latino-americana ha cuestionado el término “aculturación” aunque no las transformaciones que designa, buscando afinar su significado. En 1940 el cubano Fernando Ortiz propuso sustituirlo por el término “transculturación”, encareciendo la importancia del proceso que designa, del que dijo que era “cardinal y elementalmente indispensable para comprender la historia de Cuba y, por análogas razones, la de toda América en general”. Fernando Ortiz lo razonó del siguiente modo: “Entendemos que el vocablo transculturación expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque este no consiste solamente en adquirir una cultura, que es lo que en rigor indica la voz anglo-americana aculturación, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial desculturación, y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse neoculturación” (RAMA, 2008, p. 39)

No livro, é realizada uma leitura alegórica das duas grandes plantas cubanas: o tabaco e a cana de açúcar. Uma é preta, a outra é branca; uma se derrete a outra se fuma. A partir desse jogo metafórico, entende-se que o que a antropologia anglo-saxã chama de aculturação, ou seja, a adaptação progressiva da cultura dominada à cultura dominante, não acontecia exatamente assim. Mesmo em processos de muita violência colonial, de muita exploração, de muita hierarquia social, as relações entre as culturas eram de mão dupla. Ou seja, a cultura dominante incorpora e assume traços da cultura dominada tanto quanto a cultura dominada absorve traços da cultura dominante num jogo de mão dupla (AVELAR, p. 9-10, 2003).

La caña de azúcar y el tabaco son todo contraste. Diríase que una rivalidad los anima y separa desde sus cunas. Una es planta gramínea y el otro es planta solanácea. La una brota de retoño, el otro de simiente; aquella, de grandes tozos de tallo con nudos que se enraízan y éste, de minúsculas semillas que germinan. La una tiene su riqueza en el tallo y no en sus hojas, las cuales se arrojan; el otro vale por su follaje, no por su tallo, que se desprecia. La caña de azúcar vive en el campo largos años, la mata de tabaco solo breves meses. Aquella busca la luz, este la sombra; día y noche, sol y luna. Aquella ama la lluvia caída del cielo; este el ardor nacido de la tierra. (ORTIZ, p. 4)

No contraponto entre o tabaco e o açúcar, num jogo dialético entre as duas culturas, estão estabelecidas “as forças fundadoras da vida econômica, política, social e cultural da sociedade cubana”. Partindo do momento histórico em que Cristóvão Colombo descobre a América, Ortiz torna o tabaco - força endógena descoberta por Colombo na sua primeira viagem e levado para a Europa – “e o açúcar (força exógena

trazida por Colombo através da Europa, na sua segunda viagem em símbolos do processo de transculturação” (PEREIRA, 2006, p. 17).

Ortiz demonstra a transculturação do tabaco: assim que os espanhóis encontraram esta planta nicotiana em Cuba e na América Central, apropriaram-se dela atribuindo novos significados. O tabaco perdeu o seu originário sentido mágico-religioso, transformando-se em um símbolo de distinção. Poderíamos dizer que a etnografia de Ortiz sobre o tabaco apresenta uma transculturação ao inverso. No lugar de abordar como um elemento cultural proveniente de outras regiões transculturaliza-se em Cuba, demonstra como um elemento originariamente cubano adquire novos significados pelo mundo afora. Este exercício tem um valor epistêmico e metodológico, pois demonstra como um componente cultural em uma região salta as fronteiras, adquirindo ressignificações em outras regiões (OLIVEIRA NETO, p. 198-199)

A transculturação, então, estaria na base do desenvolvimento cultural, histórico e social, não apenas de Cuba, mas de todo o subcontinente latino-americano. Para Ortiz, a nova denominação “viria da necessidade de expressar os ‘variadíssimos fenômenos que se originariam em Cuba devido às ‘complexíssimas’ transmutações de culturas que ela apresentava” (CUNHA, 2007, p. 114). Sem conhecê-las, não seria possível compreender a evolução do povo cubano. A história de Cuba seria uma teia intrincada de transculturações complexas e sucessivas, iniciada antes do descobrimento das Américas.

Em primeiro, viria a transculturação do indígena do paleolítico para o do neolítico que, posteriormente, desapareceria por não se adaptar à cultura espanhola. Mais adiante, a transculturação de uma corrente incessante de imigrantes brancos. Espanhóis de culturas diferentes “desgarrados” – como se dizia – das sociedades ibéricas peninsulares e “transplantados” a um Novo Mundo e obrigados a se readaptar nesse mundo de sincretismo cultural. Ao mesmo tempo, segue Ortiz, há também a transculturação de negros africanos de culturas diversas vindos de várias comarcas costeiras da África, desde o Senegal, Guiné, Congo, Angola, do Atlântico, e de regiões da costa oriental, como Moçambique. “Todos ellos arrancados de sus núcleos sociales originarios y con sus culturas destrozadas, oprimidas bajo el peso de las culturas aquí imperantes, como las cañas de azúcar son molidas entre las masas de los trapiches”. (ORTIZ, p. 87).

Cuba recebe ainda outras culturas migratórias, esporádicas ou contínuas, das mais diversas origens. São índios continentais, judeus, portugueses, ingleses, franceses, norte-americanos e orientais de Macau, Cantão e de outros locais da China. Cada um desses imigrantes “desarraigados” de sua terra nativa passou por um duplo momento: de

desajuste e de reajuste, de “desaculturação” ou “exculturação” e de “aculturação” ou “inculturação”. Para, finalmente, encontrar-se, numa fase de síntese, de transculturação.²⁰

Ortiz assume que em todos os povos “a evolução histórica significaria um trânsito vital de culturas num ritmo mais ou menos acelerado, mas defende que em Cuba teriam sido tantos e tão diversos tais trânsitos de culturas que” (CUNHA, 2007, p.115) essa imensa mestiçagem de raças e culturas sobrepuja qualquer outro fenômeno histórico. Admite ainda que

Cada uno de estos (pueblos) viene a ser también la sintética e histórica denominación de una economía y de una cultura y las varias que en Cuba se han manifestado sucesiva y hasta coetáneamente, produciendo a veces los más terribles impactos [...] Toda la escala cultural que Europa experimento en más de cuatro milenios, en Cuba se pasó en menos de cuatro siglos. Lo que allí fue subida de rampa y escalones, aquí ha sido progreso a saltos y sobresaltos(ORTIZ, p. 87).

Assim, Ortiz forjou um novo termo que explicasse a cultura cubana motivada pelo encontro com a cultura europeia, fator de mudanças em velocidade acelerada. O antropólogo ressalta as inovações na cultura indígena trazidas pela cultura ocidental, mas também evoca o movimento contrário, um intercâmbio de elementos e novidades que cada uma das culturas levava para a outra. O primeiro momento de contato transculturador para os habitantes da América, entretanto, seria devastador (CUNHA,2007, p. 115-116), pois não se deu de forma pacífica, mas recheada de conflitos, como nos conta a história da América Latina. Um outro aspecto é que para cá vieram tanto novos dominadores como novos dominados: o caso dos negros trazidos de diversas partes da África para um novo ambiente cultural, com “línguas, costumes, sociedades distintas, mas socialmente igualados pelo regime da escravidão” (CUNHA, p. 116).

O fenômeno da transculturação não é, pois, um processo de construção sem estranhamentos, sem uma certa perturbação. Pode ser também doloroso, de “choques e enfrentamentos culturais”. No processo, são as pessoas pertencentes às classes marginalizadas as responsáveis “pela transferência e introdução cultural” do açúcar e do tabaco “nos seus países de origem e destino (PEREIRA, 2006, p. 17-18).O sucessivo fluxo migratório de culturas e origens diversas, o esmagamento racial, a disputa hegemônica”, o desenraizamento do espaço cultural e geográfico possibilitam os contatos

²⁰ ORTIZ, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco e el azúcar*. p. 87. Tradução livre.

interculturais “dando conta da elaboração teórica capaz de explicar a origem e a formação multicultural do povo cubano e, por extensão, dos povos latino-americanos”.

2.2. Ángel Rama: *transculturación narrativa en América Latina*

Em sua obra “Transculturação narrativa na América Latina”, de 1982, o crítico uruguaio Ángel Rama começa a aplicar na Literatura o conceito de Fernando Ortiz, cunhado na Antropologia, a fim de elaborar um arcabouço teórico que representasse uma América Latina integrada culturalmente. No livro, Rama argumenta que uma das grandes tarefas realizadas pela literatura latino-americana é a transculturação narrativa, que tem uma série de sujeitos sociais que pode ser de “não letrados”, ou não hispanos, como no caso do Brasil.

Rama buscou apoio em intelectuais que o antecederam para refletir e compreender os aspectos socioeconômicos e culturais do subcontinente. Roseli Barros Cunha, em *A transculturação narrativa de Ángel Rama – algumas de suas influências e intercâmbios*, aponta, além de Ortiz, dois outros nomes que influenciaram a construção teórica de Rama: Pedro Henríquez Ureña, dominicano, (1884 – 1946) e Mariano Picón Salas (1901 -1965). Nomes que faziam parte do catálogo da Biblioteca Ayacucho.²¹

Henriquez Ureña considerava que a proximidade histórica, de objetivos políticos e intelectuais, faria a América se unir mais, formando o que chamava de “nuestra América”, a partir de uma consciência de *raça* unida principalmente pela língua hispânica. Não incluiu, portanto, o Brasil em seus estudos. Por sua vez, o venezuelano Picón Sala já havia incorporado o conceito de transculturação da antropologia de Ortiz.

²¹ A Biblioteca Ayacucho foi o projeto de difusão cultural mais ambicioso de Ángel Rama, que pretendia reunir os títulos mais importantes da cultura latino-americana. “O empreendimento não implicava só uma tarefa de gestão, que ele levou adiante com impecáveis ajustes diante do reduzido orçamento, que seus colaboradores diriam ser ‘um orçamento feito por um general em guerra’. Que diria ele se hoje pudesse ver as atuais faustosas instalações da Ayacucho e compará-las com o modesto apartamentinho onde o projeto foi gerado? A Biblioteca Ayacucho já não era o projeto de registro da cultura de um pequeníssimo país, mas o registro da cultura de toda a América Latina. E, portanto, outro passo na escala de estruturar o pensamento do continente, e nessa direção se colocava a incorporação da cultura e da literatura do Brasil. Aqui encontrou ele um colaborador da estatura de Antonio Candido. O intercâmbio epistolar entre ambos permite compreender uma conjunção de olhares e também a confiança em uma tarefa comum, uma amizade que se construiu e que se mostrou entranhável, como de irmãos”. (Depoimento de Amparo Rama durante o seminário internacional “Jornadas Latino-Americanas: Ángel Rama, um transculturador do Futuro, em novembro de 2009, nas dependências do Memorial da América latina, organizado por Flávio Aguiar e Joana Rodrigues. Do evento, nasceu o livro *Ángel Rama – um transculturador do futuro*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.)

Estudou a existência da transculturação desde o século XVI, com a penetração da cultura europeia em regiões hispano-americanas. Entretanto, utilizou o termo criado pelo cubano como sinônimo de síntese, cultura mestiça ou híbrida. Esses sinônimos, ao longo do desenvolvimento da história cultural americana, tomaram significações distintas pelas sutilezas enunciativas de cada um²². A possibilidade de síntese cultural presente nas obras dos dois estudiosos anteriores a Rama também está nos livros do uruguaio, “quando este propõe seu conceito de transculturação narrativa como um modo de integrar o continente latino-americano por meio da literatura” (CUNHA, 2013, p. 137-140).

Na obra do venezuelano, verifica-se, assim como encontramos na de Henríquez Ureña, a ideia de uma oposição de dois mundos diversos. Picón Salas propõe uma busca da “alma indígena” e a procura de um equilíbrio entre as tradições, para que se alcance a “mescla”, a síntese” das duas culturas – a ocidental espanhola e a indígena. Ele crê que uma terceira cultura mestiça, portadora de traços das duas anteriores, contribuiria para pacificar esse conflito. A possibilidade dessa “síntese harmoniosa” ocorreria em vários âmbitos da cultura, e, em especial, no literário (CUNHA, 2013, p. 140).

Segundo a autora, Rama defende que as literaturas latino-americanas tiveram de se tornar independentes das literaturas espanhola e portuguesa, sendo que as primeiras procuraram influências em outras narrativas estrangeiras ocidentais. Essa busca resultou num processo de modernização, numa renovação, como aconteceu na própria sociedade, como Ortiz havia destacado (CUNHA, 2007, p. 128).

Rama, ao pensar a literatura como manifestação cultural, alerta que esta recebe um impacto modernizador (externo) que lhe proporcionaria a possibilidade de transformação. Assim, a partir de Transculturação narrativa na América Latina, é possível compreender os conflitos entre o vanguardismo e o regionalismo latino-americano. No livro, o pensador uruguaio expõe suas reflexões teóricas sobre a cultura e a literatura ao apresentar o caso específico de *Los ríos profundos*, de José María Arguedas (1913-1969).

Há dois processos de transculturação, a externa, entre as cidades latino-americanas e a metrópole e outra interna, entre as cidades e as regiões interioranas. Ángel Rama explica que “A cultura modernizadora das cidades, respaldada nas fontes externas, transfere para o interior da nação um sistema de dominação”, agora, ainda segundo o autor, com o respaldo do uso de instrumentos como a tecnologia, os quais não

²² Termos como *mestizaje*, foram utilizados por vários autores; *peruanidad*, por José Carlos Mariátegui; *hibridez cultural*, por Nestor García-Canclini; *heterogeneidade e migrancia*, por Antonio Cornejo Polar (CUNHA, 2013, p. 140).

proporcionam uma significativa melhora, porém intensificam a sua submissão. Nesse sentido, mantém-se a antiga dicotomia entre dominação e subordinação, fruto do processo colonizador da América Latina (PRASS, 2017, p. 2).

Dentro da estrutura geral da sociedade latino-americana, o regionalismo acentuou as peculiaridades culturais que foram forjadas em áreas internas, que contribuíram para definir o seu perfil diferente, ao mesmo tempo que o reinsereu na cultura nacional (RAMA, 2008, p.32).

2.3 A Colômbia literária e letrada

Para Idelber Avelar, a “modernidade” literária na língua espanhola se deu pela primeira vez nas Américas, em 1939, com o chamado *El Pozo* que é um romance brevíssimo e muito faulkneriano, de Juan Carlos Onetti. Essa potente obra narrativa guardava semelhanças em relação aos demais autores contemplados pelo *boom*, e até criara uma cidade semelhante a Macondo, de Cem anos de solidão, ou a Comala, de Pedro Páramo. Santa Maria poderia ser cenário perfeito para abrigar uns tantos caracteres peculiares e confirmar a exuberância que já se estabelecera nas imaginações alheias.

Em seu livro *Transculturación em Suspenso*²³, Avelar traz a ideia de que, ao contrário de todos os outros países latino americanos, a Colômbia não se unifica como país no século XIX, mas continua sendo uma espécie de confederação de regiões semiautônomas. Segundo o autor, até hoje os colombianos, quando se encontram fora da Colômbia, jamais se identificam como colombianos, se identificam como um caribeño, um pàisa, um bogotano, andino ou caucano²⁴. Essa característica meio fragmentada da

²³ O livro chama-se *Transculturación em Suspenso* “porque a transculturación é um conceito que vem da antropologia do antropólogo cubano Fernando Ortiz que escreveu um livro chamado *contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Nesse livro, Fernando Ortiz vai fazendo um jogo metafórico e entende que o que a antropologia anglo-saxã chama de aculturação. A transculturación simplesmente significa o processo de absorção, incorporação e adaptação de duas culturas ou mais sempre em mão dupla. Enfim, e no caso desse conceito em particular na América hispânica, ele foi adaptado depois para a literatura por Angel Rama, que é uma espécie de equivalente hispânico do que foi Antonio Candido na literatura brasileira. Angel Rama tomou esse conceito do Ortiz e fez um livro chamado “transculturación narrativa na América Latina” em que ele argumenta que uma das grandes tarefas realizadas pela literatura latino-americana é a transculturación, que tem uma série de sujeitos sociais que não são letrados, às vezes não são hispanos ou não são lusófonos, no caso do Brasil, ou que não são alfabetizados ou que são predominantemente musicais e que a literatura transcultura esses sujeitos. Ou seja, ela pega esses sujeitos e os eleva ao patamar da literatura”. Transcrição de aula de Idelber Avelar em 2020.

²⁴ pessoa do Cauca

Colômbia permanece ao longo do século 20, mas durante o século 19 estava totalmente exacerbada, em quatro cânones completamente autônomos, a saber, o cânone da literatura caribenha colombiana, o cânone da literatura centro oriental, o cânone da Antioquia e o cânone do vale do Cauco, que têm dimensões completamente diferentes e produzem literaturas também diferentes

Com relação ao cânone caribenho, produz-se a primeira novela sul-americana. No caso, na Argentina, Juan José Nieto escreve *Ingermina: o la hija de Calamar*²⁵. Calamar era o reino que depois virou Cartagena e o livro é um romance indigenista que conta a história da conquista do reino. Para Avelar, *Ingermina* é uma espécie de *Iracema* colombiana de características muito particulares que tornam a obra de Juan José Nieto muito interessante. Saiu em 1843 e passou 150 anos sem ser lido, tendo sido publicado primeiramente na Jamaica.

A Colômbia, assim, era o berço da cidade das letras. Na região centro-oriental, que inclui um pedaço dos Andes e a grande cidade de Bogotá, a vida era completamente diferente porque a capital sempre foi o centro principal de uma característica essencial em relação ao império português com relação à produção de papel. Os problemas eram resolvidos por carta para a coroa, o que gerou uma colonização hispana extremamente letrada, ao contrário da colonização portuguesa. A cidade de Bogotá é um modelo para o que o Ángel Rama chamou de a cidade letrada, conceito que influenciou inclusive a teoria literária brasileira através de Antonio Candido.

Vale ressaltar que cidade letrada não é simplesmente a “cidade das letras”, ela é uma fortaleza auto reprodutora dependendo, evidentemente, de seus próprios interesses e se esses interesses incluem a subjugação da população. A cidade letrada está em permanente relação com o poder político, com o poder jurídico, e com o poder econômico. Na época que Angel Rama escreveu o livro *A Cidade das Letras*, em 1984, ele morava na cidade de Caraguas, a grande metrópole moderna da América do Sul hispânica. A estreia da literatura centro-oriental da Colômbia se dá com outro romance, *Manuela*, de Eugenio Diaz Castro.

²⁵*Ingermina*: a filha de Calamar é um romance histórico. Com um breve relato dos usos, costumes e religião do povo de Calamar pode ser considerado o primeiro romance colombiano, publicado em 1844, em Kingston, Jamaica. Conta a história de amor entre uma indígena do povoado de Calamar, atual território de Cartagena das Índias, e o espanhol Alonso de Heredia, em meio à tragédia da conquista da costa caribenha.

Em à Cidade das Letras, Rama assume uma perspectiva que propõem a leitura da América como uma construção histórica de sua cultura. É um ensaio em que crescimento e lutas são vistos como um processo ideológico, através de uma leitura crítica da realidade e da cultura latino-americana.



Frame do filme Del Amor y otros Demonios que estreou em 2009

PARTE II – ...E OUTROS DEMÔNIOS
TRANSCULTURAÇÃO NARRATIVA E DECADÊNCIA

CAPÍTULO III

DO AMOR E OUTROS DEMÔNIOS EM DETALHES TRANSCULTURADOS

3. Sobre o enredo e a construção de personagens transculturadas

A trama de *Do Amor e Outros Demônios*, ainda que formada por múltiplos desdobramentos, tem o seu foco narrativo, em linhas gerais, muito simples. Inicia-se quando o autor é designado para cobrir a remoção das criptas funerárias do convento de Santa Clara, há um século convertido em hospital, e que seria vendido para a construção de um hotel cinco estrelas. Para o jornalista, é sugerida a realização de uma matéria sobre a mudança nos usos do local: de convento a hotel. Durante a abertura de uma das criptas, Márquez depara-se com um caixão em que há uma ossada miúda e uma cabeleira de mais de vinte metros.

No terceiro nicho do altar-mor, do lado do Evangelho, é que estava a notícia. A lápide saltou aos pedaços ao primeiro golpe de picareta, e uma cabeleiraviva, corde cobre intensa, se espalhou parafora dacripta. O mestre-de-obras quis retirá-la inteira, com a ajuda de operários, e quanto mais a puxavam, mais comprida e abundante parecia, até que saíram os últimos fios, ainda presos a um crânio de menina. No nicho ficaram apenas uns ossinhos miúdos e dispersos, e na pedra carcomida pelo salitre só se lia um nome, sem sobrenomes: Sierva María de Todos los Ángeles. Estendida no chão, a cabeleira esplêndida media vinte e dois metros e onze centímetros (*Do Amor*, p. 11).

Aquela visão faz o autor lembrar-se da lenda contada pela avó sobre uma marquesinha do Caribe considerada milagrosa, que “possuía uma cabeleira tão grande como a cauda de um vestido de noiva”. A partir daí, surge *Do Amor e Outros Demônios* e García Márquez elabora a história da menina Sierva María de Todos los Ángeles, que se passava há duzentos anos, durante o vice-reinado na Colômbia, quando esta ainda era colônia espanhola.

3.1. O enredo

Do amor e outros Demônios está dividido em duas partes, cada uma abrangendo um tempo específico: na primeira, detalhada acima, Garcia Márquez incorpora a figura do narrador com a intenção de mostrar os acontecimentos que irão se desdobrar na obra em si. Partindo do tempo presente, daquele “26 de outubro de 1949”²⁶ até 1994, quando é publicado o livro, a primeira parte agrupa informações sobre o esvaziamento das criptas funerárias do convento Santa Clara, sua conversão em hospital e futuramente em um hotel cinco estrelas, bem como introduz outros personagens além de Sierva María:

Ali estavam, entre muitos outros, um vice-rei do Peru e sua amante secreta; dom Toribio de Cáceres y Virtudes, bispo da diocese; várias abadessas do convento, entre elas a madre Josefa Miranda, e o bacharel em artes dom Cristóval de Eraso, que dedicara meia vida a fabricar os artesanatos. Havia uma cripta fechada com a lápide do segundo marquês de Casaldueiro, don Ygnacio de Alfaro y Dueñas, mas ao ser aberta viu-se que estava vazia e não fora usada. Já os restos de sua marquesa, dona Olalla de Mendoza, estavam com sua pedra própria na cripta ao lado. (*Do Amor*, p.11)

A segunda parte, que se inicia “no primeiro domingo de dezembro” e vai até 29 de maio, é distribuída em cinco capítulos, nos quais a vida passada e presente dos personagens é tecida aos poucos a fim de que leitor se identifique com eles, até formar uma única peça. Aqui, Garcia Márquez transmuta-se como o narrador onisciente, na terceira pessoa do singular.

O tempo da trama dá-se em flashbacks, pois o narrador muitas vezes volta ao passado para descrever os personagens em suas características físicas e psicológicas. A narrativa não é linear, ou mesmo clara, uma vez que não é dada como certa a morte de Sierva vitimada pela raiva ou por amor. Essa movimentação na trama, nos permite tanto a compreensão da narrativa como da complexidade da situação social latino-americana à época. Sinalizada como uma espécie de patologia presente no romance, ela se desenvolve pela sociedade preconceituosa que não aceitava a protagonista sincrética, formada pelo branco com elementos da cultura africana.

La patología que se le inscribe a Sierva María, o sea, la sospecha de que ella esté contagiada con la rabia, lo cual se convierte en la posesión demoníaca, es en realidad la enfermedad de los que la rodean. La patología de la sociedad

²⁶ Do Amor, p.09

colonial de la novela es tan literal como en sus manifestaciones de miedo e intolerância. (OLSEN, 2002, p.1075)

Assim, a história de Sierva Maria começa no dia em que

Um cachorro cinzento com uma estrela na testa irrompeu pelos becos do mercado no primeiro domingo de dezembro, revirou mesas de frituras, derrubou barraquinhas de índios e toldos de loterias, e de passagem mordeu quatro pessoas que se atravessaram no seu caminho. Três eram escravos negros. A outra foi Sierva María de Todos los Ángeles, filha única do marquês de Casalduero, que fora com uma empregada mulata comprar uma feira de guizos para a festa de seus doze anos (*DoAmor*, p.13)

Apesar da proibição para não se aventurarem além do portal do mercado, a criada, “que se chamava Caridad del Cobre” (p.42), é “atraída pela bulha do porto negreiro, onde leiloavam um carregamento de escravos da Guiné. O barco da Companhia Gaditana de Negros era esperado com alarme há uma semana” (p.14) em razão da mortandade inexplicável acontecida a bordo. Para camuflar a tragédia, os cadáveres dos negros escravos haviam sido jogados ao mar. Entretanto, a maré os fez flutuar e amanheceram na praia, desfigurados, inchados e com uma coloração arroxeadada. No navio, ancorado fora da baía por se temer um surto de alguma peste africana, comprovou-se “um envenenamento com frios estragados” (p.14). Os sobreviventes foram arrematados por um preço desvalorizado devido ao precário estado de saúde em que se encontravam. Exceção a uma bela abissínia comprada pelo governador, à vista e sem regatear, cujo pagamento foi seu peso em ouro.

Por aquela época, todos os dias os cães mordiam em torno de cinco pessoas, mas isso não preocupava. Menos ainda a mordida, que mal se notava, no tornozelo esquerdo de Sierva María. A criada que a acompanhava também não se alarmou, apenas lavou a mancha de sangue, fez um curativo, “e ninguém continuou pensando em outra coisa a não ser a festança dos seus doze anos” (p.14).

À mãe da menina, Bernarda Cabrera, uma mestiça sem títulos, nada foi dito sobre a mordida do cachorro. Mas a criada comenta sobre a escandalosa compra da escrava, ao que Bernarda retruca: “- Se é tão bonita como dizem, pode ser abissínia [...], Mas mesmo que fosse a rainha de Sabá, não achava possível que a comprassem por seu peso em ouro. – Talvez quisessem dizer em pesos ouro” (p.16).

Bernarda havia sido, em tempos outrora, uma comerciante clandestina de escravos e de farinha. Muito sexual, farrista e sedutora, em poucos anos de casamento

definiu por causa do uso abusivo de cacau e mel fermentado. “Obrava sangue e lançava bile, e seu antigo corpo de sereia ficou inchado e acobreado como o de um morto de três dias, e soltava umas ventosidades explosivas e pestilentas que assustavam os mastins” (p.16). Quando ainda viçosa, conheceu Judas Iscariote, negro livre, por quem se apaixonou loucamente.

Deu-lhe um banho de ouro, com correntes, anéis e pulseiras, e o fez incrustar diamantes nos dentes. Achou que ia morrer quando percebeu que ele se deitava com todas as que encontrava em seu caminho, mas afinal se acostumou às sobras. Foi por esse tempo que Dominga de Adviento entrou em seu dormitório à hora da sesta, pensando que Bernarda estava no trapiche, e os surpreendeu pelados fazendo amor no chão (*DoAmor*, ,p. 37).

Por sua vez, Dom Ygnacio de Alfaro y Duenas – “homem fúnebre, mal-humorado, e de uma palidez de lírio por causa da sangria que os morcegos lhe faziam durante o sono” (p.17) –, segundo marquês de Casaldueiro, pai de Sierva María, somente ao ouvir músicas e foguetórios, lembra ser o dia do aniversário da filha, 7 de dezembro, dia de Santo Ambrósio. Os aniversários de Sierva María eram sempre festejados no pátio dos escravos.

A casa onde moravam os protagonistas “tinha sido o orgulho da cidade até o começo do século. Agora estava arruinada e lóbrega, parecendo em estado de mudança, com grandes espaços vazios e muitas coisas fora de lugar” (p.18). Vizinho à mansão ficava o manicômio de mulheres Divina Pastora, onde encontramos Dulce Olivia, primeiro amor do marquês, tomada como louca por fazer um trabalho de selaria, reservado apenas aos homens.

O primeiro sintoma de vida que manifestou aos vinte anos foi se apaixonar e querer casar com uma das reclusas da Divina Pastora, cujos cantos e gritos arrulharam sua infância. Chamava-se Dulce Olivia. Era filha única numa família de seleiros de reis, e tivera de aprender a arte de fazer arreios de montaria para que não se extinguisse com ela uma tradição de quase dois séculos. A essa rara intromissão num ofício de homens se atribuiu o ter ela perdido o juízo, e de tão triste modo que deu trabalho ensiná-la a não comer suas próprias misérias. Afora isso, teria sido excelentepartido para um marquês crioulo detão parcas luzes (*DoAmor*, ,p.54).

Desconhecia-se como o marquês chegara a um total estado de apatia, preso a um casamento mal sucedido com Bernarda Cabrera, pois poderia ter sido o que quisesse, uma vez que seu pai, negreiro e mestre de campo, recebeu honras e prebendas do el-rei.

Ygnacio foi analfabeto até a vida adulta, sofria de atraso mental. Aprendeu a ler e escrever para poder corresponder-se com Dulce Olivia, mas, por conta desse amor, o primeiro marquês desterra o filho para suas fazendas. Findo o primeiro ano de desterro, todos os animais, com exceção do cão, abandonam a fazenda, deixando a terra deserta e o terror àquele estado faz o jovem renunciar ao amor por Dulce e casar com a rica Ollala de Mendonça, exigência do pai. Ygnácio, no entanto, jamais tocou na esposa, que morreu vitimada por um raio.

A morte de Ollala é interpretada pela cidade como resultado da cólera divina por algum mal inconfessável. Então, tomado pelo pavor da visão do corpo carbonizado da mulher e pela perda da fé, doa à igreja todos os bens materiais, conservando apenas a mansão senhorial com a criadagem reduzida e um trapiche. A partir daí, a mansão é atingida pela decadência; os móveis, as porcelanas, as obras-primas são vendidas e as redes tomam conta das alcovas em resistência ao calor. O marquês retira-se da vida social, tendo por companhia distante as loucas do manicômio vizinho e, mais proximamente, as visitas de Dulce Olivia, que escapava do Divina Pastora para lavar a cozinha mal lavada pelas escravas. Numa dessas visitas, Dulce Olivia se propõe a consolar o marquês tanto na cozinha como na cama. Apesar de não se render às propostas e ainda jurar nunca mais se casar, Casaldiero, menos de um ano depois, casa-se às escondidas com Bernarda Cabrera. É ela que assume com mão firme o comando da casa e dos negócios, e realiza o maior contrabando de farinha do século. Por esses tempos, a prosperidade da família, da qual Bernarda não prestava contas a ninguém, se restabelece. Entretanto, em menos de dois anos após conhecer Judas Iscariotes, o rumo dos negócios se perde, e Bernarda se afunda a mastigar fumo e folhas de coca.

Quem fazia a ligação entre o mundo da casa grande e o mundo dos escravos era Dominga de Adviento. “Uma negra de lei que governou a casa com pulso de ferro até a véspera de sua morte [...] Alta e ossuda, de uma inteligência quase clarividente, ela é que criou Sierva María” (p.19). Praticava o catolicismo e a fé ioruba ao mesmo tempo e dizia que ambas se complementavam, o que faltava numa se encontrava na outra. Servia de mediadora entre Bernarda e o marquês, separava os escravos surpreendidos em sodomia ou fornicando com os pares trocados. Dominga ordenava às escravas mais jovens que pintassem com fuligem o rosto de Sierva María, pendurassem ornamentos do candomblé sobre o escapulário de batismo e ajeitassem “o cabelo jamais cortado, que atrapalharia o caminhar não fossem as tranças de muitas voltas que lhe faziam todo dia” (p. 20-21). Os cabelos longos eram fruto de uma promessa

Numa manhã de chuvas tardias, sob o signo de Sagitário, nasceu de sete meses, e mal, Sierva María de Todos los Ángeles. Parecia uma rãzinha desbotada, com o cordão umbilical enrolado no pescoço, quase a estrangulá-la.

– É mulher – disse a parteira. – Mas não vai viver.

Foi então que Dominga de Adviento prometeu a seus santos ²⁷ que se lhe fosse concedida a graça de viver não se cortaria o cabelo da menina até a noite do casamento. Mal acabara de fazer a promessa, a criança começou a chorar. Dominga de Adviento, triunfante, exclamou:

- Será santa!

O marquês, que só a viu depois de lavada e vestida, foi menos vidente.

–Será puta – disse. – Se Deus lhe der vida e saúde (*Do Amor*, p.65).

À Dominga de Adviento coube a amamentação de Sierva María, pois a mãe a odiou desde o nascimento. À escrava também coube o batismo em Cristo e a consagração da pequena a Olokun, divindade ioruba. Criada junto aos escravos, Sierva María adquiriu hábitos dos negros, falava três línguas africanas e só ocupou um lugar na casa quando sua escrava morreu, passando a dormir no quarto da avó falecida, mas se negando a aprender os costumes burgueses, totalmente analfabeta. Para a mãe, Sierva María era nada mais do que um fantasma. “A única coisa que essa guria tem de branco é a cor”, dizia a mãe. Tanto era assim que alternava seu nome com outro africano que tinha inventado: María Mandinga” (p. 69). Com a relação entre as duas em crise, Sierva María volta para o galpão das escravas.

Dois dias depois da festa de aniversário, Bernarda descobre que Sierva María havia sido mordida. Apesar dos muitos casos de raiva espalhados pela cidade, “os dramas mais terríveis não passavam à história, pois ocorriam entre a população negra, onde os mordidos sumiam para ser tratados com mágicas africanas e paliçadas de quilombolas” (p. 22-23). Como “nem brancos nem negros nem índios pensavam na raiva”, Bernarda Cabrera “nem sequer mencionou o assunto com o marido” (p. 23), tampouco se preocupou quando a empregada viu um cachorro morto pela raiva e bastou “um olhar para reconhecer a estrela na testa e o pelame cinzento do cão que mordera Sierva María” (p. 23).

De dezembro ao início de janeiro não mais se falou sobre o assunto. Até Sagunta, “uma índia andeja” que tinha má fama de aborteira e “remendadora de cabaços”, mas “com a virtude de conhecer segredos dos índios para fazer sarar os desenganados” (p. 24),

²⁷ Não está claro no texto se os santos aos quais García Márquez se refere são os católicos ou iorubas. Creio ser intencional pelo autor para respeitar a mestiçagem religiosa de Dominga de Adviento.

procurar o marquês, anunciar a ameaça de uma peste de mal de raiva e falar sobre os mordidos do primeiro domingo de dezembro, incluindo Sierva María. Apesar de não acreditar, o marquês pergunta à menina se era verdade, ao que ela nega. À noite, Bernarda confirma, mas sem preocupação alguma, pois “tinha plena consciência de que não amava” Sierva María “nem era amada por ela” e “muito do ódio” que os pais “sentiam pela menina se devia ao que havia nela de um e de outro” (p. 27).

- E por que Sierva nega?
- Porque não há jeito dela dizer uma verdade nem por descuido.
- Então precisamos agir, porque o cachorro estava atacado de raiva – disse o marquês.
- Ao contrário – disse Bernarda -, o cachorro é que morreu por tê-la mordido. Isso foi em dezembro, e a descarada está como uma flor (*Do Amor*, p. 26).

O marquês resolve então ir ao hospital do Amor de Deus - em uma carruagem de aspecto fúnebre conduzida por seu cocheiro de mais de setenta anos, Neptuno -, para ver uma das vítimas do mesmo cachorro que mordera Sierva María. Quando se depara com o moribundo, um mulato velho amarrado a um poste, perde as esperanças para a filha. Ao retornar para a cidade, encontra o médico Abrenuncio de Sá Pereira Cão, “um judeu fugido” (p.47), afeito a frases em latim e cuja especialidade era a predição do dia e hora em que os enfermos morreriam. Abrenuncio cuidava dos leprosos doentes de outras enfermidades no Amor de Deus. Para ele, depois dos primeiros acessos de raiva, só restava uma saída cristã: matar o doente.

Após a visita ao hospital, o marquês anuncia para Bernarda que pretende assumir o controle da casa: devolveu, primeiramente, Sierva María para o quarto de sua avó marquesa, “de onde fora tirada para dormir com os escravos”; “espantou os escravos que dormitavam à sombra das arcadas e ameaçou com açoites e masmorra os que tornassem a fazer as suas necessidades pelos cantos ou jogassem perde e ganha nos quartos fechados” (p.39). As ordens não eram novas. “Tinham sido muito mais rigorosas quando Bernarda estava no comando e Dominga de Adviento na vigilância, e o marquês alardeava em público a sua sentença histórica: ‘Na minha casa se faz o que eu obedeço.’” (p.39). Ainda que lhe tenha sido ordenado, Sierva María foge durante a madrugada para o galpão das escravas. O pai, então, a coloca sob a responsabilidade de Caridad del Cobre. A criada mulata deveria tomar conta dela como se fosse Dominga de Adviento, a tivesse sob as vistas a todo momento, e a tratasse com carinho mas sem complacência.

Durante a manhã, o marquês vai à casa do médico. Finalmente, confessa que o cachorro de estrela na testa também mordera Sierva María. Abrenuncio pede para vê-la e a menina se submete ao exame sem resistência, mas mente sobre a cicatriz encontrada em seu tornozelo. Ainda que mentisse, Sierva María sabia que o cachorro tinha raiva. Caridad del Cobre revela depois ao marquês que a menina era tratada em segredo pelos escravos com emplastro de manajá e trancada nua na despensa de cebolas a fim de afastar a doença. Para Abrenuncio, a cicatrização rápida da ferida não significava nada, pois mais tarde poderia inchar, abrir novamente e supurar. Nesse caso, só restaria a condenação de mantê-la amarrada à cama até a morte. Mas como o ferimento estava longe de uma área de maior risco, o médico insiste em que o prognóstico não era grave e provavelmente Sierva María não contraísse raiva (p. 43 - 51).

– E enquanto isso? – perguntou o marquês.

– Enquanto isso – disse Abrenuncio -, toquem música, encham a casa de flores, façam cantar os passarinhos, levem-na para ver o pôr-do-sol no mar, deem-lhe tudo o que possa fazê-la feliz. – Despediu-se rodando o chapéu no ar e com a frase latina de rigor. Mas dessa vez traduziu-a em homenagem ao marquês: - “Não há remédio que cure o que a felicidade não cura.” (*Do Amor*, p.51)

Com o tratamento à base de “felicidade”, Sierva María e o pai aproximam-se, a casa enche-se de música e luz e por dois meses as boas notícias os acompanham. Infelizmente, a menina começa a apresentar febre e, segundo Caridad del Cobre, “a coitada da menina está virando cachorro” (p. 76) e são chamados médicos, boticários, sangradores, curandeiros, mestres em feitiçarias que a submetem aos tratamentos mais desumanos. Apesar da fraqueza extrema por conta do tratamento desumano que recebe, ela resiste, mas é abandonada à própria sorte, estigmatizada como louca ou pela crença de estar possuída por demônios. As sessões de cura foram de intenso sofrimento para Sierva María.

Surge a figura do bispo da diocese, dom Toribio de Cáceres y Virtudes, que intervém no caso, alarmado pelas notícias da suposta possessão. O bispo tinha má saúde, sofria de asma e morava no palácio mais antigo da cidade, de grandes espaços e em ruínas. (p.78- 84). Ao marquês, diz o bispo: “- É um segredo público que tua pobre filha rola pelo chão, tomada de convulsões obscenas e ladrando em gírias de idólatras. Não são sintomas inequívocos de uma possessão demoníaca?” (p. 84). Durante essa conversa, surge o padre Cayetano Alcino del Espíritu Santo Delaura y Escudero, “intenso, pálido, de olhos vivazes, cabelo muito preto com uma mecha branca na frente”, a quem é dada a

responsabilidade de expulsar os demônios do corpo e salvar a alma de Sierva, que deveria ser internada urgentemente no convento de Santa Clara. E assim foi feito. Aos doze anos, num domingo de Ramos, a porteira do convento

Tomou Sierva María pela mão, sem lhe dar tempo para uma despedida, e a passou pela porta da roda. Como o tornozelo lhe doía ao caminhar, a menina tirou o chinelo esquerdo. O marquês viu afastar-se coxeando do pé descalço e com o chinelo na mão. Esperou em vão que num raro instante de compaixão a filha se voltasse para olhá-lo. A última lembrança que lhe ficou foi a da menina acabando de atravessar a galeria do jardim, a arrastar o pé ferido, até desaparecer no pavilhão das enterradas vivas. (*DoAmor*, p. 92)

O Santa Clara era um edifício quadrado de três andares, de frente para o mar, constituído por uma galeria de arcos, onde havia um pavilhão que servira de cárcere da Inquisição. Foi na última cela desse local que encerraram Sierva María, “noventa e três dias depois de ser mordida pelo cachorro e sem nenhum sintoma de raiva” (*DoAmor*, p.95). Nessa cela, deram-se os encontros do padre Cayetano Delauro e Sierva María, para as sessões de exorcismo, que culminam no despertar do amor em pecado entre os dois, cujo fim almejado era a fuga. No entanto, são descobertos e Cayetano é posto à disposição do Santo Ofício e cumpre a sua condenação como enfermeiro no hospital Amor de Deus, arrasado pela culpa e sem, no entanto, conseguir contrair a lepra, como era seu desejo. Sem jamais saber qual o fim de Delaura, durante cinco dias, Sierva María é novamente submetida a exorcismos, agora conduzidos pelo bispo, tem o crânio raspado a navalha e é vestida em camisa de força. A guardiã entrou a fim de “prepará-la para a última sessão de exorcismos a encontrou morta de amor na cama, os olhos fulgurantes e pele de recém-nascida. Os fios de cabelo brotavam-lhe como borbulhas no crânio raspado, e era possível vê-los crescer” (p. 221).

3.2 As personagens

...culturas internas pueden ser expuestas directamente al influjo de metrópolis externas es el caso de varias zonas rurales de la cuenca caribica donde en el primer tercio del siglo se instalaron compañías de explotación de cultivos tropicales, una historia que desde un ángulo patricio fue

contada en La hojarasca y desde un ángulo realista-social en Mamita Yunai, pero que también puede ser contada a través de los diferentes sistemas literarios que se utilizaron para esos fines y sus fuentes originarias, procurandocorrelacionar estas tres partes: los asuntos, la cosmovisión y las formas literarias. (RAMA, 2008, p. 41)

A apresentação de corpos mortos nas primeiras páginas do livro já prenuncia o grau de decadência física e psicológica que o marcarão. A forma como aparece pela primeira vez a referência a um santo católico fundamenta o plano mítico-religioso que também acompanha a narrativa. Essa passagem está na página 17: “Era 7 de dezembro, dia de Santo Ambrósio, bispo, e a música e a pólvora troavam no pátio dos escravos”.

Há indícios no texto de que a maioria das personagens se constrói num arco de declínio, pois sempre aparecem assim marcadas fisicamente ou sob uma tensão fortalecida pela representação da também decadente sociedade colonial.

No capítulo Um, Sierva María já se configura como uma protagonista transculturada que, no princípio do romance, é resultado de uma mescla cultural, pois, apesar da pele branca, adota a identidade de negra, inclusive, por ter sido criada e conviver mais com os negros de sua casa do que com os pais. Pode-se dizer que Sierva María constrói-se no dualismo branco/negro, católico/religião africana, raiva/possessão diabólica. Como uma espécie de santa/demônio, irá cair em desgraça diante da igreja.

Assim como Sierva María, Dominga de Adviento também exemplifica a transculturação “pois, sem abdicar da sua religião iorubá, aceitou a religião cristã e praticava ambas. Dessa maneira, mesmo incorporando a cultura do Novo Mundo, nunca abandonou a sua origem nem as suas crenças”.

Os acontecimentos que vão se sucedendo configuram-se a partir do episódio inicial, da mordida do cachorro em Sierva María, e envolvem as demais personagens numa cadeia de causas e efeitos, sustentando a narrativa para o desenvolvimento do enredo. Como o caso do padre Tomás de Aquino, outro exemplo importante de mestiçagem cultural.

Ele era filho de um procurador do rei com uma escrava. Viveu na região de Cartagena, mas depois foi estudar na Europa e ficou lá até os cinquenta anos de idade. Quando regressou, pediu a paróquia mais simples, onde exerceu o seu ofício no bairro dos escravos. Ali, se

apaixonou pelas línguas e religiões africanas em decorrência do seu contato diário. Como não era um homem preconceituoso, ele aceitou e respeitou essa cultura. Sua paróquia era muito pobre e aos domingos ministrava a missa em línguas africanas para que pudesse praticar, além da religião, a inclusão dos escravos. (CAMÉLO, p. 5)

A literatura caribenha de García Márquez tem sido fonte de variados trabalhos de pesquisa no conjunto de sua fortuna crítica: de *La hojarasca* (1955) até a última obra, *Memórias de minhas putas tristes*, publicada em 2004. *Cem anos de solidão* (1967), o mais aclamado dos seus livros, é o que nos parece ser objeto de um maior número de análises²⁸ e transculturador por excelência.

Ainda que fruto do período mais atual, por assim dizer, do García Márquez maduro²⁹, defendo que há um processo de transculturação em *Do amor e outros demônios* (1994) na intersecção entre o popular e o erudito na formação da comarca caribenha do escritor. Como sinalizado na epígrafe que abre este texto, bem como na introdução deste projeto, aponto para a transculturação literária de Rama, cujo caráter genuinamente dialético, internalizado em seu próprio conceito, tornou-se base analítica para a crítica literária latino-americana.

Ao trazer o conceito transcultural para o âmbito literário, Rama o faz ressaltando como elemento mediador a seletividade, pela qual os sujeitos ativos da criação literária na América Latina selecionam os elementos a serem mantidos na cultura endógena e aqueles a serem assimilados da cultura exógena. A seletividade processa-se de acordo com os três critérios escolhidos da narrativa transcultural: a língua, onde pode haver o resgate da linguagem regional e o conseqüente confronto entre o culto e o popular; na estrutura literária, momento em que a cultura dominada busca construir mecanismos literários próprios – no Brasil, o índio, o negro e o mestiço são apresentados diferenciadamente da literatura hispânica, como por exemplo, em *Macunaíma*, de Mário de Andrade; e a cosmovisão, onde se reiteram ideologias e se criam novos signos.³⁰

No romance *Do Amor* a trama narrativa acontece em Cartagena das Índias. Quinta maior cidade da Colômbia, atualmente, como atividades econômicas mais relevantes

²⁸ Para o início da análise de *Do Amor*, empreendi várias buscas na internet relacionadas à obra. Um maior número de respostas foi justamente para trabalhos que contemplam *Cem anos de solidão*.

²⁹ Não tratarei de uma cronologia segmentada de amadurecimento narrativo do escritor.

³⁰ ALMEIDA, Elaine. O espaço da transculturação. Revista Outra Travessia. UFSC, 2009. p. 92.

os complexos marítimo, pesqueiro e turístico³¹. Fundada em 1º de junho de 1533, foi batizada em homenagem à Cartagena, na Espanha. Durante o período colonial, também foi fundamental na administração e na expansão do Império Espanhol nas Américas, como sede de governo e moradia dos vice-reis espanhóis. Constatamos em *Do Amor* algumas passagens que citam governadores e vice-rei em Cartagena e representam esse momento histórico da vida colombiana. Uma delas é:

Em fins de abril anunciou-se por édito a próxima chegada do novo vice-rei Dom Rodrigo de Buen Lozano, de passagem para sua sede de Santa Fé. Vinha com um séquito de ouvidores e funcionários, criados e médicos pessoais, além de um quarteto de cordas com que a rainha o presenteara para suportar os tédios das Índias (*Do Amor*, p. 143).

A comarca caribenha de que trata Rama é um espaço territorial de contato de culturas diferentes, de “mestiçagem cultural”. Entretanto, as características transculturadoras desse espaço, para além da área costeira colombiana, podem ser encontradas em outras regiões do interior da América Latina e, ainda que o conceito de América Latina não seja perfeitamente delimitável, para o crítico uruguaio, é na literatura que o termo encontra uma unidade. Comparativamente, então, essa comarca serve para explicar os processos em toda América Latina, apesar das suas dimensões continentais geográficas e sociais.

Em *Do amor e outros demônios* há duas narrativas principais: a primeira ocupa-se do amor de Sierva María e o do padre Delaura; e outra, que representa a realidade histórica e social da Colômbia do final do século XVIII, decadente, que estigmatiza todos os seus personagens, será detalhada na segunda parte deste trabalho. Assim como em outras obras de García Márquez - como *Cem Anos de Solidão*, por exemplo -, “mediante a transculturação como fenômeno histórico-social, a *representatividade* da realidade” em *Do Amor* “apresenta a mestiçagem como signo cultural da comarca caribenha onde a trama se passa” (FERREIRA, 2005, p. 94). A trama amorosa não poderia receber menor destaque porque, segundo Gabo, “Por mais que eu disfarce, todas as minhas obras são de amor”³².

Do Amor traz para a discussão o processo de transculturação em narrativas

³¹Cartagena é, de fato, apresentada como o cartão postal turístico da Colômbia, como um oásis de paz num país mais conhecido pela multiplicidade e recorrência das formas de violência. Tombada pela Unesco, desde 1984, como Patrimônio mundial da humanidade, ela ostenta um passado glorioso e se identifica com o Caribe – e não com o interior andino, considerado conflitual – para valorizar sua tradição de integração e de mestiçagem. (https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-546X2003000100006)

³² Gabo: A criação de Gabriel Garcia Márquez. Netflix. 2015.

paralelas e mágicas que expressam muito bem o conflito existente entre elementos da cultura europeia e da cultura local. Um dos casos é a relação entre a personagem dona Olalla de Mendonza e o jovem Ygnacio de Casaldueiro. Ygnacio, ainda que tenha ascendido socialmente devido às posses do pai, permaneceu analfabeto até a idade adulta. Para evitar o casamento do filho com a reclusa do manicômio Divina Pastora, Dulce Olivia,

O pai o desterrou para suas fazendas com o mandado de dono e senhor que ele não se dignou a usar. Foi uma morte em vida. Ygnacio tinha pavor de animais, menos das galinhas. Entretanto, na fazenda, observou de perto uma galinha viva, imaginou-a aumentada até o tamanho de uma vaca, e descobriu que era um monstro muito mais aterrorizante que qualquer outro da terra ou da água. Suava frio no escuro e acordava sufocado pela madrugada com o silêncio fantasmal dos pastos. O mastim de presa que vigiava sem pestanejar diante do seu quarto não o inquietava mais que os outros perigos. Dizia: “Vivo espantado de estar vivo”. No desterro, adquiriu o ar lúgubre, a catadura fechada, a índole contemplativa, as maneiras lerdas, a fala arrastada e uma vocação mística que parecia condená-lo a uma cela de clausura (*Do Amor*, p. 55).

Enquanto Ygnacio é o sujeito apático que “não dava sinais de nada” apresentado sob o viés do realismo mágico³³ de García Márquez, dona Olalla é a “herdeira de um grande da Espanha” que “tinha sido aluna de Scarlatti Domenico³⁴ em Segóvia”. Itália, França e Espanha aparecem como referência na obra. É desses locais que a personagem emerge com

vasquinhas de muitas pregas e mantos luxuosos, e a touca de renda engomada das brancas de Castela, com o séquito de escravas vestidas de seda e cobertas de ouro. Em vez das chinelas de andar em casa que usavam nas igrejas até as senhoras mais empertigadas, calçava botinas altas de cordovão com enfeites de pérolas (*Do Amor*, p.57).

³³ Abriremos uma seção neste trabalho para discussão sobre literatura fantástica e suas aproximações e distanciamentos com o realismo mágico, conforme Fernanda Freire Coutinho, em sua dissertação *Para este mundo “tremendamente tedioso”, algo que “não lhes cabia na imaginação”. Reflexões sobre o fantástico moderno e o realismo mágico a partir de contos de Murilo Rubião e Gabriel García Márquez*.

³⁴ Filho do célebre compositor Alessandro Scarlatti, Domenico se notabilizou por suas 555 sonatas para cravo (hoje executadas também no piano): peças curtas, com cerca de cinco minutos de duração, que ele chamava de *Exercícios para o cravo*. Foi professor da Infanta María Bárbara, em Lisboa, para quem compôs grande parte de suas sonatas. Quando esta casou-se com o futuro rei Fernando VI, Scarlatti a acompanhou na Espanha. As sonatas, muitas de grande beleza, expandiram as possibilidades técnicas e musicais do teclado. Foram influenciadas pela música espanhola, durante o período em que o compositor viveu em Madri e Sevilha (<https://classicosdosclassicos.mus.br/compositores/domenico-scarlatti/>).

Olalla traz da Europa, além da vestimenta singular aos bem nascidos, um clavicórdio, uma tiorba italiana e vários outros instrumentos de corda que tocava e ensinava a tocar. É a imagem invertida de Ygnacio, bela e de grandes e variados talentos, inteligente, educada, paciente e amorosa, e é quem introduz o marquês na sociedade. Aqui, temos dois resultados modificados: o ambiente espacial “mestiço”, ao mesmo tempo ocidentalizado pelos instrumentos de Olalla e regionalizado pelos elementos comuns da mansão senhorial caribenha.

Paralelamente, surge a nova figura de um marquês, composta pelo viés “civilizado” que dona Olalla lhe impõe, ao mesmo tempo em que mantém a postura de homem antissocial, fruto de uma “mestiçagem cultural”, que junto à esposa ia às missas “mais para se mostrar do que por devoção”, pois

Ao contrário de outros principais que usavam perucas anacrônicas e botões de esmeralda, o marquês vestia roupas de algodão e barrete branco. Entretanto, comparecia por obrigação aos atos públicos, porque nunca pode vencer o horror à vida social” (*Do Amor*, p. 57).

Um segundo aspecto a chamar atenção em *Do Amor*, e suas múltiplas mestiçagens, é o religioso. É possível procedermos análises sobre o que denominarei de “mestiçagem religiosa”, que tanto advém de Sierva María, personagem principal do romance. Ela é uma jovem de pele branca, negra de hábitos culturais, mestiça por dentro, que aspira à liberdade e ao amor em um mundo colonial mais apto a reprimir corpos e almas do que governá-los. “que se relaciona com elementos não só da obra (orixá Olokun) mas com outros extraliterários que são subentendidos”, como a referência católica de María Imaculada Conceição.³⁵

Segundo Marcel Franco da Silva (2012), no artigo “A polissemia do sagrado em *Do Amor e outros Demônios* de Gabriel García Márquez”, é importante a observação do sincretismo religioso no romance, porque ele nos fornece “um registro do processo de integração entre várias culturas desde o período colonial das Américas” (p. 76). Esse sincretismo não pode ser pensado, de maneira simplista e reducionista, uma vez que não representa apenas uma sobreposição de uma cultura a outra, pois, ao olharmos a presença das culturas indígena, africana e hispânica em *Do Amor*, podemos observar que nenhum desses grupos humanos se constitui livre de influências (p. 76-77)

³⁵ SILVA, Marcel Franco. A polissemia do sagrado em *Do amor e outros demônios* de Gabriel Garcia Márquez. *INTERAÇÕES – Cultura e Comunidade/Uberlândia/v. 7, n. 12/p. 70/jul.- dez. 2012.*

Considerando, aqui, que tais influências culturais são mútuas, defendo a adoção da denominação de uma “mestiçagem religiosa” por justificar a transculturação apresentada em Ortiz e Rama, numa imagem refletida da América Latina também mestiça.

Numa América Latina quase feudal, ainda em época escravagista e subjugada pela mão pesada da Santa Inquisição, Sierva María, filha de nobres degredados, menina de cabelos longos e pele pálida, é símbolo do sincretismo continental: “penduravam colares de candomblé por cima do escapulário do batismo” (p. 21). Mais confortável na senzala do que na casa grande, com os negros aprende a “dançar antes de falar” (p.66), cultuar outros santos e falar outras línguas: “Naquele mundo opressivo em que ninguém era livre, Sierva María o era: só ela e só ali” (p. 20).³⁶

A marquesinha, de pais católicos, foi criada no candomblé por Dominga de Adviento, que a amamentou, batizou em Cristo e a consagrou a Olokun³⁷. Uma personagem “nova”, cuja mestiçagem religiosa “desconsertava os próprios negros”:

A menina se mostrava tal como era. Dançava com mais graça e donaire que os africanos de nação, cantava com vozes diferentes da sua nas diversas línguas da África, ou com vozes de pássaros e animais, que desconsertavam os próprios negros. Por ordem de Dominga de Adviento, as escravas mais jovens pintavam-lhe a cara com fuligem, penduravam colares de candomblé por cima do escapulário do batismo e ajeitavam-lhe o cabelo, jamais cortado, que atrapalharia o caminhar não fossem as tranças de muitas voltas que lhe faziam todo dia [...] Seu modo de ser era tão misterioso que parecia uma criatura invisível. Assustada com tal tão estranha condição, a mãe lhe pendurou uma campainha no pulso para não perder seu rumo na penumbra da casa (*Do Amor*, p. 21)

Em Adriana Carolina Hipólito de Assis e Marcos José Müller (2015, p. 265)³⁸, encontramos que a campainha enfatiza ainda mais o caráter duplo da personagem, numa “dualidade que irá desembocar na caracterização de seus dois nomes: o de batismo, Sierva María de Todos los Angeles, que deriva da promessa feita à Virgem Santíssima, e de María Mandiga, nome que marca sua cultura e sua religião africana”. Até mesmo o dia do nascimento de Sierva “encaminha para uma simbologia da cultura mestiça”. É no dia de Santo Ambrósio, bispo católico, que Sierva completa doze anos, em meio aos escravos.

³⁶<https://www.posfacio.com.br/2014/02/07/resenha-do-amor-e-outros-demonios>.

³⁷ Divindade ioruba de sexo incerto.

³⁸ “Once upon a time em *Do amor e outros demônios*, de Gabriel Garcia Márquez”. *Polifonia*, Cuiabá, v. 22, n° 32, p. 257-267, jul.- dez.

Outras personagens também são resultados dessa religiosidade mestiça, como Dominga de Adviento

Uma negra de lei [...] alta e ossuda, de uma inteligência quase clarividente, ela que criara Sierva María. Tornara-se católica sem renunciar a sua fé ioruba, e praticava as duas ao mesmo tempo, sem ordem nem acordo. Sua alma estava em santa paz, dizia, porque o que lhe faltava numa ia buscar na outra. (*Do Amor*, p. 19-20)

Além de Adviento, há a personagem Sagunta, uma índia muito velha, que andava descalça, empacotada dos pés à cabeça num lençol branco e apoiando-se num cajado, e era “remendadora de cabaços e aborteira”, má fama que compensava com a “virtude” de conhecer o segredo de cura dos índios para sarar os desenganados. Para curar o mal da raiva, entretanto, utilizava-se das receitas de Santo Humberto – santo católico, “patrono dos caçadores e curadores dos danados” (*Do Amor*, p. 24-25).

Na manifestação literária, García Márquez vale-se dos elementos transculturadores aos quais foi submetida toda a América Latina. As primeiras passagens descritas, exemplificam “que a singularidade latino-americana é focalizada na interface com o ‘outro’ europeu ou norte-americano” (PESSOA, 2011). As seguintes, na forte presença africana como base da formação histórica e social da Colômbia e de toda a América Latina.

O enredo articula-se com os principais conceitos operacionais utilizados na análise da obra. Estão presentes o Realismo Mágico, desde o início da obra até o seu desfecho; a Transculturação Narrativa marca tanto a história como seus personagens, entrecortando *Do Amor e outros Demônios* em sua completude.

3.3. A narrativa

Em *Os Processos de Transculturação na Narrativa Latina-Americana*, Ángel Rama salienta que as bases, tanto da narrativa fantástica como da realista-crítica, foram formuladas nos maiores centros urbanos da América Latina, na década de 1930. Em especial em Buenos Aires, o mais adiantado. Num primeiro momento, houve uma disputa entre o regionalismo - que assumiu uma atitude de defesa fechada, postulando a radicalização do enfrentamento - e as vanguardas modernizadoras, numa guerra

previsível, mas que não ocorreu. Pelo contrário, houve uma transmutação do regionalismo, principalmente daquele que tratava de temas rurais, em contato com elementos tradicionais da vida latino-americana. Tal movimento resguardou importantes valores literários de tradições locais, transferindo-os para estruturas literárias que alimentavam as narrativas urbanas.

Podemos então dizer que a transculturação está na base da formação cultural da América Latina, influenciada, a partir da colonização do séc. XVI, pelos mais diversos povos, num processo de mestiçagem cultural, termo similar ao de “heterogeneidade”, cunhado por Cornejo Polar.

Partindo dessa finalidade, para Rama, os estudos culturais e seus processos no sentido de transculturação rompem com os paradigmas territoriais para ampliar os horizontes de fronteiras permitindo a realização de manifestações denominada comarcas. O estudioso também utiliza este termo de forma a analisar como as especificidades culturais, territoriais e sociais das regiões do continente latino-americano são elementos constituintes dos sistemas literários. De modo mais preciso, comarca é um termo analítico que serve para compreender de que maneira o discurso e a estruturação das obras literárias representam, simbolicamente, a América Latina. (FRANÇA, 2013, p. 61)

Nesse sentido, para o crítico uruguaio o gênero romance (ou *novela*), surgido na América hispânica, entre 1920 e 1940, é resultado da produção dos regionalistas. Rama pretende enfatizar o momento em que a literatura do “subcontinente latino americano começa a se voltar para as suas peculiaridades em oposição ao que era apresentado como influência externa, e valoriza, por isso, a produção por ele designada regionalista” (CUNHA, 2007, p. 144)

A transculturação narrativa, então, fruto do processo simbiótico entre regionalismo e modernismo teve os seus mais evidentes resultados em quatro grandes autores: João Guimarães Rosa (1908-1968), Juan Rulfo (1918-1986), José María Arguedas (1919-1969) – a quem Rama dedicou um estudo mais particular sobre *Los Rios Profundos*– e Gabriel García Márquez (1928 –2014).

De acordo com Ángel Rama (1982), os escritores da segunda metade do século XX, como García Márquez, utilizam as narrativas do novo continente para retratar experiências culturais, sociais e políticas de forma traumática. Assim, introduz, peculiarmente, as problemáticas de recriar o continente, reagindo às influências que carregavam dos

européus, em busca da autonomia de uma nova literatura que fosse capaz de ser autêntica latino-americana. As obras escritas nesse período estabelecem diálogos entre a cultura erudita e a popular, entre o passado e presente, apoiando-se sempre na presença de culturas externas e formando membros de uma única sociedade. (FRANÇA, 2013, p. 24)

Nesses quatro autores, o projeto transculturador se mostra de forma mais sensível, suas obras são eivadas de valores das culturas regionais. Nas suas obras mais relevantes, é possível perceber os diversos conflitos culturais por que passa a América Latina, sob as ações de aculturação.

Arguedas expressa o conflito andino, “testemunhando o drama que dá nascimento à América Hispânica, ao sobrepor-se uma cultura ocidental sobre outra, autóctone, que foi se enrijecendo e se restringindo” (RAMA, 2001, p. 235). Também mostra os conflitos culturais da região, cujo setor majoritário da população passou por uma miscigenação que reuniu, contraditoriamente, elementos das culturas indígenas e espanhola.

No México, a tarefa transculturadora coube a Juan Rulfo, quando, em *Pedro Páramo*, ele se refere a uma vinculação que se forja entre uma região conservadora, apegada a seus costumes e tradições, enquanto resguarda “múltiplos elementos precisamente chamados de arcaicos” (RAMA, 2001, p. 196) e as cidades que se veem contagiadas pelos elementos modernizadores que vêm de fora. Em *Pedro Páramo*, a narração volta ao povoado de Comala, onde a realidade e a fantasmagoria se imbricam, em seu sistema cultural, articulando o resgate de uma cultura de mitos e crenças, mas assinalada pela influência da literatura moderna.

No Brasil, João Guimarães Rosa, segundo Rama, é o similar da obra rulfiana, por estabelecer um trânsito entre a identidade mais reservada de uma cultura regional, como os imersos na língua, mas que “permitem a partir dela um reconhecimento estrutural da visão de mundo, e uma composição artística disciplinada pelas modernas correntes da narrativa” (RAMA, 2001, p. 197). Há, entretanto, no Brasil, uma situação diferente da encontrada na América hispânica: a narrativa regionalista não se viu ameaçada, mas discutida face às proposições cosmopolitas, portanto,

Guimarães Rosa não vai se por a salvar tradições ameaçadas, mas sim superar bases estilísticas que estavam em via de se esclerosar pela formulação de um modelo único. A publicação de seu romance *Grande Sertão: Veredas* (1956) consagra o projeto: seu tema, personagens, cenários e situações narrativas não se afastam muito dos praticados

pelo regionalismo, e no entanto parecem inteiramente diferentes, porque novidade das contribuições técnicas traduzem coerentemente uma cosmovisão completamente diferente. (RAMA, 2001, p. 198).

A ação transculturadora representada por Gabriel García Márquez, buscada na Colômbia, resulta da correlação entre duas regiões de um mesmo país. Apesar da formação histórica semelhante, uma viveu na marginalidade enquanto a outra, mais central, definiu as diretrizes da educação nacional. Por razões geográficas ou históricas, a Colômbia desenvolveu zonas peculiares interioranas, com vontade autárquica, em contraste como o continente. Rama (2001, p 199-201) afirma que em 1967, quando García Márquez lança *Cem Anos de Solidão*, não surge uma obra-prima apenas, mas uma cultura inteira correspondente à região costeira do país.

García Márquez, desde a vivência no mundo literário de Barranquilla já imaginava a obra que levaria a cabo quinze anos depois. Nessa época, tanto o autor como seus companheiros haviam se conscientizado da inferioridade histórica atribuída ao interior da Colômbia e da falta de uma literatura que os representasse. Além da necessidade de uma arte que “traduzisse os sabores específicos que compunham sua cultura, que, como de costume, se guardavam e desenvolviam mais nas camadas populares que nos estratos da burguesia urbana” (RAMA, p. 199).

A arte de de García Márquez oscila entre a sua cultura costeira e a cultura cachaca³⁹, como testemunha sua primeira obra, *La Hojarasca* (1955) situada em seu meio e sensibilidade e sua posterior passagem à narrativa da violência, que nunca foi exercida no litoral, mas sim nas zonas centrais do país, como se vê em *Ninguém Escreve ao Coronel*, *O Veneno da Madrugada* (1962) e alguns contos reunidos em *Os Funerais da Mamãe Grande*, embora já haja uma recuperação progressiva de temas, atmosferas, estruturas poéticas, que prenunciam sua plena reincorporação aos valores próprios de sua cultura, a partir de um nível superior, em *Cem Anos de Solidão*. Seus contos posteriores e o volume *El Otoño del Patriarca* (1975) confirmam essa orientação e a deslocam para seu centro caribenho. (RAMA, 2001, p.199)

García Márquez, ao longo desse movimento, buscou a modernidade dos centros urbanos, a partir das literaturas inglesa e norte-americana, contra o atraso da capital Bogotá, a “metrópole interior”. Assim, a literatura da zona costeira ganhou uma posição relevante no processo modernizador. Não como resultante em um simples

³⁹ Termo usado para se referir aos habitantes da capital ou do interior, pelos moradores do litoral. (Nota do Tradutor)

mimetismo, mas num conjunto de valores regionais prestigiados pela literatura e pela arte, elementos de um nível corrente da vida que García Márquez alçou às estruturas artísticas modernas (RAMA, 2001, p. 199-200).

3.4 Níveis transculturadores

Em meados de março, os perigos da raiva pareciam conjurados. O marquês, contente com sua sorte, propôs-se corrigir o passado e conquistar o coração da filha com a receita de felicidade aconselhada por Abrenuncio. A isso dedicou todo o seu tempo. Tratou de aprender a penteá-la e fazer a trança. Tratou de ensiná-la a ser branca de lei, a restaurar para ela seus sonhos fracassados de nobre nativo, de tirar-lhe o gosto pelo iguana em escabeche e pelo ensopado de tatu. Tentou quase tudo, menos indagar de si mesmo se aquele era o modo certo de fazê-la feliz. (*Do Amor*, p. 72)

Para Rama, o gênero romance (ou *novela*), surgido na América hispânica, entre 1920 e 1940, é resultado da produção dos regionalistas. O crítico uruguaio pretende enfatizar o momento em que a literatura do “subcontinente latino-americano começa a se voltar para as suas peculiaridades”, mas animada pelas soluções técnicas que estabelecem o enfoque narrativo das obras. Em García Márquez, o enfoque narrativo por ele utilizado “foi a percepção do narrar fluido e natural com que uma mulher do povo desenvolvia os temas fantásticos incorporando-os à sua realidade”, numa direção que o faz aproveitar a originalidade da cultura popular. Os temas, os personagens, as peripécias, revelam que García Márquez dispõe de um enorme repositório local assim como faz uso dos mais bem sucedidos exemplos literários externos àquela cultura tão particular.

Do processo de construção literária mítica do subcontinente latino-americano, pertenciam autores latino-americanos que moravam na Europa e que, de certa forma, conheciam culturas europeizadas e produziam obras sob a perspectiva dessas culturas. Em *Do Amor e Outros Demônios*, García Márquez cria uma atmosfera de nação com

nuances várias.

Na obra, Domingas de Adviento, personagem responsável pela criação da protagonista, representa duas culturas, uma delas a africana, estigmatizada, às margens da sociedade, que sempre representou a periferia subalterna. Mas, a se considerar as Américas como um novo mundo, culturas múltiplas também acabam por se tornar partes de uma nação múltipla. Domingas é uma figuração exemplar dessa condição. Ainda que numa posição demarcada pela história, à Domingas García Márquez dá a liberdade do pensar, e de se expressar – um “direito” apenas inerente aos brancos –, quando Bernarda e Judas Iscariotes são flagrados em pleno ato sexual, Domingas marca a sua posição de negra, escrava, mas livre em pensamento:

Foi por esse tempo em que Dominga de Adviento entrou em seu dormitório à hora da sesta, pensando que Bernarda estava no trapiche, e os surpreendeu pelados fazendo amor no chão. A escrava, de mão na aldraba, ficou mais deslumbrada que atônita.

- Não fiques aí como uma morta – gritou Bernarda. – Ou vai embora ou vem rolar conosco.

Dominga de Adviento fugiu com uma batida de porta que soou para Bernarda como uma bofetada. Chamou-a aquela noite e a ameaçou com castigos atrozes se fizesse o menor comentário sobre o que tinha visto.

- Não se preocupe, minha branca – disse a escrava.

- A senhora pode me proibir o que quiser, e eu obedeco. – E concluiu:

- Só não pode proibir o que penso. (*Do Amor*, p. 67)

Procurando estabelecer em que reside o processo transculturador no âmbito da literatura, Rama explica os três níveis nos quais ele ocorre: na língua, na estruturação literária e na cosmovisão. No primeiro nível, o escritor buscava um sistema dual, alternando a língua culta do modernismo com o registro do dialeto dos personagens, de preferência rurais, na intenção de uma ambientação realista. “resgata os modos de expressão regional, resultando na criação de uma linguagem literária peculiar. Nesse nível há a incorporação de outros elementos líricos e dramáticos na narrativa, o romancista dá voz a diversas culturas, ágrafas ou não, resgatando o imaginário popular e estabelecendo um diálogo entre a tradição popular e a erudita” (PERETI, 2010, p. 90).

Assim, segundo Bellas (2019), partindo de Rama, “ele não tenta imitar a fala de tal comunidade de fora, mas constrói, a partir – e de dentro – dela, uma linguagem artística, isto é, ele “pesquisa as possibilidades que lhe proporciona para construir uma língua literária específica dentro de seus limites” (p. 34).

Em seguida, Bellas trata do segundo nível, o da estruturação literária, sobre como

é preciso ressaltar “o conflito gerado pelo contato entre as culturas tradicionais dos territórios da América Latina e a cultura dos colonizadores, que trouxeram consigo um ímpeto modernizador que se estendeu também à literatura”.

Nesse caso,

percebemos nas obras dos autores que operam a transculturação uma tentativa de contraposição às estratégias narrativas tomadas como modernizadoras. Um dos exemplos de Rama é proveniente do próprio Guimarães Rosa. O crítico uruguaio contrapõe o monólogo discursivo adotado pelo autor de Sagarana – tanto em *Grandesertão: veredas* como também em “Meu tio o iauratê”, (.) – ao fluxo de consciência presente em obras de escritores como James Joyce e Virginia Woolf. O cerne do argumento do crítico é que as variadas estratégias empregadas pelos transculturadores têm um ponto comum: elas serão pautadas sobretudo na oralidade. Nas palavras do próprio Rama (2001b, p. 270), elas “procedem de uma recuperação das estruturas da narração oral e popular”. Por fim, no nível da cosmovisão são elaborados os significados⁴⁰

Para Rama, segundo Bellas, é nesse âmbito que os autores obtêm seus maiores êxitos e alcançam os maiores resultados. “Nele mobilizam-se ideologias e firmam-se valores, dificultando, assim, a submissão aos ideais baseados nos padrões culturais estrangeiros – no caso da América”⁴¹

3.4.1 Na língua

Em *Viver para Contar*, García Márquez afirma que “la vida no es la que uno vive, la sino que uno recuerda y cómo recordarla para contarla”⁴², uma espécie de metáfora sobre o processo de escritura de seus romances. Em *Do Amor e Outros Demônios* sobrevém a dupla experiência no jornalismo e na literatura que permitiu a García Márquez ampliar a narrativa da obra, como escritor de defesa literária do elemento negro presente.

Como sustenta Rama, os primeiros autores regionalistas buscavam em um mesmo romance a coexistência de um sistema dual em que o registro da língua literária culta do modernismo encarnaria os ideais dos autores com um “dialeto” dos personagens, de preferência rural, na intenção de promover uma ambientação realista (CUNHA, 2007, p.

⁴⁰ <https://e-revista.unioeste.br/index.php/linguaseletras/article/view/20263>

⁴¹ Idem

⁴² “a vida não é o que se vive, mas o que se lembra dela e como lembrar para contá-la (tradução livre)

183). Os herdeiros desses regionalistas seriam os transculturadores que haveriam de promover uma aproximação entre a língua do narrador-escritor e a de seus personagens, sem fazer uma literatura crioula restrita apenas ao léxico, como nos romances regionalistas. No caso de García Márquez, tal movimento também serviu para alcançar os seus temas literários: “o amor e a morte, a solidão e a nostalgia, o poder e a solidão do poder, o tempo primitivo e a circularidade e a imobilidade do tempo, o mundo como aldeia global e as longas viagens, e no meio disso tudo, a transcendência definitiva das miudezas do cotidiano” (SALDÍVAR, 2000, p 269)

Há, portanto, em *Do Amor e Outros Demônios* o uso constante de oralidades, próprias do ambiente periférico, principalmente de expressões vulgares, inclusive entre as personagens femininas, como Bernarda se refere à abissínia comprada por seu peso em ouro: “a não ser que cague diamantes” (p. 16); versos de poemas, como a citação de Garcilaso “Por vós nasci, por vós tenho a vida, por vós hei de morrer e por vós morro” (p. 132)⁴³; incorporação de figuras das tradições, mitos e lendas; expressões de inspiração popular logo seguidas de outras mais elitizadas, como o latim utilizado por Abrenuncio, num claro processo transcultural narrativo no nível da língua, em que também se contrastam e se aproximam a intelectualidade da “cidade letrada”⁴⁴ do médico à condição colonial e interiorana do marquês:

O marquês mandou para o coche, reconheceu o licenciado Abrenuncio de Sá Pereira Cão, o médico mais notável e discutido da cidade. Era igualzinho ao rei de paus. Cumprimentou o marquês com cerimônia pouco usual.

- *Benedictus qui venit in nomine veritatis*- disse. (*DoAmor*, p. 29)

...

A carruagem entrou no recinto das muralhas pela porta de terra da Meia Lua, e Abrenuncio guiou o cocheiro até a sua casa, através do ruidoso bairro dos artesãos. Não foi fácil. Neptuno tinha mais de setenta anos, era indeciso e míope, estava habituado a que o cavalo seguisse sozinho pelas ruas que conhecia melhor que ele. Quando afinal deram com a casa, Abrenuncio se despediu na porta com uma frase de Horácio.

- Não sei latim – desculpou-se o marquês.

- Não é preciso – disse Abrenuncio. E citou mesmo em latim. (*DoAmor*, p. 33)

A passagem que se segue após o momento em que a abadessa ouve pela primeira

⁴³Garcilaso de la Vega foi um poeta renascentista espanhol, conhecido por ter introduzido as formas poéticas italianas na literatura espanhola.

⁴⁴ Referência à obra *A cidade das Letras*, de Angel Rama.

vez Sierva Maria faz emergir a estrutura imagética e sonora de um rito que acompanha o seu acender como cristã, ao mesmo tempo em que a introduz no inferno da vida em clausura, como num jogo de luz e sombra.

A abadessa acabava de fazer a sesta quando ouviu uma canção de uma só voz que enchia o convento. Puxou o cordão do lado da cama e daí a um instante apareceu uma noviça na penumbra do quarto. A abadessa perguntou quem estava cantando com tanto domínio.

- A menina – respondeu a noviça.

Ainda sonolenta, a abadessa murmurou:

- Que voz bonita. – E logo deu um salto: - Que menina?

- Não sei – disse a freira. – Uma que pôs o convento em rebuliço desde hoje de manhã.

- Santíssimo Sacramento! – gritou a abadessa. (*DoAmor*, p. 101)

A densidade sonora da expressão “Santíssimo Sacramento” dita pela abadessa é carregada de significação “em que a escritura se apoia no som para representar-se, dando-lhe forma e sentido” (PERETI, 2010, p. 93).⁴⁵ Mais adiante, a composição sonora de expressões como 'Ave Maria Puríssima' e a sua continuação 'Concebida sem pecado' também são próprias de significação, e se referem à figura de Maria, mãe de Jesus, livre do pecado original e à Imaculada Conceição. Essa entoação é tradicional e usada no início do sacramento da penitência, no momento em que o sacerdote diz 'Ave Maria puríssima' e o penitente continua: 'concebida sem pecado'.

Na obra, o narrador serve-se do som e da letra, do sentido religioso, dos personagens duais, sem grandes dilemas morais, como a protagonista, onde a transculturação é o ponto de apoio da estética narrativa.

Pulou da cama. Atravessou o convento voando e chegou até o pátio de serviço guiada pela voz. Sierva María cantava sentada num banquinho, com a cabeleira estendida pelo chão, no meio da criadagem fascinada. Parou de cantar apenas viu a abadessa. Esta ergueu o crucifixo que trazia pendente do pescoço.

- Ave Maria Puríssima – disse.

- Concebida sem pecado – disseram todos. (*DoAmor*, p. 101)

A esses momentos de cunho religioso católico são incorporados falas mais

⁴⁵Para o escritor brasileiro Eric Nepomuceno, responsável pela tradução de nove títulos de Márquez para o português, para compor uma versão brasileira do autor, foi muito importante recorrer às lembranças de suas frequentes conversas com García Márquez. Quando fazia as traduções do espanhol, “o mais difícil era encontrar o tom, a melodia, a sonoridade da sua excelente carpintaria literária. E a saída foi, sempre, lembrar da voz dele” (<https://revistacult.uol.com.br/home/cem-anos-de-solidao-fez-de-macondo-expressao-da-america-latina/>)

próximas da cultura popular, por vezes chulas, que tanto reforçam a liturgia penitencial como acentuam a ironia que o narrador se utiliza e pontua algumas passagens da obra. No fluxo da narrativa literária, elementos de culturas diversas, como as falas litúrgicas, o latim, a oralidade presente nas sentenças da abadessa, são ações transculturadoras no nível da língua que, de forma bastante eficaz, mostram a violência espiritual e a tensão psicológica que sofre Sierva María.

A abadessa brandiu o crucifixo como uma arma contra Sierva María.
- *Vade retro*– gritou.
Os criados recuaram, deixando a menina sozinha em seu espaço, com a vista fixa e em guarda.
- Aborto de Satanás – gritou a abadessa. – Ficaste invisível para nos confundir.
Não conseguiram que dissesse uma palavra. Uma noviça quis levá-la pela mão, mas a abadessa a impediu, apavorada:
- Não a toques – gritou. E a seguir, para todos: - Que ninguém a toque. Acabaram por levá-la à força, esperneando e distribuindo no ar dentadas de cachorro, até a última cela do pavilhão da prisão. No caminho, perceberam que ela estava suja de seus próprios excrementos, e a lavaram a baldes de água no estábulo.
- Tantos conventos nestacidade e é ao nosso queo marquês mandacocô – protestou a abadessa. (*Do Amor*, p. 101-102).

Nesse caso, a transculturação na língua acontece pela incorporação de expressões populares mais presentes na oralidade do que nos textos literários escritos, que não são apenas representação nas falas dos personagens, mas intrínsecos ao plano narrativo.

O narrador limita-se a partir dessa passagem a descrever a cela de Sierva María, com a intenção de que se formem imagens que sigam o tom da narrativa, sinalizando o possível horror pelo qual a menina ainda irá passar. “A cela era ampla, de paredes ásperas e pé direito muito alto, e com nervuras de cupim no madeiramento”; “havia uma janela de corpo inteiro com barrotes de madeira torneada e os batentes presos com uma tranca de ferro”; “a cama era uma base de argamassa com um colchão de fazenda recheado de palha e maltratado pelo uso”.

A tensão ainda é sentida quando, depois de Sierva María encarcerada no convento, a repetição do “*vade retro*” passa a ser direcionada a Cayetano, já enamorado por Sierva María, e pretende fugir com ela. Sem saber que a menina chorava por ele em uma nova cela, quando estava quase chegando ao pavilhão para a fuga, é detido pelas freiras.

Virou-se e viu uma freira com a cara coberta pela mantilha e um crucifixo erguido contra ele. Deu um passo à frente, mas a freira barrou

com Cristo, gritando: “*Vade retro!*”

Atrás dele ouviu outra voz: “*Vade retro!*”. E logo outra e outra: “*Vade retro!*” Girou várias vezes sobre si mesmo e sentiu que estava no centro de um círculo de freiras fantásticas de caras cobertas que o apossavam com seus crucifixos, aos gritos:

- *Vade retro, Satana!* (*DoAmor*, p. 219)

Como se observa, o narrador descreve a cena intercalando a litania com a ação do personagem “deu um passo à frente”, “ouviu outra voz”, “girou várias vezes”, para, enfim, mostrar o sentimento de quase morte de Cayetano, com a sentença “Cayetano chegou ao final de suas forças” (*DoAmor*, p. 219). Os elementos incorporados da tradição popular e o uso do latim reforçam o clima de penitência e sofrimento latente, via ações transculturadoras inseridas no fluxo narrativo.

O sincretismo temático e linguístico tornam *Do amor e outros demônios* uma síntese do universo linguístico da América Latina, com suas diferentes variantes culturais e étnicas e também um resultado transculturado de culturas justapostas, cuja escritura utiliza-se de escolhas idiomáticas que fazem referência à religião, mitologia ou crenças populares da cultura do falante, em sua dimensão semântica. Alguns exemplos presentes na obra original⁴⁶ e suas correspondências na obra traduzida são:

1. *Manejaba con la mano izquierda*: A mão esquerda está associada à maldade, ao ilegal, ao moralmente incorreto, ao invisível. Na obra, Garcia Márquez usa a expressão desta maneira⁴⁷ “... o comércio escuso de escravos e farinha que Bernarda dirigia com a mão esquerda, do trapiche de Mahates.” (p. 19), para dar a entender o caráter ilícito e secreto do negócio da personagem.

2. *No hay poder humano*: Essa expressão significa que falta uma força sobrenatural para o término de uma determinada ação. No texto, aparece assim⁴⁸ “- Que entre as numerosas espertezas do demônio é muito frequente a de assumir a aparência de uma doença imunda para se introduzir num corpo inocente – disse. – E uma vez dentro, não há força humana que o faça sair.” (p. 84)

3. *Manda a la santísima virgen*: (Manda) refere-se a uma promessa feita a uma entidade

⁴⁶ Ramírez e Toro: Análisis semántico de la traducción de un corpus de expresiones idiomáticas presentes en la traducción de la novela “Del amor y otros demonios” de Gabriel García Márquez, realizada por Edith Grossman (inglês) y Annie Morvan (francês). Universidad Del Vall. Facultad de Humanidades Escuela de Ciencias del Lenguaje. 2015

⁴⁷ Tradução livre

⁴⁸ Idem

superior, geralmente um santo ou uma figura sobrenatural. Na obra, é usado para explicar o motivo do cabelo comprido de Sierva María.⁴⁹ “É uma promessa à Virgem Santíssima até o dia em que se casar – disse o marquês.” (p. 92)

4. *Tenemos pruebas a manta de Dios*: É usado para expressar que há uma abundância de algo. No livro, “Temos provas de sobra – disse o bispo. – Ou será que não lê as atas?” (p. 136)

5. *Te está cantando la lechuza*: Expressão que significa que a morte está prestes a levar algum ser vivo devido à agonia em que se encontra.⁵⁰ No trabalho original aparece assim: “É o canto da coruja, minha filha” (p. 74).

O romance, embora nele predomine a voz de um narrador em terceira pessoa, onisciente, é formado por dois momentos narrativos diferentes. Logo no seu início, quando descreve como chegou à origem do livro, o narrador identifica-se com a narração, transmutando-se, nesse momento, em um personagem, misturando-se à escritura, utilizando-se de recursos linguísticos do jornalismo, para destacar sua força expressiva, e conferir veracidade aquilo que viria a seguir.

Mestre Clemente Manuel Zabala, chefe da redação do jornal onde eu fazia minhas primeiras letras de repórter, encerrou a reunião da manhã com duas ou três sugestões de rotina. Não deu tarefa concreta a nenhum redator. Minutos depois soube por um telefonema que estavam esvaziando as criptas funerárias do antigo convento de Santa Clara, e me ordenou sem muita convicção:

- Vá até lá e veja o que consegue. (*Do Amor*, p. 9)

O texto, entretanto, também sinaliza um tempo de retorno à lembrança da história contada pela avó. A descrição da lembrança, embora seja um trecho menor, se junta à anterior utilizando-se de imagens que criam um novo espaço entre o real e o ficcional. Quando o mestre de obras encarregado pela demolição das criptas explica “sem espanto” que o cabelo humano crescia mesmo depois da morte, Garcia Márquez lembra que a avó lhe

contava em menino a lenda de uma marquesinha de doze anos cuja cabeleira se arrastava como a cauda de um vestido de noiva, que morreu de raiva causada pela mordida de um cachorro. (*Do Amor*, p. 12)

⁴⁹ Idem

⁵⁰ Idem

Nessas passagens, duas ideias narrativas são apresentadas a partir da voz de um só narrador e mostram como Garcia Márquez as reformula para a escolha definitiva do tom da obra. A posição narrativa nas duas partes, como são realizadas as narrações, o objeto narrado, representam a mescla entrecampos semânticos diferentes: do jornalismo, enquanto realista; da lembrança da avó, que marca o campo ficcional e é a escolha do autor para compor o corpo principal da obra.

A evidente contradição entre os nomes de alguns personagens e as suas personalidades também marca a escolha de Garcia Márquez no primeiro nível da transculturação narrativa, Sierva María de Todos los Ángeles, marquesa, é a Maria Madinga, negra.

O hibridismo e o sincretismo religioso são inscritos por Márquez na trama narrativa do romance principalmente na construção da personagem central, Sierva María de Todos los Ángeles, que também é chamada de María Madinga. Tal nome marca a ambiguidade dessa personagem: branca, marquesa e serva no nome, mas culturalmente e linguisticamente negra. Sierva María, como já se disse, foi criada pela escrava Dominga de Adviento, governanta da casa. O hibridismo e o sincretismo religioso também se representam na escrava, que se dizia praticante da religião católica mantendo sua fé iorubá e praticando as duas ao mesmo tempo (CAMÉLO, 1994).

Assim, é significativo que a criação da obra e todos os seus personagens apelam ao discurso popular e sua participação na revisão inventiva da história. Na construção da história nacional, García Márquez localiza a autoridade não em um texto escrito, mas na memória oral (OLSEN, 2002). Juntamente com Arguedas, Rosas e Rulfo, García Márquez opera a partir de seu sistema linguístico, não imitando de fora uma linguagem regional, mas a elabora dentro da própria obra com objetivos literários. Rama (2001) ressalta que “se o princípio de unificação textual e de língua literária pode responder ao espírito racionalizador da modernidade, a perspectiva linguística a partir da qual assume isso e restaura a visão regional, que assim se torna capaz de englobá-lo e impor-lhe sua riqueza plurissêmica” (p. 221)

3.4.2 Na composição literária

Quanto à composição literária, Rama (2001, p. 221) evidencia que o romance

regional havia sido dotado, em suas formas, dos modelos narrativos do naturalismo do séc. XIX, que sofreria o primeiro impacto modernizador nos últimos anos desse mesmo século⁵¹. Por essa ocasião, surge uma série de recursos vanguardistas que passa a ser utilizado tanto na narrativa fantástica como na realista-crítica dos centros urbanos. Embora, com relação à estrutura narrativa, tenha ocorrido, face ao impacto modernizador, um retorno a um viés mais tradicionalista, Rama apresenta dois exemplos de como seriam as respostas ao vanguardismo do momento:

Também aqui a volta ao manancial de cultura tradicional há de fornecer respostas: em vez do fragmentário monólogo interior na linha *do stream of consciousness* que salpicou imitativamente muita narrativa modernizada, conseguiu-se construir um gênero tão antigo como o monólogo discursivo (*Grande Sertão: Veredas*), cujas fontes estão não só na literatura clássica, como nas do narrar espontâneo; ou encontrou-se a solução para o relato episódico e dividido por meio do contar dispersivo das “comadres”, suas vozes sussurrantes (*Pedro Páramo*), também composto de fontes orais, embora possa ser rastreado até em textos do Renascimento. (RAMA, 2001, p. 221).

Foi García Márquez que, no entender do crítico uruguaio, constituiu soluções que recuperariam as narrativas nas suas estruturas oral e popular. Ao propor resoluções estilísticas para o romance “no qual o plano do verossímil possa funcionar contiguamente ao plano do fantástico” García Márquez afirma ter encontrado a solução ao ouvir uma vizinha explicar de maneira simples um fato insólito e ir delineando um sistema narrativo elaborado de dentro da cultura a que pertence como um elemento “peculiar da narração oral, embora tenha tido expressão em numerosos textos, desde os romances de aventuras aos folhetins, que não casualmente constituem a alimentação literária dos membros dessa cultura” (p. 222).

3.4.2.1 Entre o fantástico e o mágico

- *Tinham asas de morcego – disse Sierva María batendo os braços.*
- *Abriram as asas no terraço e a levaram voando, voando, até o outro lado do mar.*
O capitão da patrulha se benzeu, espantado, e caiu de joelhos.
Ave Maria Puríssima – disse.

⁵¹ O segundo impacto modernizador se daria entre as duas grandes guerras mundiais do século XX.

Em *Para este mundo “tremendamente tedioso”, algo que “não lhes cabia na imaginação”*. *Reflexões sobre o fantástico moderno e o realismo mágico a partir de contos de Murilo Rubião e Gabriel García Márquez*, Fernanda Freire Coutinho (2012) nos mostra que os desdobramentos da literatura fantástica surgiram a partir do Século XX, “em especial as vertentes que recuperavam o real maravilhoso teorizado por Carpentier, ou o realismo mágico adotado por Gabriel García Márquez” (p. 21), gênero do *boom* literário latino-americano.

Considerado um dos momentos mais importantes para literatura hispano-americana, o chamado *Boom* latino-americano, no qual grandes autores, como o colombiano Gabriel García Márquez e o argentino Júlio Cortázar, tiveram suas obras reconhecidas internacionalmente e eternizaram-se na literatura mundial por meio de uma escrita que, prioritariamente, privilegiava a narrativa fantástica em diferentes formas. (COUTINHO, 2012, p. 20)

O marco inicial do *boom* foi a publicação em 1967 de *Cem anos de solidão*, romance de Gabriel García Márquez. Ángel Rama, entretanto, aponta *O jogo da amarelinha*, de Julio Cortázar, publicado em 1963, como a obra deflagradora do fenômeno. Já o ano de 1973, de acordo com os especialistas, marcaria o fim do movimento — coincidência, ou não, em meio ao período obscuro das ditaduras militares na América do Sul ⁵².

Em geral, as obras de García Márquez chamam a atenção para a realidade local, que se revela através da capacidade estética do autor de imprimir a marca de uma época ao trabalhar importantes questões hispano-americanas do século XX, que se inscrevem por toda América latina.

Voltando a Coutinho (2012), ela assinala que a “América Latina possui pontos de confluência na sua construção enquanto bloco que busca se tornar independente daquela que foi sua metrópole” (p.62) e, de forma ainda mais clara, Ángel Rama, sob a perspectiva da transculturação narrativa, aponta que, por vezes, há uma aproximação cultural que torna determinadas literaturas semelhantes para além de suas fronteiras políticas.

⁵²Marcio Renato dos Santos. A invenção de um continente.
<https://www.bpp.pr.gov.br/Candido/Pagina/Especial-Boom-Latino-americano-Reportagem#>

É assim que podemos perceber uma aproximação da literatura gauchesca brasileira com a produção argentina e uruguaia sobre o gaucho. Também isso aproxima a literatura andina de países como Peru, Bolívia e Colômbia. E identifica as literaturas venezuelana, brasileira, colombiana e peruana entre si, quando criadas com base na relação de seus habitantes com a região amazônica. (COUTINHO, 2012, p. 63).

Mais adiante, foi essa aproximação que permitiu a “Mario de Vargas Llosa escrever, a partir da sua experiência enquanto peruano, um romance como *La ciudad y los perros*, que se passa na Amazônia Brasileira.” (p. 62).

Isso acontece porque a criação de uma obra como a de Vargas Llosa exige, mais que o desejo do autor, uma compreensão de um contexto cultural e histórico que se nutre, ao menos em parte, de um reconhecimento mútuo entre nações que compartilham temáticas. A América Latina, que hoje é vista como um todo político, é formada por regiões e momentos que aproximam e afastam suas diversas nações. Determinadas condições históricas, como a escravidão de africanos, aproximam o Brasil dos países caribenhos, onde esse fenômeno foi grande e decisivo para a economia. Por sua vez, a relação do europeu com o índio é mais relevante para o México e países andinos. (COUTINHO, 2012, p. 63)

No nível da narrativa, houve muitas perdas de parte do repertório regionalista, ainda que não acompanhadas da adoção das estruturas de vanguarda europeias, às quais se opuseram as estruturas pertencentes à tradição cultural analfabeta.

3.4.2.2 O realismo mágico como um gênero próprio da literatura de vanguarda latino-americana em *Do Amor e Outros Demônios*

As correntes vanguardistas possibilitaram a recuperação de elementos da cultura tradicional como dito anteriormente. Elementos medievais e tradicionais da religião da elite e a dos negros, combinando matizes diferentes, encontram-se em *Do Amor e Outros Demônios* dentro do que foi denominado por Realismo Mágico, que se desenvolveu, consideramos, a partir da estética surrealista.

Conforme Lopes (2011), citando Bella Josef (1974), o processo renovador da literatura hispano-americana iniciou-se com Miguel Angel Asturias e os manifestos

surrealistas. Chegou ao ponto máximo na literatura de ficção com García Márquez, Vargas Llosa, Cortázar, “na expressão do desejo de criação total, apelando para o maravilhoso na mistura de sonho e realidade ao escamotear os esquemas férreos da lógica”. Nesse sentido, a linguagem “mágica-realista” cria a atmosfera híbrida da novela em estudo: passagens no enredo comprovam sua narrativa mágica

Em *Do Amor e Outros Demônios*, ainda que o realismo mágico não seja central, ele está presente na obra. Uma das passagens mostra a relação entre Abrenuncio e o que ele sentia pelo seu cavalo, como se ambos fossem partes de um ser apenas. Quando pensa na morte do cavalo, o médico afirma que “- É como se a metade do meu corpo tivesse morrido” (p. 29), ao que o marquês responde “- Nada é tão fácil de resolver quanto a morte de um cavalo” (p. 30). Abrenuncio retruca: “- Esse era diferente, se eu tivesse recursos, mandava enterrá-lo em terra sagrada. Em outubro fez cem anos”. (p. 30). Abrenuncio, apesar de médico, não praticava a cirurgia, pois a considerava inferior, como própria de curandeiros e barbeiros, mas tinha como especialidade predizer o dia e a hora da morte dos enfermos, além da história contada a todos de que havia ressuscitado um morto, como em um de seus encontros com Bernarda.

Ergueu a cabeça, ofuscada pelo resplendor da janela aberta de repente, e não reconheceu o médico à contraluz. Bastou a este um olhar para ver o destino dela.

- É o canto da coruja, minha filha.⁵³

Explicou que ainda era tempo de salvá-la, desde que se submetesse a uma cura urgente de purificação do sangue. Bernarda o reconheceu, refez-se como pode e se desmandou em improperios. Abrenuncio os suportou impassível enquanto tornava a fechar a janela. Já de saída, parou junto à rede do marquês e precisou o prognóstico:

- A senhora marquesa morrerá o mais tardar no dia 15 de setembro, se antes não se pendurar numa viga. (*Do Amor*, p. 74)

Duas passagens trazem a galinha, um animal do plano real, que ganha contornos mágicos no plano narrativo. A primeira assinala o momento em que Bernarda, após o marquês tentar resgatar a filha do alojamento das escravas e vesti-la com a camisola da avó em substituição às roupas de algodão das negras, não se contém e diz que pai e filha deveriam se casar pois não seria “mau negócio parir marquesinhas crioulas com patas de galinha para vender nos circos” (p. 41).

Na segunda, Ygnácio, que tinha medo de animais, menos de galinhas até observar,

⁵³ Para alguns supersticiosos, o som emitido por um tipo de coruja, conhecida popularmente como rasga-mortalha, é como um aviso de que alguém vai morrer.

na fazenda para onde havia sido desterrado, uma galinha viva. Ao imaginá-la do tamanho de uma vaca, descobriu que era “um monstro mais aterrorizante” do que qualquer outro da terra ou da água (p. 55). Suava frio e se sufocava com o silêncio “fantasmal” da fazenda. Essa visão do fantasmagórico do marquês, que se dizia espantado por estar vivo, culmina na fuga dos animais, como Gabo mostra no trecho seguinte:

Ao completar-se o primeiro ano de desterro, foi despertado por um fragor como o de rios na enchente, e acontecia que os animais da fazenda estavam abandonando os seus dormitórios e atravessando os campos em silêncio absoluto sob a lua cheia. Derrubavam sem ruído tudo quanto lhes impedissem a passagem em linha reta através de pastos, canaviais, correntezas e brejos. Na frente iam os rebanhos de gado maior e as cavalgadas de carga e passeio, e atrás os porcos, as ovelhas, as aves de viveiro, numa fila sinistra que desapareceu na noite. Até as aves de voo largo e mesmo as pombas foram caminhando. (*Do Amor*, p. 55-56)

Essas partes da obra exemplificam como o limite entre a ficção e “o mundo da verdade” pode ser difuso. A realidade e o que nos parece ser um estado em que o fantástico impregna os personagens é uma unidade transculturada que está presente num mesmo plano narrativo, mas que, ao mesmo tempo, permite que elementos culturais distintos sejam percebidos. O realismo mágico, então, está além da imaginação do leitor, sem desligá-lo de sua própria cultura e tradições.

Há elementos tanto da religião católica como das africanas, que se encontram, aqui, no plano do mágico, pois Sierva Maria, criada no pátio dos escravos, “aprendeu a dançar antes de falar”, falava três línguas africanas “ao mesmo tempo”, a beber sangue de galo em jejum e a “esgueirar-se entre os cristãos sem ser vista nem pressentida, como um ser imaterial” (p. 66). A menina aumentava o medo dela em sua mãe quando dizia frases em ioruba e por esta achar que a filha vivia em condição de fantasma ao mesmo tempo em que sentia ser tocada nos pés por ela e a batiza com outro nome.

Sierva María de Todos los Ángeles é a marquesinha católica branca sendo também a negra María Mandiga, dos cultos africanos. É na protagonista que mais se processa o mágico da obra, e quando uma noviça tenta arrancar os seus colares, ela

Com um repelão, tirou de cima as guardiãs que tentavam subjugar-lá. Subiu na mesa, correu de uma ponta a outra gritando como uma possessa de verdade que não se deixa dominar. Quebrou tudo quanto encontrou no caminho, pulou pela janela e desfez os caramanchões do pátio, alvoroçou as colméias e derrubou as cercas dos estábulos e dos currais. As abelhas se dispersaram e os animais em disparada se

precipitaram uivando de pânico até os dormitórios da clausura.
(*DoAmor*, p. 104)

A partir daí, tudo o que viria a acontecer no convento seria resultado do mal atribuído a Sierva María, pois, “várias noviças declararam para as atas que ela voava com umas asas transparentes que emitiam um zumbido fantástico” (p.105), além de correrem rumores deque “os porcos estavam envenenados”, as águas provocavam visões premonitórias e uma galinha saiu voando pelos telhados até desaparecer no horizonte do mar. Uma freira, presa por assassinato, implora a ele para servir como mensageiro de Satanás em uma troca importante: sua alma pela liberdade. Cada ato da menina é escrupulosamente anotado nas atas que a abadessa escreve diariamente e que servirão de testemunho de que Satanás se apoderou da alma e do corpo de Sierva María.

Martina se encarregou de Sierva María com uma dedicação exemplar. Também ela ficaria mortificada com a negativa do indulto, mas a menina só o notou numa tarde de bordado no terraço, quando ergueu a vista e a viu banhada em lágrimas. Martina não disfarçou o seu desespero.

-Prefiro estar morta a continuar morrendo nesta prisão.

Sua única esperança, explicou, era o pacto de Sierva María com os demônios. Queria saber quem eram, como eram, como negociar com eles. A menina enumerou seis, e Martina identificou um deles como um demônio africano que certa vez havia perseguido a casa de seus pais. Uma expectativa a animou.

- Quero falar com ele. – E precisou o recado: - Dou minha alma em troca.

Sierva María se deleitou na malvadeza:

- Ele não fala. Basta olhar a cara e já sabe o que quer dizer. – E com toda seriedade prometeu avisá-la para que se encontrasse com o tal na próxima visita. (*DoAmor*, p.180-181)

Esse jogo de representações entre a vida real e o mundo imaginário cria no romance a junção de elementos distintos a se conjurar de maneira anticonvencional na estrutura narrativa.

3.4.3 Na cosmovisão

O terceiro nível das operações da transculturação narrativa parece, segundo Cunha (2007), ser o mais valorizado por Ángel Rama, uma vez que é considerado como central.

Nele, engendram-se os significados e se encontrarão as descobertas mais consideráveis, que superariam as propostas da modernidade, inclusive as suplantando no local em que elas próprias foram formuladas.

O vanguardismo⁵⁴ teria colocado em xeque e contestado o discurso lógico-racional utilizado a fundo por três tendências literárias, seja pelo uso de uma linguagem denotativa referencial, seja com remissão a símbolos: a novela regional, a novela social e a realista-crítica. A novela social conservou o modelo narrativo burguês do século XIX, apegada a um logicismo didático; a novela realista-crítica, onde cabem Juan Carlos Onetti, Graciliano Ramos e Alejo Carpentier, aproveitou sugestões estruturais da escrita de vanguarda. Com relação à novela regionalista, o melhor exemplo apontado por Rama foi Arguedas, com *Los Rios Profundos*. Aí reside o fato de o vanguardismo “encontrar na narrativa fantástica a área mais permeável para revelar os seus significados, embora esta, às vezes, como observara Cortazar, possa a vir ser tão rígida e logicista como um romance realista” (RAMA, 2001, p. 221, 222)

A tendência, segundo o uruguaio, que mais rapidamente se adaptou ao impacto vanguardista foi a “narrativa cosmopolita”, representada por Jorge Luis Borges, principal figura do vanguardismo latino-americano e que, no caminho da desaculturação regionalista, os transculturadores descobriram o mito.

A maior parte das obras de Gabriel García Márquez reside em reflexões literárias sobre os mitos da história latino-americana. É através do realismo mágico que o autor se depara “com o questionamento incessante sobre as presenças fabulosas e as evasivas enigmáticas dos acontecimentos americanos”. Assim, o colombiano consegue unir sua “ficcionalização de nosso futuro às mais profundas constantes universais da consciência humana, como a passagem irreversível do mito da gênese, passando pela fundação da cidade e da língua, até o cataclismo apocalíptico, como mostra Cem Anos de Solidão (1967)”.⁵⁵

Para Rama, com a tendência modernizadora chegaram na América Latina, vindo dos latino-americanos que moravam na Europa, estudos que traziam uma outra visão sobre os mitos. Alguns deles foram reformulados a partir da antropologia de Taylor e Frazer⁵⁶, da psicanálise de Freud, além de estudos sobre religião.

⁵⁴ Rama alerta que “en el hemisfério brasileño se llama ‘modernismo’ y en el hispano-americano ‘vanguardismo’” (Trunculturacion Narrativa na America Latina.p. 57)

⁵⁵ <https://www.80grados.net/del-amor-y-otros-demonios/>. [Luis N. Rivera Pagán](#)

⁵⁶ Edward Taylor e James Frazer são antropólogos ingleses. Adeptos do Evolucionismo Cultural, teoria

Entre os estudiosos dos mitos, Rama cita Mircea Eliade, (1991) que ressalta que por mais de meio século estudiosos ocidentais situaram o estudo do mito numa perspectiva que se diferenciava significativamente com a do século XIX. Ao invés de tratar, como seus predecessores, o mito no sentido usual do termo, isto é, como «fábula», «invenção», «ficção», aceitaram-no tal como o entendiam as sociedades arcaicas, em que o mito designa, ao contrário, uma "história verdadeira", e, mais ainda, uma história de valor inestimável, porque é sagrado, exemplar e significativo.”⁵⁷

Eliade investiga, mais precisamente, não o estado mental ou o momento histórico em que o mito tornou-se uma ficção, sua observação será dirigida, em primeiro lugar, para as sociedades em que o mito tem (ou teve) “vida”, no sentido de fornecer modelos para o comportamento humano e, assim, conferir importância e valor para a existência. Compreender a estrutura e a função dos mitos nas sociedades tradicionais não é apenas elucidar uma etapa da história do pensamento humano, mas também compreender melhor uma categoria da contemporaneidade. Para Rama, essa nova visão dos mitos é, então, uma categoria válida para a interpretação de aspectos próprios da América Latina.

Em *Do amor e outros demônios*, em especial no sentido religioso, consideramos que a representação simbólica da mescla de culturas acontece no nível da linguagem, no plano narrativo - já demonstrado anteriormente - e no da cosmovisão, numa simbiose entre dois mundos: o objetivo e o subjetivo. A partir dessa simbiose, García Márquez explora a história latino-americana, em que mitos também se ressignificam e, no livro

ele mergulha no século XVIII e nas interseções, no mundo colonial americano e caribenho, da cultura branca, europeia e cristã e da cultura negra, africana e pagã. Nesta trágica história, somos apresentados a uma parábola excepcional da decadência espiritual e carcomida dos mitos sustentadores que outrora deram vigor ao mundo colonial. Trata-se da fatal deterioração dos devaneios míticos da arcadia original a caminho da insondável solidão da frustração das utopias. O domínio espiritual do cristianismo colonial está esgotado; seu reino de Deus, sonhado por descobridores, conquistadores e evangelizadores, torna-se um inferno onde reinam os demônios.⁵⁸

que afirma que o crescimento e o desenvolvimento das civilizações se dão em razão das transformações culturais que podem ser perpetuadas pelas gerações seguintes. Se um traço cultural é positivo para determinada sociedade, ele é transmitido a fim de tornar a permanência em sociedade mais apta, como uma espécie de seleção natural.

⁵⁷ Mircea Eliade, *Mito y Realidad*, 1991, p. 4. Tradução livre

⁵⁸ Idem. Tradução livre.

Quando Sierva María chega ao Convento de Santa Clara para o exorcismo, este torna-se um lugar de maldições, feitiços e presságios atribuídos à possessão demoníaca da menina.

Tudo o que é extraordinário, misterioso, acidental ou trágico é atribuído à demoníaca marquesa. O diabólico, porém, é fascinante e a jovem se torna muito popular entre os reprimidos fechados. Seu espírito livre espalha uma atmosfera de liberdade que transgride continuamente os códigos de santidade e pureza da instituição monástica. Ela se diverte simulando vozes de monstros satânicos, homens decapitados e espectros do além-túmulo. Desvenda todo um inventário histriônico do mundo subterrâneo e sombrio da espiritualidade popular. Algumas freiras chegam a pedir-lhe que sirva de proxeneta ao diabo para lhe implorar favores indignos de pedir ao santo Deus.⁵⁹

O exorcismo de Sierva María fica sob a responsabilidade do jovem padre Delaura que, junto ao bispo, parece resumir a América ao “reino incerto de Yucatán” cujo “calor opressivo, a eterna exalação de carniça, os brejos fumegantes, enquanto se desenterravam os carneiros petrificados” (p. 116), em comparação à vida que conhecia apenas através de livros, o mundo da mãe, nativa de San Martín de Loba⁶⁰, que emigrara para a Espanha com os pais. Na narrativa, compara essa América decadente à África, ao afirmar que a vida ali seria mais fácil para o bispo “que fizera as guerras da África” (p. 116), trazendo, novamente, nessa passagem, a lembrança da escravidão dos povos vindos desse continente, temática a atravessar toda a obra e fiel à História negra do subcontinente.

O trecho a seguir assegura ainda mais a comparação como a representação mítica traz as marcas da colonização

- Ouvi dizer que nossos sacerdotes enlouquecem de felicidade nas Índias - disse Delaura.
- E alguns se enforcam – disse o bispo. – É um reino ameaçado pela sodomia, a idolatria e a antropofagia. – E acrescentou, sem preconceitos: - Como uma terra de mouros. (*Do Amor*, p. 117)

Quando é anunciada a chegada do novo vice-rei de Nova Granada a Cartagena, Don Rodrigo de Buen Lozano, o bispo afirma com amargura e ressentimento:

⁵⁹ Idem. Tradução livre.

⁶⁰ Município da Colômbia no departamento de Bolívar, ao norte

- Atravessamos o mar oceano para impor a lei de Cristo, e o conseguimos nas missas, nas procissões, nas festas dos padroeiros, mas não nas almas.

Falou de Yucatán, onde tinham construído catedrais suntuosas para esconder pirâmides pagãs, sem perceber que os aborígenes acudiam à missa porque debaixo dos altares de prata seus santuários continuavam vivos. (*DoAmor*, p. 153)

Mas, o trecho que segue representa a deterioração do mundo espiritual dominante em seu empreendimento de colonizar e assimilar os dominados, e retrata a mixagem cultural da região.

Falou da mixórdia de sangue que tinham feito desde a conquista: sangue de espanhóis com sangue de índios, destes e daqueles com negros de toda laia, até mandingas mulçumanas, e perguntava se tal promiscuidade cabia no reino de Deus. (*DoAmor*, p. 153)

Para Fonseca (2015) é partir da relação afetuosa com os avós maternos, que Gabo amplia a sua visão de mundo, a ponto de criar novas e fascinantes realidades) “por meio da leitura especial do cotidiano, isto é, pela interpretação que seus avós faziam da vida, sob uma perspectiva que atingia as margens do sobrenatural, com a sua avó Tranquilina, ora mais histórica, com o avô Nicolás. O conjunto dessas características, provocou no autor a criação de uma cosmovisão mais integral por ser mais abarcante, ou seja, tanto a irrealidade da avó, quanto a sólida realidade do avô vieram a se expressar na obra do escritor

que teve ainda nos inseparáveis amigos, nos grandes mestres da literatura clássica e moderna, e também nas histórias orais de seu povo a complementação necessária para lapidar sua obra até torná-la, sob alguns aspectos, a expressão de uma “realidade total” como tão bem definiu Vargas Llosa. Todo esse caudal de experiências e vivências contribuiu para que García Márquez consolidasse um estilo transbordante, com imagens que remetem ainda a aspectos do realismo grotesco (de linhagem rabelaisiana), trazendo à cena principal os conflitos históricos e sociais que haviam irrompido e estavam irrompendo não apenas em seu país de origem, mas em outros pontos da América Latina. (FONSECA, 2015, p. 227)

Assim, a partir da lenda da marquesinha, que Gabo havia classificado como “realismo do irreal” ou “irrealidade demasiado humana”, é marcada uma cosmovisão em que os mitos, as lendas, as crenças e superstições criam uma trama parareal tão ou mais poderosa que a própria realidade objetiva, determinando o comportamento das pessoas. “Assim, o conceito de realidade se ampliaria e se faria mais complexo em sua obra e, com

isso, seu compromisso de escritor com a própria realidade” (SALDÍVAR, 2000, p. 230).

CAPÍTULO IV

DOIS TEÓRICOS E O EIXO ESTRUTURANTE DE DO AMOR E OUTROS DEMÔNIOS

4. Àngel Rama e Luckács

Em Rubén Darío e o modernismo (Caracas, 1970) Rama faz uma análise do nicaraguense e do movimento modernista. Nesse ensaio, Rama mostra a maneira complexa como as diversas circunstancias históricas, culturais e sociais contribuíram para que surgisse a corrente literária que “descolonizou” nossa sensibilidade e, alimentando-se com audácia e liberdade de tudo que as vanguardas europeias ofereciam e das nossas próprias tradições, fundou a soberania poética do continente. A perspectiva sociológica e histórica, à maneira de Lukács e de Benjamin, foi a predominante nas pesquisas e análises de Rama.⁶¹

Neste capítulo, pretendemos uma abordagem que visa apresentar um diálogo teórico entre Rama e Lukács, levando-nos, finalmente, ao eixo estruturante de *Do amor e outros demônios*: a decadência

Juan Pedro Rojas, em *Crítica literaria y marxismo em América Latina – paradojas* (2018), pretende discutir “la paradoja de tener en América Latina una producción literaria de alta calidad en condiciones económicas y sociales atrasadas y periféricas” (p. 188), analisando alguns casos que têm relação com a plasticidade cultural encontrada em escritores da região, a partir das análises críticas de Àngel Rama e Antonio Candido. O paradoxo, ao qual o autor se refere, diz respeito à América Latina ter, apesar de seu baixo nível de crescimento econômico capitalista, uma alta expressão artística literária, incluindo García Márquez entre as figuras literárias de relevância mundial. Márquez é um escritor

que surge en una región periférica dentro de Colombia, el Caribe, pero que es una región que, paradójicamente, tiene mayor contacto internacional por la presencia del puerto y su actividad comercial. Pasa su infancia en el interior con indígenas y con toda una cultura tradicional y luego se traslada a Barranquilla, el gran puerto, con una economía dinámica, moderna y con contacto permanente con Europa y Estados Unidos. Allí estudia y ejerce el periodismo y comienza su carrera como escritor. García Márquez no se queda ni con el mundo tradicional ni con las vanguardias europeas que conoce en Barranquilla.

⁶¹ Introdução de Mario Vargas Llosa ao livro *A Cidade das letras*, de Àngel Rama. 1985. Editora Brasiliense.

Ejerce una plasticidad cultural que le permite construir una obra de alta calidad. (ROJAS, 2018, p. 192).

O debate iniciado toma os escritos de Marx e Engels sobre estética literária, ao abordarem “la relación entre estructura y superestructura, la independencia de fines del arte y las incongruencias entre el desarrollo de la capacidad artística y el de las fuerzas productivas” (ROJAS, 2018, p. 188). Rojas pretende que a discussão traga a percepção que Marx e Engels têm sobre as relações entre a base econômica da sociedade e a produção cultural para tentar pensar o paradoxo apontado para a América Latina.

Mais adiante, segundo Rojas, Antonio Candido, em *Dialética da malandragem*⁶², quando analisa *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida, mostra como na literatura, ainda do século XIX, já havia uma atitude realista nos termos lukacsianos⁶³ e não uma simples absorção acrítica das formas e dos traços estéticos vindos da Europa.

4.1 Angel Rama sob a influência do pensar luckacsiano

Pablo Rocca, em sua apresentação do livro *Literatura, Cultura e Sociedade na América Latina*, aponta que Ángel Rama no artigo *Literatura y Sociedad*, retornando ao século XIX, enfatiza a sociologia do conhecimento, de Max Weber e Karl Mannheim, e a sociologia marxista, mostrando-se interessado pelas ideias de Lukács ainda que o teórico húngaro resistisse contra as vanguardas⁶⁴, que foram essenciais para pensar a transculturação narrativa.

Além desse artigo, consideramos que o texto *10 Problemas para o Romancista Latino-americano* também sedimentada a influência luckacsiana no pensamento do uruguaio.

⁶² CANDIDO, Antonio. *Dialética da Malandragem* (caracterização das Memórias de um sargento de milícias). In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, nº 8, São Paulo, USP, 1970, pp. 67-89.

⁶³ Segundo Rojas, a té então esse romance havia sido interpretado como uma adaptação do romance picaresco para o contexto brasileiro. Candido afirma que há muito mais do que isso. Ele aponta um princípio estrutural absolutamente novo que consiste em uma dialética entre ordem e desordem . Candido, então, se esforça para mostrar o realismo de Manuel Antonio de Almeida, um realismo em sentido amplo que usa os elementos históricos disponíveis para inspirar sua composição. (Tradução livre)

⁶⁴ Apresentação de Pablo Rocca no livro *Literatura, Cultura e Sociedade na América latina*, 2008, p. 9

Em *10 Problemas para el Narrador Latinoamericano* (1982), Rama inicia seu percurso analisando as bases econômicas da atividade criadora, tema que ultrapassa suas obras e que revela a influência de Hauser e Lukács. Avalia que o fato de os escritores não se dedicarem exclusivamente às letras importaria prejuízo para a criação, fazendo com que “el apresuramiento, la improvisación, la falta de tensión y de rigor, codeándose con la espontaneidad genial” (RAMA, 1982, p. 13) seja um traço marcante da literatura latino-americana. A origem urbana da maior parte dos escritores, sua ocupação, assim como sua ligação com as capitais também influenciaria sua produção. A situação dos autores não seria relevante apenas por razões sociológicas, refletindo-se também em determinados traços estéticos das obras. (CANANI, 2013, p. 175).

Rama adverte que a América Latina faz parte do fenômeno civilizador ocidental e que, ao nos referirmos a problemas que dizem respeito a um romancista local, estaremos muitas vezes nos referindo aos de toda comarca⁶⁵, ainda que partindo daquilo que lhe é própria. Para ele, o que é dito “sobre um escritor na América latina compromete o escritor de qualquer lugar do mundo e, em especial, o do Ocidente” (RAMA, 1982, p. 9). Embora o padrão comparativo seja o europeu e muitos americanos desejem se parecer a tal padrão, quando se fala de necessidades autênticas e se redescobre o complexo cultural à instalação em um lugar sob dominação, assume-se como única dimensão autêntica do “ser escritor é ser escritor latino-americano” e são os valores singulares dessa situação “que determinam os restantes, universais, e não o contrário”.⁶⁶

O primeiro problema diz respeito às **bases econômicas**, referindo-se à existência real do escritor, suas necessidades concretas de vida, considerando-se, de início a fundamentação econômica da atividade. Na vida real, o romancista ocupa o setor terciário, pertence à classe média, em geral, cujas outras ocupações estão concentradas nos centros urbanos. Assim, são os seus elementos formativos, espirituais e materiais que se traduzem em suas obras

no sólo en los aspectos temáticos, sino también en la expresión de los ritmos narrativos, el juego de contrastes, el dinamismo de la composición, la naturaleza de las comparaciones y demás instrumentos

⁶⁵ Como dito anteriormente, Rama considera a comarca como área que engloba povoados que guardam entre si similaridades culturais.

⁶⁶ Dez problemas para o romancista latino-americano. In Ángel Rama: literatura e cultura na América latina. 2001. Edusp. p. 49.

poéticos, y aun dejen su huella en la lengua que usa. Ese medio rodea al escritor como el aguade la pecera al pez hasta el punto de transformarse en su habitat natural, pese a ser particularmente artificioso. Ello acarreta muchasvezes la pérdida de un contacto directo, vivaz, con la nación entera, en especial en las zonas rurales, las que por um conocido proceso económico-social se van viendo despobladas en beneficio de los nucleos urbanos [...] y su cosmovisión está intensamente teñida por los valores que se desprenden de su experiencia vital en un ambiente que puede llegar a ser muy enrarecido (RAMA, 1982, p. 16)

Nesse sentido, segundo Rama (1982), se pensarmos, com Lukács, que toda obra é gerada a partir de um foco onde todos os seus elementos se unem, e que, embora se revele na leitura como o ápice do desenvolvimento literário, é anterior à composição e determina as linhas de tendência, entenderemos que esse ambiente restrito em que o criador realiza a sua existência vital deve ter uma influência considerável na perspectiva que rege a criação artística (1982, p. 18)⁶⁷.

No sexto problema, relacionado aos **mestres literários**, Rama volta a citar Lukács. Para o uruguaio, existem duas concepções da criação literária: uma primária, em que o autor parte de suas próprias e diretas experiências; e a secundária, segundo a qual o processo de criação segue as obras dos escritores mais velhos do país, que orientam e indicam a rota a seguir pelos mais novos. Aqui, Rama utiliza como opostos Lukács e Adorno ao ilustrar como o período entre guerras resultou numa renovação literária, atentando para o chamado realismo socialista.

⁶⁷ O segundo problema para o autor latino-americano diz respeito a sua inserção em uma **elite cultural**; o terceiro, à **posição do escritor modernista em relação aos seus leitores**, em que o romance hispano-americano surge e cresce graças a um público real que procede das classes médias da sociedade, um público de pequena burguesia.; o quarto problema nos remete à **fragmentação política da América Latina**, obra dos imperialismos, das oligarquias, das estruturas administrativas do período colonial, registrando a dificuldade em se compor uma literatura nacional. O quinto problema reside na **língua**, pois é o fenômeno linguístico que permite a delimitação válida a uma estrita comunidade literária. O sétimo problema, **o romance como gênero objetivo**, assinala que a primeira coisa que é revelada a nós como fato real é a nossa existência, a consciência de que o mundo se organiza de modo compreensível. Mas o romancista, enquanto criador, pretende não permanecer na vida interior, mas achar a forma pela qual suas tendências animam e consolidam formas objetivas. O oitavo problema tem relação com as **filosofias do romance**, em que Rama pergunta: qual é a filosofia que corresponde à criação estética?, ou também, um romance deve ter uma filosofia que o apoie? O nono problema, **o romance, um gênero burguês**, não se refere exclusivamente à narrativa latino-americana, pois esta pertence ao campo da cultura ocidental e do mundo todo na perspectiva da história, sofrendo dos problemas que se apresentam no campo das letras. Por fim, no décimo problema, **Um dom criador**, para Rama resta um enigma sobre o ser e ele pergunta: por que um homem é escritor e não médico ou pedreiro? Por que, se escolhe como instrumento as letras, é romancista em vez de poeta ou ensaísta? De onde surge o impulso que arrasta o homem a trabalhar com as palavras, viver, quase lascivamente, entre elas, e a acreditar que elas, as fábulas que tecem, são o que importa? (2001. p. 47 – 110)

O grande período europeu de intervalo entre as duas guerras trouxe uma notável renovação literária a todas as artes. As explicações são variadas e desconstruídas; poderíamos utilizar como polos opostos de entendimento a lição de Lukács (tão discutida no marxismo italiano) e a de Adorno, mas talvez, para entender as criações narrativas surpreendentes de um Joyce, um Kafka, um Hemingway, um Faulkner, um Musil, conviria manejar duas séries de coordenadas que tanto podem se conjugar como se contrapor: por um lado, um poderosíssimo desenvolvimento técnico de uma sociedade que alcançou níveis altíssimos derivados do enriquecimento científico transformando em termos nunca vistos no planeta – as condições da vida urbana e, em parte, da rural; por outro lado, um agravamento dos regimes da propriedade e uma nova modulação da luta de classes. (RAMA, 2008, p. 84)

Nesse sentido, como salienta Canani (2013), o crítico uruguaio não rejeita nenhuma das duas concepções, tentando antes conjugá-las numa só. Na visão de Rama, como parte das experiências de vida do escritor, “a literatura é parte da sua vida, ainda que surja de sua capacidade de improvisar, ou seja, de fantasiar uma realidade que não é exatamente a sua” Pode-se, então, depreender, que “a literatura se constituiria em experiência vital por se nutrir da própria experiência humana”. Essa visão do fenômeno estético vinculado às experiências do autor, “pode ser associada à concepção de mimesis que Lukács utiliza em sua análise do romance realista” (p. 179-180).

4.2 Decadência como eixo estruturante de *Do amor e outros demônios*

El fragoroso patio de los esclavos, donde se celebran los cumpleaños de Sierva María, había sido otra ciudad dentro de la ciudad en los tiempos del primer marqués. Siguió siendo así con el heredero mientras duró el tráfico de esclavos y de harina que Bernarda manejaba con la mano izquierda desde el trapicho de Mahates. Ahora todo esplendor pertenecía al pasado. (DoAmor, p.18)

Em seu texto “Marx e o Problema da Decadência Ideológica” (2010), György

Lukács assinala que o processo de dissolução do hegelianismo marca o fim daquela que seria “a última grande filosofia da sociedade burguesa”, ao mesmo tempo em que se torna um importante elemento de formação do pensamento materialista dialético (LUKÁCS, 2010, p. 51) e apresenta-se fundamental para a preparação ideológica da Revolução de 1848.

A elaboração desse pensamento implica também na análise do nascimento e da decomposição da economia clássica. Marx descobre e descreve a história dessa decomposição, em especial do período de uma década, de 1820 a 1830, expondo criticamente a decadência ideológica burguesa, quando a burguesia já detinha o poder político e a luta de classes, entre ela e o proletariado, “se coloca no centro do cenário histórico” (LUKÁCS, 2010, p. 51).

A classe burguesa - revolucionária, progressista, humanista e transformadora em suas formulações originais -, à medida que foi se fortalecendo no ponto mais alto da hierarquia social, torna-se mais conservadora. Sua ideologia, a partir desse momento, entra em um processo de declínio, sem avançar do mesmo modo como se conduzia antes. Marx, então, tece “uma vasta e sistemática crítica da grande reviravolta político-ideológica de todo o pensamento burguês no sentido da apologética e da decadência” (LUKÁCS, 2010, p. 52).

O esforço de György Lukács [decifra] as formas da ideologia burguesa desde seu período heroico, fortemente humanista, detendo-se em sua decadência ideológica após a consolidação política dos proprietários industriais que respondem com violência à entrada na cena histórica da classe trabalhadora, momento em que abandona a filosofia hegeliana e se conforma com as instituições do irracionalismo de corte romântico e, mais tarde, travestindo-se com uma indumentária de racionalismo formal com elementos religiosos, que se completa com a hegemonia do neopositivismo. (RAGO FILHO, 2014, p. 169)

A questão da decadência ideológica da burguesia, apresentada por Marx e Engels e interpretada por Lukács, é o período “marcado pela tentativa de os ideólogos burgueses produzirem conhecimentos que têm como premissa a evasão da realidade social, com explícitas intencionalidades de conservação da ordem do capital” (LARA, 2013). Por conta da paralisação do progresso burguês, resta à classe dominante tão somente consolidar os valores até então estabelecidos, cujos reflexos decadentes também estarão presentes na literatura. Nesse sentido, esse momento do século XIX, especialmente em sua segunda metade, é extremamente importante para se pensar o realismo como estética literária que pode nos dizer “muito a respeito da relação entre a arte e a vida em um

momento do desenvolvimento social da humanidade no qual o mundo parece ‘perder a cor’, [...] que se revela para a consciência artística nos limites históricos das crises do capitalismo” (CORRÊA, 2018, p.265).

O problema da decadência ideológica burguesa não é somente um problema ideológico no sentido abstrato, tem raízes históricas concretas que permitem que ele seja explicado e entendido pelos que o vivem, sem que seja necessário circunscrevê-lo a um campo exclusivamente teórico, o que seria já o expediente historicamente decadente de separar a produção ideológica da base produtiva do capitalismo. Portanto, chegar às suas raízes históricas não é apenas uma forma de tratar o problema, mas é já um modo de enfrentamento da própria decadência e de seus efeitos em todos os aspectos da vida dos homens, inclusive na arte e na literatura (CORRÊA, 2018, p. 1).

Considerando que a narrativa literária ao falar de si também trata do mundo social, é que marcarei a decadência, em sua presença no mundo ficcional e real de García Márquez, como eixo estruturante de *Do Amor e outros Demônios*, perpassando a obra em toda a construção dos personagens, nos seus aspectos físico, psicológico e fisiológico, bem como no mundo material do próprio autor.

A ruína está em cada parte dos escombros onde residem personagens infelizes, semimortos, fantasmagóricos. Esses personagens parecem ter sempre uma carência de amor em torno deles, sem piedade, numa atmosfera que carece de afetos, como se se perguntassem qual é a verdadeira essência que os compõem e como se a “morte em vida” fosse resultado do esquecimento daqueles que os cercam.

A apresentação acima, então, nos leva à parte seguinte desta tese, sobre a decadência como elemento atravessador da obra em estudo. Ainda que nos utilizemos neste capítulo do conceito de decadência ideológica, o fazemos como forma de aproximação de um processo de “estética da decadência”, parte da idiosincrasia da literatura latino-americana, e da formação histórica particular da América Latina desde a sua constituição integrada e subordinada ao sistema capitalista em sua concepção mais abrangente, como dito na introdução.

A literatura subcontinental acompanha, em sua totalidade, o movimento desigual e combinado do devir histórico das sociedades latino-americanas que se integraram ao sistema capitalista. Entretanto, essa integração se deu a partir de formas pré-capitalistas nas quais a formação das classes sociais não pôde escapar da forte marca cultural empregada pelo processo colonial. O que pretendemos com tal afirmação é propor que o capitalismo chegou à América Latina em sua forma já decadente, por isso, nossa escolha

para análise, tomando a própria decadência como um dos elementos da transculturação.



Fonte: [https://www.ecured.cu/Convento_de_Santa_Clara_\(Cartagena_de_Indias\)](https://www.ecured.cu/Convento_de_Santa_Clara_(Cartagena_de_Indias))

4.3 O mundo sombrio

A narrativa de *Do Amor e Outros Demônios* estrutura-se a partir da intenção de Gabriel García Márquez de nos contar, como trama central, a vida infeliz de Sierva María, à qual somam-se várias outras histórias, ainda que menores, mas de importância vital para demonstrar a essência decadente como fio condutor da obra. Todos os personagens principais têm, em algum momento, realçados os seus piores defeitos, somados às suas próprias histórias melancólicas.

Ninguém resistirá: nem o pai de Sierva María, marquês de passado nobre; nem o bispo que, apesar da beleza conservada, sofre de uma asma que “punha à prova suas crenças”; nem Bernarda, outrora sedutora, que se apaga do mundo devido a abusos das barras de cacau; nem mesmo os raivosos; nem o padre Cayetano, que termina seus dias cuidando de leprosos; ou mesmo a marquesinha, metida numa camisa de força, que enfrenta o bispo “com uma ferocidade satânica”.

Nas primeiras frases do livro, já nos é possível reconhecer que o mundo a ser descortinado pelo autor é frio e “cinzento”, assim como é cinzenta a cor do cachorro que morde a marquesinha. Além da solidão e da saudade, cinza também é a cor que García Márquez utiliza para caracterizar a Bogotá real que ele conhece em 1943, saindo de Barranquilla, aos 16 anos. Segundo o autor,

“- Era muito difícil imaginar como era a Colômbia em 1943. Eu estava em uma casa onde todo ano nascia um irmão. Então percebi que a única solução era ir embora. Decidi vir de Barranquilla a Bogotá, para prestar prova para uma bolsa. Vim num barco pelo Rio Magdalena. A viagem costumava durar oito dias, mas se o barco enalhava, dependendo da época, poderiam ser quinze ou dezesseis, não dava para saber. O povo não se incomodava quando ele enalhava. Pelo contrário, era uma festa. Eu cheguei **sozinho** em Bogotá, em 1943...**Uma cidade cinza**, com chuvas, com bondes que virando a esquina soltavam faíscas e todo mundo se pendurava [...] **Todos os homens estavam de preto** (grifos nossos), com chapéu, e não havia nenhuma mulher” (Gabo, filme, Netflix).

O que seria a obra senão um punhado de cinza e sombra? O que seria uma representação entre o preto e branco, em que o branco está associado a coisas boas, do colonizador, e o preto a coisas ruins, do colonizado? Garcia Márquez apresenta essa situação da América Latina em várias passagens, assim como marca o período decadente em que a obra se realiza.

Bernarda associa a Síerva María o que ela tem de bom: a cor branca; por outro lado, as atitudes africanas estão relacionadas à “negritude” no comportamento negativo.

São o cinza e o preto da obra e da realidade que no momento marcam uma posição na estética realista de García Márquez na representação de um mundo triste e decadente, num intrincado jogo em que, para Lukács, “a gênese e a eficácia da literatura só podem ser compreendidas e explicadas no quadro histórico geral de todo o sistema. A gênese e o desenvolvimento da literatura são parte do processo histórico geral da sociedade” (LUKÁCS, p. 12-13, 2012).

Ainda seguindo por uma paleta de cores que deprime, a estranha coloração roxo-avermelhada dos corpos negros e desfigurados pelo inchaço, que surgem na praia, vítimas de um envenenamento, em *Do Amor e outros Demônios* há, entretanto, um movimento contraditório à imagem descrita ao se apresentar uma negra “de uma beleza tão perturbadora que parecia mentira” (*Do Amor*, p.14), uma abissínia de nariz afilado – vê-se, aqui, uma noção do belo representado pelos traços branqueados -, crânio acabaçado, olhos, dentes e porte ‘de um gladiador romano’. Apenas a venda da negra compensaria por todos os negros mortos que a maré fez flutuar.

Por essa época, o assunto eram os mordidos pelos cães raivosos, quando estes andavam “perseguindo gatos ou brigando com urubus por alguma carniça na rua, e mais ainda nos tempos de abundâncias e multidões em que a Frota de Galeões passava para a feira de Portobelo” (*Do Amor*, p.14).

São as escolhas linguísticas e o embate do antes com o agora - corpos inchados x beleza perturbadora; urubus e cães x tempos de abundância - que demonstram o desejo de García Márquez de interpretar um mundo em desequilíbrio, desarmônico, ambíguo, onde as cores perdem os seus matizes mais belos.

O narrador onisciente mostra, em alguns momentos, particularidades do tempo em *flashback de* apogeu dos personagens, marcando na obra a dinâmica das contradições, numa concepção de mundo triste e decadente, para levar o leitor a compreendê-lo. Embora a citação abaixo não se refira exatamente ao livro em estudo, é perfeitamente possível associá-la à sua narrativa

como um mundo próprio, que, criado a partir da realidade, se caracteriza como uma unidade contraditória: ao mesmo tempo que este mundo é erigido diante dos olhos do leitor, vai também se desfazendo, mingando, perdendo a cor à medida em que [...] progride como forma estética de um determinado conteúdo. Assim, [...] se faz por meio de contradições formais que expressam

contradições do conteúdo, da matéria social (CORRÊA, 2018, p. 268).

De igual forma como a cidade desmorona, os personagens seguem sobre esse mesmo eixo, cuja direção todos partilham ao longo do livro: a da derrocada, representada por uma visão do mundo decadente em que a personagem central, Sierva María, é melancolicamente lembrada pelo pai, que a vê pela última vez, quando do seu desaparecimento para dentro de um “pavilhão das enterradas vivas” (*Do Amor*, p.92) do convento de Santa Clara, que futuramente se converteria em hospital para depois ser vendido a fim de que se construísse o hotel de cinco estrelas, numa nova visão, em que o progresso parece vencer as sombras e não apenas escondê-las sob a aparência de um mundo civilizado.

Dom Ygnácio e Bernarda são infelizes e decadentes, sombras do que foram outrora, vivendo em uma casa arruinada, vizinha ao manicômio de mulheres Divina Pastora. O sobrado, outrora símbolo do apogeu dos marqueses, estava agora reduzida a quase lixo.

Ali, Sierva María havia vivido feliz no pátio dos escravos, que já tinha sido outra cidade dentro da cidade no tempo do primeiro marquês, mas que também perdera o esplendor do passado e se reduzira a dois barracões de madeira com tetos de folha de palmeiras, onde acabaram de se consumir os últimos restos de grandeza (*Do Amor*, p. 19).

Bernarda é o exemplo feminino mais cruel da decadência. Em várias passagens há a associação do seu estado decadente com uma cor, como em “sua pele tinha a cor mortiça da atrabile rejeitada” (p. 73 – 74) ou ainda em “cujo tom acobreado da pele significava sua morte próxima”. A bela mestiça em seu estado de decadência parece nos lembrar o quanto a morte ganha uma imagem sombria sobre aqueles que estão vivos, mas que caminham para um mesmo destino.

Tinha sido uma mestiça bravia da chamada aristocracia de balcão; sedutora, rapace, farrista, e com uma avidez de ventre de saciar um quartel. Entretanto, em pouco anos se apagou do mundo devido ao abuso do mel fermentado e das barras de cacau. Obscureceram-se os seus olhos ciganos, acabou-se-lhe a viveza, obrava sangue e lançava bile, e seu antigo corpo de sereia ficou inchado e acobreado como o de um morto de três dias, e soltava umas ventosidades explosivas e pestilentas que assustavam os mastins. (p. 15, 16)

O alívio fisiológico de Bernarda dava-se por meio de purgantes de antimônio, além da aplicação de lavagens “até três vezes ao dia para sufocar o incêndio de suas vísceras,

ou afundava em banhos quentes com sabonetes perfumados até seis vezes, para temperar os nervos” (p. 34). Essa passagem mostra como os traços do desastre físico foram apresentados no próprio corpo da personagem, como uma metamorfose, em que o autor substituiu o que era esplendor como destino de todos nós.

Por sua vez, o bispo asmático, incapaz de se relacionar com outras pessoas além de Delaura, vive recluso em seu palácio “de dois pisos de espaços enormes e em ruínas”. Delaura mora no palácio do bispo, e também parece ser um homem infeliz, que prefere o isolamento e a solidão da biblioteca episcopal, terminando os seus dias como enfermeiro de leprosos.

As sombras, então, parecem estar sempre presentes na vida de todos, não apenas na casa do marquês, mesmo nos lugares santos, e o estado decadente dos personagens também impregnasse os ambientes e a “ruindade” dos seus moradores os envenenassem. Como se o mal ali presente fosse resultado da própria maldade de seus moradores e todos os seres nada mais representassem do que “objetos” inúteis.

A cor negra que aparece também está associada ao negativo, à maldade e violência, à astúcia e irracionalidade. Essa cor marca a carne, os corpos escravos. Não é uma roupa que pode ser substituída, sendo esses sempre julgados negativamente pelo tom de suas peles, como mostra a passagem em que o marquês conversa com Delaura sobre Sierva María:

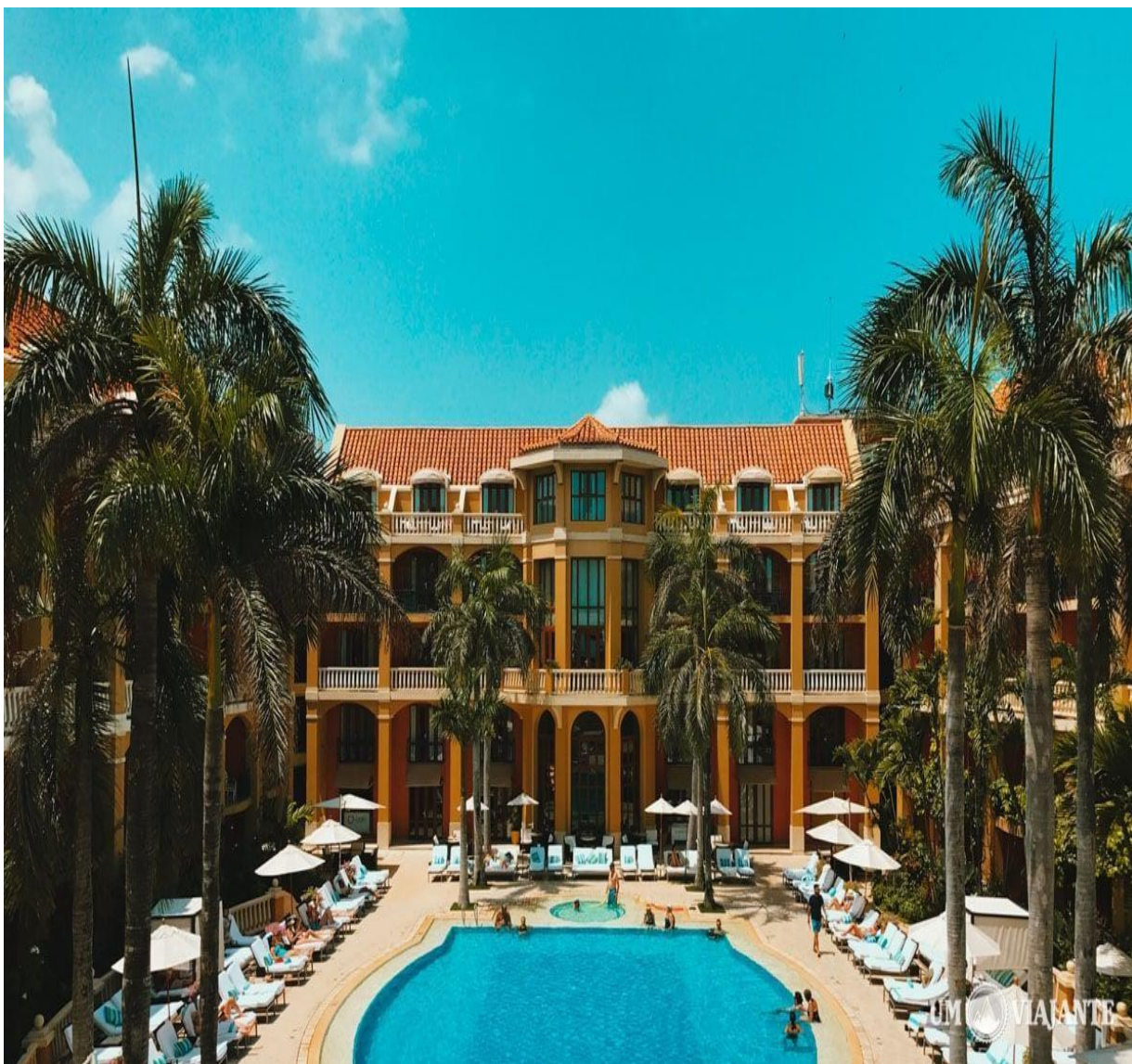
Atormentava-o a culpa de a ter abandonado à própria sorte no pátio dos escravos. A isso atribuía seus silêncios que podiam durar meses, as explosões de violência irracional, a astúcia com que enganava a mãe pendurando nos gatos a campainha que ela lhe prendia no pulso. A maior dificuldade para conhecê-la era o seu vício de mentir por prazer.
- Como os negros – Disse Delaura (*DoAmor*, p. 165).

O convento de Santa Clara, com suas reclusas, era um edifício solitário que desativado servirá à construção de um hotel de luxo. Em uma de suas celas, Sierva María é aprisionada para que Delaura e, por fim, o bispo, executem o processo de exorcismo. Uma cela ampla, de paredes ásperas e pé-direito muito alto, e com nervuras de cupim na madeira, com um catre e um banco fixo de pedra. É nesse local que Sierva María é encontrada morta, “com o crânio raspado a navalha”.

E, finalmente, no dia 29 de maio, a marquesinha

Sem ânimo para mais nada, tornou a sonhar, tornou a sonhar com a janela dando para um campo nevado, onde Cayetano Delauranão estava nem voltaria a estar nunca. Tinha no colo um cacho de uvas douradas que tornavam a brotar logo que as comia. Mas dessa vez não as arrancava uma a uma, e sim de duas em duas, mal respirando na ânsia de acabar com o cacho até a última uva. A guardiã que entrou com a incumbência de prepara-la para a última sessão de exorcismos a encontrou morta de amor na cama, os olhos fulgurantes e pele derecém-nascida (p. 221)

Nessa última passagem a, embora a cor dourada se faça presente, numa suposta significação de luxo ou prosperidade, as uvas magicamente nasçam novamente nos cachos tão logo sejam ingeridas e os fios de cabelo brotem como borbulhas, como se representassem um momento de luz, é a visão do crânio raspado em contraste com os cabelos de mais de vinte metros do início da história, que chamam a atenção. Ao contrário, esse jogo de luzes nada mais faz do que trazer as sombras e a morte à evidência.



Fonte: <https://www.umviajante.com.br/colombia/7330-hotel-de-luxo-em-cartagena-o-incrivel-sofitel-santa-clara>

BREVES CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conto aqui do ponto zero do caminho que fundamentou este estudo, norteou o nosso trajeto e nos trouxe até aqui.

Quando me interessei em ingressar no Dinter de Literatura, parceria entre a Universidade Federal do Amazonas/Ufam e a Universidade de Brasília/Unb, as minhas conversas acadêmicas mais constantes eram com um aluno das Ciências Sociais, da Unesp. Partindo de longas discussões sobre a América Latina, a condição escrava, indígena, o desenvolvimento desigual e combinado trotskista, particulares e universais, Marx e Engels, o capitalismo e a burguesia, socialismo e comunismo, o progresso, as classes sociais, e vários assuntos de “esquerda”, chegamos, finalmente, à literatura subcontinental. Descobrimos uma predileção literária comum por Gabriel García Márquez.

As discussões continuaram até a descoberta da *Transculturación narrativa en América Latina*, de Ángel Rama. Por essa mesma época, abriram-se as inscrições para o Dinter e era necessário gestar um projeto, que veio à luz sob um forte viés sociológico – fruto das discussões acaloradas - e antropológico, pois eu havia sido recentemente aprovada no doutorado em Antropologia Social do Programa de Pós-graduação em Antropologia Social da Ufam. As aparas sociológicas foram observadas, primeiramente, pela minha orientadora, e, posteriormente, durante a qualificação do projeto. A banca fez as sugestões, que, espero, tenha conseguido contemplar ao longo da feitura deste texto.

Definimos, então, pesquisar a transculturação narrativa - uma vez que esta surgiu a partir da antropologia - e a decadência – conceito assimilado nas aulas da minha orientadora - dentro de uma obra recheada por elementos que geraram inúmeros questionamentos e entreveros reais. Ainda que não tão incensada quanto a obra “máster” de García Márquez, *Do amor e outros demônios* apresentava dados suficientes para estudos diferentes do profano x religioso, do amor permitido x amor proibido - não menos importantes, por certo, e que também surgem nesta tese – que nos possibilitavam chegar

à questão profunda de como a Literatura, em especial a de uma região periférica como a América Latina, poderia, apesar das críticas, e de forma mágica, dizer sobre o que nos constitui como essência, para além da aparência.

Assim, esta tese partiu de *Do Amor e Outros Demônios* uma obra menos conhecida pelo grande público leitor de Gabriel García Márquez. A partir dela, tentamos mostrar que, assim como nos seus principais trabalhos, em especial a mais reverenciada, *Cien años de soledad*, seria possível verificar os processos de transculturação narrativa, conceito de Ángel Rama, e a decadência como seu eixo narrativo estruturante, tomando por empréstimo as formulações de Lukács sobre a deterioração da classe burguesa. Ambas são elementos potenciais da literatura latino-americana que marcam um modelo de realidade: a própria formação cultural desse subcontinente.

García Márquez desenvolveu uma obra, embora ficcional, que nos permite apreender a realidade em seu aspecto histórico cotidiano ou diverso. Em suas representações mais particulares, dentro dos universais literários, reflexo tanto pelas palavras, em seu sentido estrito, quanto pelas imagens que se formam em nós enquanto o autor conduz os seus personagens a destinos fatídicos como o próprio sistema político que os acolhe: o período colonial. A decadência na obra marca a decadência do momento histórico.

Uma estrutura inicial dos capítulos foi discutida durante a qualificação. Alguns, eu optei por permanecerem porque faziam sentido dentro da escritura da tese. É o caso da curta biografia de Gabo, importante por marcar as suas influências, tanto familiares como faulknerianas, como dito na introdução, parte do primeiro capítulo da tese.

O capítulo que esmiúça *Do amor e outros demônios* permanece por uma pretensão particular: caso a tese chegue às mãos de alunos do ensino médio ou graduandos de Letras, mesmo que não tenham lido o livro, terão a obra melhor detalhada, simplificando a compreensão das partes que compõem este trabalho acadêmico. Faço isso porque sei, enquanto professora, a dificuldade de gêneros (TCCs, dissertações, teses) serem trabalhados nesses níveis, restringindo-se aos espaços das pós-graduações.

Apreciadora da tese de Suziane Carla Fonseca, *Os espaços de memória e a morte como imagem em Cien años de soledad, de Gabriel García Márquez*, a quem peço licença pela inspiração das minhas últimas e breves considerações, retornando o passo a passo da confecção do texto final. A apresentação formal da tese foi dividida em partes

que “retalham” o título do livro: a primeira, chamada de “Do amor...” e a segunda, de “...e Outros demônios”, na qual metaforizamos a decadência como um desses demônios.

Ao aparecer como pilar sob o qual se edifica e também se desmorona a sociedade do século XVIII, os escravos são apresentados na obra como eixo social que proporciona sentido ao mundo colonial, isto é, membros da única classe produtiva no colonialismo.

Por outro lado, a aristocracia representada, sobretudo, pelas personagens do marquês de Casalduro e de sua esposa Bernarda Cabreira, uma contrabandista de escravos sem título de nobreza, são indicações das formas primitivas da burguesia latino-americana. Uma elite que assentada na grande propriedade da terra importou os costumes referendados socialmente da Europa, ao mesmo tempo em que organicamente vinculada ao escravismo não pôde escapar das práticas sociais dos grupos subalternos.

Essa relação fica evidente na própria formação e desenvolvimento da personagem central, a marquesa Sierva María de Todos los Angeles, adolescente nobre, cuja educação foi relegada aos escravos e termina por adquirir costumes negros, obrigando posteriormente sua família tentar “resgatá-la” para a cultura cristã e para os padrões sociais europeus.

Nesse sentido, surgiu a relevância de compreender a obra *Do Amor e Outros Demônios*, pois, nela, Gabriel Garcia Márquez localiza a transculturação nas bases materiais sob as quais se alicerçaram o colonialismo, sendo sua narrativa uma negação indireta da perspectiva que autonomiza a cultura como desvinculada das relações entre as classes sociais.

Durante a década de 1980, o caráter genuinamente dialético internalizado no conceito de transculturação expandiu da antropologia para tornar-se base analítica das expressões artísticas latino-americanas, com destaque para a crítica literária formulada pelo uruguaio Àngel Rama, o qual incorporou o conceito como ferramenta de análise da literatura. Ao trazer o conceito transcultural para o âmbito literário, Rama (2008 p.47) adicionou como mediação o critério de seletividade, no qual os sujeitos ativos da criação literária na América Latina selecionam os pontos a manter na cultura endógena e a assimilar da cultura exógena. Para o autor destacam-se então três critérios seletivos na narrativa transcultural: a) a língua; b) a estrutura literária e; c) a cosmovisão.

De acordo com Rama, a partir da década de 1940 o movimento literário latino-americano buscou romper com a dicotomia entre a norma culta do narrador e a linguagem regional das personagens, na tentativa de construir unidade no texto literário

narrado desde dentro e não mais como uma narração estrangeira.

Em consonância com a unidade textual por meio da língua, destaca-se ainda a estrutura literária transcultural que se submete à estrutura social que inspira o texto, de modo que as características da comunicação regional explicitam-se na obra, tal como a presença do monólogo em diversas obras transculturalistas.

Sobre a cosmovisão, Rama caracteriza que essa é parte da desculturação do antigo estilo literário regionalista, que uma vez submetido ao estilo da narrativa sociológica modernista e positivista da burguesia europeia, juntamente com o estilo culto narrador, era um elemento de cisão entre a narrativa e as personagens. Dessa maneira, a literatura latino-americana do período pós-Segunda Guerra Mundial substituiu o racionalismo eurocêntrico pelo caráter místico das culturais locais como ponto de partida das narrativas literárias.

Nos capítulos da primeira parte, falamos sobre cultura, literatura e transculturação, situando quem nos leia na história de vida do autor (sem pretensões de uma escolha metodológica antropológica), a sua importância como recebedor do Nobel de Literatura, juntamente com os hispanos Gabriela Mistral, Miguel Ángel Asturias, Pablo Neruda, Octávio Paz e Mario Vargas Llosa, que não poderíamos deixar de citar neste momento. Traçamos, também, o percurso conceitual da transculturação, do seu nascimento antropológico em Cuba, com Fernando Ortiz, à entrada no campo das Letras, com Ángel Rama, num movimento simbiótico, ainda que conflituoso entre o que é local e o que externo, culminando em algo novo, transculturado, contrapondo-se à formulação da superestrutura sobre a estrutura. As partes se influenciam, se conectam, cada uma levando e recebendo elementos que as (des)caracterizam e as (re)significam, que chegam a uma comarca caribenha colombiana letrada.

A segunda parte é formada pelos capítulos três e quatro. No capítulo três, iniciamos o mergulho na análise mais literária, com elementos que fazem de *Do amor e outros demônios* uma obra transculturada por excelência, assim como *Dez anos de solidão*. O seu enredo, as personagens e a narrativa em si mostram como se combinam a transculturação de Ortiz e a transculturação de Ramano plano narrativo.

No capítulo quatro, analisamos os níveis da transculturação narrativa em *Do amor e outros demônios* na língua, no plano narrativo e na cosmovisão, tomando como modelo o trabalho de Emerson Pereti, *El Señor Presidente: Transculturação narrativa e construção simbólica da nação*. Significou o mergulho profundo na obra, como preconizado pelo crítico uruguaio. Ainda, discutimos o realismo do *boom*, sem entrar em

discussão se é mágico ou fantástico, mas como um gênero próprio de vanguarda latino-americana. Mágico ou fantástico é a realidade em seu aspecto literário, em sua cosmovisão.

Tentamos ressaltar a influência do pensamento de György Lukács sobre Rama, de maneira prática, trazendo algumas obras do uruguaio que citam diretamente o pensador húngaro para, enfim, chegarmos à análise final de *Do amor e outros demônios*, não como uma análise completa e terminada em si, mas como ponto de partida para futuras.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUIAR, F.; RODRIGUES, J. (Orgs.). Ángel Rama: um transculturador do futuro. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

AGUIAR, F.; VASCONCELOS, S. (Orgs.). Angel Rama Literatura e Cultura na América Latina. São Paulo: EDUSP, 2001.

AVELAR, Idelber. Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina. Belo Horizonte: Humanitas, 2003.

BENJAMIN, W. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BOSI, A. Dialética da Colonização. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

CAMÊLO, Ákyla Mayara Araújo. Uma leitura da obra Do amor e outros demônios (1994): Investigando a presença da cultura africana. Anais do Encontro Nacional de Literatura e Juventude - ENLIJE, 2016. Disponível em: https://www.editorarealize.com.br/editora/anais/enlije/2016/TRABALHO_EV063_MD1_SA10_ID1070_23072016160024.pdf. Acesso em 12 de maio de 2022.

CANANI, Ney Artur Gonçalves. Crítica Estética e Cultural na Tradição Literária Latino-americana: A Hermenêutica de Antonio Candido e Ángel Rama. Tese de Doutorado, Berlim, 2013.

CANDIDO, Antonio. Dialética da Malandragem (caracterização das Memórias de um sargento de milícias). In: Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, nº 8, São Paulo, USP, 1970, pp. 67-89.

CORRÊA, A. L. dos R. As duas faces das medalhas: dialética aparência e essência em “Teoria do Medalhão” e “O Emplasto”. In: O eixo e a roda, Belo Horizonte, v. 24, n. 2, p. 31-47, 2015.

COLORADO, P. A. M. La narrativa de Gabriel García Márquez vista por Ángel Rama y la recepción de su crítica em Colombia. In: Estudios de Literatura Colombiana, N.º 30, enero-junio, 2012, ISSN 0123-4412, pp. 109-128.

GABO: the magic of reality. Filme da Netflix.

MÁRQUEZ, Aída García. Gabito, el niño que soñó a Macondo. Colômbia: Ediciones B. Colômbia. 2013.

LARA, Ricardo. Notas lukacsianas sobre a decadência ideológica da burguesia. Revista *katálysis*, vol.16 no.1, Florianópolis Jan./Jun. 2013.

LUKÁCS, G. Introdução aos escritos estéticos de Marx e Engels. In *Cultura, arte e Literatura (textos escolhidos) /Karl Marx e Friedrich Engels*. Tradução de José Paulo Neto e Miguel Makoto Cavalcanti Yoshida. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2012.

LUKÁCS, György. Marx e o problema da decadência ideológica. In: *Marxismo e Teoria da Literatura*. Seleção, apresentação e tradução de Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Expressão Popular, 2010b, p. 51-103.

MÁRQUEZ, Gabriel García. *Del Amor y Otros Demonios*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1994.

MÁRQUEZ, Gabriel García. *Do Amor e Outros Demônios*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1994.

MÁRQUEZ, Gabriel García. *Vivir para contarla I e II*. Buenos Aires: Clarin, 2008.

MÁRQUEZ, Gabriel García. *O amor nos tempos do cólera*. Rio de Janeiro: Record, 1985.

MÁRQUEZ, Gabriel García. *Ninguém escreve ao coronel*. Rio de Janeiro: Editora Sabiá, 1968.

MÁRQUEZ, Gabriel García. *A incrível e triste história da Cândida Erêndira e sua avó desalmada*. São Paulo: Record, 1972.

MÁRQUEZ, Gabriel García. *Crônica de uma morte anunciada*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1981.

MÁRQUEZ, Gabriel García. *Cem anos de solidão*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1977.

GARCÍA Márquez, Jaime. Presença del ausente: homenaje a Gabriel García Márquez. Buenos Aires: Sudamericana, 2007.

LOPES, Tania. O Realismo Mágico e seus desdobramentos em romances de Jose Saramago. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara. 2011

MARX, K. Grundrisse: manuscritos econômicos de 1857-1858: esboços da crítica da economia política. São Paulo: Boitempo Editorial, 2011.

MARX, K; ENGELS, F. Manifesto Comunista. São Paulo: Boitempo Editoria, 2007.

ORTIZ, F. Contrapunteo Cubano del tabaco y el azúcar. Cuba: Editorial de Ciências Sociales, La Habana, 1983.

OLSEN, M.M. La Patología de la africanía en Del Amor y Otros Demonios de García Márquez. In: Revista Iberoamericana, Vol. LXVIII, Núm. 201, Octubre-Diciembre 2002, 1067-1080.

OLIVEIRA NETO, Aristinete Bernardes. Mulatez e transculturação: Um estudo comparado entre a poesia de Nicholas Guillén e a antropologia de Fernando Ortiz. Tese do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais. UnB, Brasília, 2019.

PEREIRA, Tatiana Antônia Silva. Transculturação, identidade e diferença cultural: Análise em o recurso do método e o reino deste mundo, de Alejo Carpentier. Dissertação apresentada à Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2006.

PERETI, Emerson. El Señor Presidente: Transculturação narrativa e construção simbólica da nação. Dissertação de Mestrado apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2010.

PESSOA, Marcelo. Cem anos de solidão e Viver para Contar, de Gabriel García Márquez: expressões de identidade sociocultural latino-americano. Anais do XII Congresso Internacional Abralic. UFPR-Curitiba: 2011.

PRASS, Ma. Claudiane. XII seminário nacional de literatura, história e memória e iv congresso internacional de pesquisa em letras no contexto latino-americano. 22 a 24 de novembro de 2017.

QUIJANO, A. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANGER, E. (Org.) A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. Setembro, 2005. Disponível em <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/>. Acesso em: 2017-06-24.

RAGO FILHO, Antonio. Lukács e a crítica à decadência ideológica. In: VAISMAN, Ester. VEDDA, Miguel (Orgs.). Lukács: estética e ontologia. 1. ed. São Paulo: Alameda, 2014, p. 169 – 192.

RAMA, Ángel. Transculturación narrativa en América Latina. Buenos Aires: Ediciones El Andariego, 2008.

RAMA, Ángel. A Cidade das Letras. São Paulo: Brasiliense, 1985.

RAMA, Ángel. Diez problemas para el novelista latinoamericano. Bogotá: Procultura, 1982.

ROJAS, Juan Pedro. Crítica literaria y marxismo en América Latina – paradojas Cerrados, Brasília, n. 47, p. 187-196, dez. 2018.

ROSA, Daniele dos Santos. Poesia e história em Pedro Páramo, de Juan Rulfo. Tese apresentada ao programa de Pós-Graduação em literatura, da Universidade de Brasília, 2014.

SAID, Edward. Orientalismo: o oriente como invenção do ocidente. São Paulo: Cia das Letras, 2007.

SALDÍVAR, D. Viagem à semente. Uma biografia. Rio de Janeiro: Editora Record, 1997.

SILVA, Marcel Franco. A polissemia do sagrado em Do amor e outros demônios de Gabriel Garcia Márquez. INTERAÇÕES – Cultura e Comunidade/Uberlândia/v. 7, n. 12/p. 70/jul.- dez. 2012.

TODOROV, Tzvetan. Introdução à Literatura Fantástica. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.

TORO, E. A. M. Ángel Rama e Antonio Candido: de um sistema literário para o Brasil à construção de uma literatura para a América Latina. Dissertação de Mestrado. UFMG, 2014.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo y Literatura*. Barcelona: Ediciones Península, 2000.

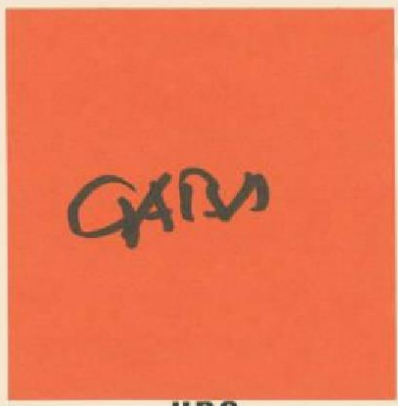
WILLIAMS, Raymond. *A Política e as Letras*. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura e Materialismo*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

ANEXOS

dic 3/

Justificar
p. 21



1750

uno

Un perro cenizo con un lucero en la frente irrumpió en los vericuetos del mercado el primer domingo de diciembre, revolcó mesas de fritangas, desbarató tenderetes de indios y toldos de lotería, y de paso mordió a cuatro personas que se le atravesaron en el camino. Tres eran esclavos negros. La otra fue Sierva María de Todos los Angeles, hija única del marqués de Casaldueiro, que había ido con una criada mestiza a comprar cascabeles para la fiesta de sus doce años.

Tenian instruccioines de no pasar del Portal de los Mercaderes, pero la criada se aventuró hasta el puente levadizo del arrabal de Getsemaní, atraída por el escándalo del puerto negrero, donde estaban rematando un cargamento de cautivos de Guinea, ~~los mas solicitados~~ y ~~mejor pagados por recios y obedientes~~. El barco de la Compañía

→ P.K.

de tanta ^{única} alegría. El fragoroso patio de los esclavos, inundado por los detritus de la marea que desbordaban los albañales abiertos, había sido otra ciudad dentro de la ciudad en los muchos años del primer marqués, y todavía conservaban algo de sus estrépitos de aquellos a pesar de la erosión paulatina ~~pero~~ inexorable del mayorazgo. La única justificación mercantil que ^{había} quedaba entonces para sostener aquel infierno ^{maridado} privado era el tráfico clandestino de esclavos y de harina que la señora Marquesa manejaba en persona con hilos invisibles desde el remanso de su costurero. Había dos grandes barracas de madera con techos de palma amarga donde vivían hacinados una docena de esclavos solteros ~~esclavos solteros sin porvenir,~~ manumisos inválidos, cimarrones redimidos, indios concertados, mendigos blancos, todos conviviendo de igual a igual con los animales. Sin embargo, en aquel mundo opresivo en el que nadie era libre, Sierva María lo era: sólo ella y sólo allí.

Dominga de Adviento, la vieja esclava a quien se la encomendaron al nacer, fue la única a quien la criada

antónis

antónis
creo en
fuerza y
no

Alors
no: es-
cao

liza n

Gaditana de Negros era esperado con alarma desde hacía una semana, por haber sufrido a bordo una mortandad ^{inexorable.} Habían echado al agua los cadáveres sin lastre, y las playas del Arsenal amanecieron cubiertas de los cuerpos hinchados de hombres, mujeres y niños. La idea de que ^{hubiese} ~~había a bordo~~ un brote de alguna peste africana determinó que las ^{autoridades} ~~autoridades~~ del puerto ^{pusieran} ~~pusieran~~ el barco en cuarentena frente a ^{los} ~~los~~ bahías fuertes de la Boca Chica, hasta comprobar que ^{en} ~~en~~ realidad se habían envenenado con un despacho de fiambres podridos. ^{Había atraecido sin} ~~Había atraecido sin~~ grandes ruidos la noche anterior, mientras ~~desembarcaban~~ los últimos enfermos, y habían abierto el remate. A la hora en que el perro desbarató la fiesta ^{habían rematado} ~~habían rematado~~ la carga devaluada, ^{en} ~~en~~ pésimo estado de salud y estaban tratando de compensar las pérdidas con una sola pieza ^{de sueno} ~~de sueno~~. Era una senegalesa de siete cuartas, más bella de nadie, del color del alquitrán, la más bella que podía concebirse, ^{con} ~~con~~ una dentadura que el rematador le obligaba a mostrar para más atractivo. ^{Afeitada y cubierta de melaza,} ~~Afeitada y cubierta de melaza,~~ La habían subido en la pesa con bombos y platillos, después de advertir que su precio era el de su peso en oro, y no tuvo sino que aparecer para ^{que} ~~que~~ cambiara el ambiente. Los rematadores habían pedido un tiempo para avisar a sus señores, y en esas estaban cuando apareció el perro que

O.K.

Se hacen ban en el corralin de los caballos.

Carro de azúcar habilitado

remate

Los esclavos se compraban por su utilidad, era casi. Esto era solo por su belleza y el precio ~~era~~ era el que se quisiera pagar y se pudiese pagar

desbarató la reunión

Para fortuna de la criada, más que de ~~la niña~~ ^{Sierva María}, sólo fue un susto sin dolor que se disipó al instante con un vaso de agua. Pues era asunto de todos los días que los perros sin dueño mordieran a alguien mientras andaban correteando gatos o peléandose con los gallinazos por las piltrafas del matadero, sobre todo en los tiempos de abundancias y muchedumbres en que la Armada de Galeones pasaba para la feria de Portobelo. Cuatro o cinco mordidos en un mismo día no le quitaban el sueño a nadie, y menos una herida como la de Sierva María, que apenas si alcanzaba a notársele en el tobillo izquierdo bajo el ribete de encajes de los pollerines. cm

La fiesta de cumpleaños se cumplió como estaba prevista, con los cascabeles y los alfandoques y alfeliques que la niña compró después del susto en ~~los tiendas del~~ ^{el} Portal de los Mercaderes. Como en todos sus años anteriores desde su nacimiento, no se celebró en la ~~decrépita~~ ^{de sus padres,} mansión ^{señorial,} sino en el patio de los esclavos, su verdadera casa, donde vivía y se pudría en vida su verdadera familia. casa

No podía concebirse una fiesta más taciturna en medio

mestiza le contò la mordedura del perro. Pero no le llamó la atención, porque era apenas un desgarrón en el interior del tobillo izquierdo, en el que ya había empezado a formarse una costra de sangre seca, entre las excoriaciones apenas visibles en el calcañal. Le hicieron una cura de limón y azufre y lavaron la mancha de sangre de la orla de los pollerines, y nadie siguió pensando en nada más que ~~en los~~ ^{no fueron} preparativos del cumpleaños.

Nada permitía pensar que Sierva María fuera la heredera única de la fortuna más grande y peor habida ~~del virreinato~~. Empezaba ^a florecer. No tenía nada de la madre, que era una mestiza brava de cuerpo insolente, con una espléndida ^{adicción al coque.} ~~los prejuicios~~ y la ~~supersticiones de su clase~~ y la austeridad del marido. Del padre, ^(estri- curvas?) en cambio, lo tenía todo: el cuerpo escuálido, la timidez irredimible, la palidez de lirio, los ojos de un azul deslavado, y el color de oro de una cabellera radiante que no le habían cortado nunca por una manda ^{le impuso la madre} que ~~hizo su madre~~ cuando ~~la vió a punto de morir~~ al nacer, y que le habría arrastrado al caminar, de no ser por las trenzas de muchas

esto pensó de tener firme

ricio

(estri-curvas?)

vueltas que le hacían las esclavas. Tenía un modo de ser tan sigiloso que era casi invisible. Su madre, asustada con tan extraña condición, le había puesto ^{a los cuernos} un cencerro en el puño para vigilar su rumbo ~~cuando merodeaba~~ en la penumbra de la casa. ^{seguir}

Dominga de Adviento, su verdadera madre, era así y así.
Bajos sus ordenes, las esclavas más jóvenes le pintaron la cara a la niña con negrohumo, y le taparon la cabeza ^{menuda} dorada con un ~~almohar~~ ^{gorro} de ~~moñitos~~ de trapos colorados, ^{parece la fiesta} y le pusieron ^{collares de} ~~Ristra de cascabeles~~ que compró. Luego la vistieron con el ~~batolón~~ ^{collares de} de las esclavas, y le pusieron ^{sobre sus manos} por fuera sus collares de santería. A las dos de la tarde, después del almuerzo, la banda de pífanos y tambores tocó canciones de nostalgias.

(La niña baila: se transforma.)
voz de otro: untaoim perfects.

escudido bat. el onoroma.
en capulania: no se seba.
si es bato bantizad. fin
negro lo bncieron.

Bernarda Cabrera, la esposa sin títulos del marqués de Casaldiero, se había tomado un ~~purgante~~ aquella madrugada, sin penitencia ni comunión, y había hecho cuatro cámaras mayores y siete de compromiso cuando le llegó el rumor de ^{abira}

un purgante de burro: (pag. 9)

punto, como había dormido siempre, con los brazos en cruz a todo lo ancho de la cama, sin más vestigios de vida que el céfiro tenue de su respiración. Le sorprendió que tuviera la camisola ensopada de sudor, pues los aposentos de la casa eran frescos todo el año por el volumen de los muros de calicanto, y más aun con las primeras brisas de diciembre que se filtraban silbando por las claraboyas. Como no le dijeron siquiera dónde fue el mordisco, la examinó palmo a palmo siguiendo con la luz la trenza de penitencia que tenía enroscada en el cuerpo como una larga cola de león. Le alzó el borde de la falda sin respirar apenas para no despertarla, y vio el vello de melocotón dorado de los muslos, una cicatriz de quién sabe cuándo en la rótula, y el lunar de terciopelo pardo idéntico al que ella tenía en la pantorrilla. Al final encontró el mordisco. Un desgarrón en el interior del tobillo izquierdo, ya con su costra de sangre seca, y unas excoriaciones apenas visibles en el calcañal.

Nadie volvió a recordarlo, hasta el domingo siguiente, cuando la criada volvió sola al mercado y vio el cadáver de un perro colgado en la plaza pública para que todo mundo supiera que había muerto del mal de rabia. Le bastó una mirada para reconocer el lucero en la frente y la pelambre

cenicienta del que mordió a Sierva María.

No eran pocos ni triviales los casos de mal de rabia en la historia de la ciudad. El de más estruendo fue el de un gorgotero que andaba por las veredas con un mico amaestrado cuyas maneras no se distinguían en nada de las humanas. El animal contrajo la rabia durante el sitio naval de los ingleses, despedazó a mordiscos la cara del amo, y escapó a los cerros vecinos. Al pobre saltimbanco lo mataron a garrote limpio en medio de unas alucinaciones tan pavorosas, que las madres las contaban hasta muchos años después para asustar a los niños ~~que se resistían a dormir~~. Antes de dos semanas, una horda de monos luciferinos, tal vez contagiados por el otro, descendieron de los montes a pleno día, hicieron estragos en porquerizas y gallineros, e irrumpieron en la catedral ladrando como perros y echando espumarajos de sangre por la boca, mientras se celebraba el tedeum por la derrota de la escuadra inglesa que había sitiado la ciudad durante (tantos) días. Sin embargo, los dramas más terribles no pasaron a la historia, pues ocurrían entre la población negra, donde escamoteaban a los mordidos para tratarlos con magias africanas en los palenques de cimarrones.

A pesar de tantos escarmientos, ni blancos ni negros ni indios

pensaban en la rabia, ni en ninguna de las enfermedades de incubación lenta, mientras no se revelaban los primeros síntomas irreparables. ~~Doña~~ Bernarda Cabrera procedió con el mismo criterio cuando le contaron que a Sierva María la había mordido un perro con el mal de rabia. Pensaba que las fabulaciones de los esclavos iban más rápido y más lejos que las de los cristianos, y que hasta una simple mordedura de perro podía ocasionar un daño grave a la honra de la familia. Tan segura estaba de sus razones, que ni siquiera le mencionó el asunto al marido.

La herida de Sierva María cicatrizó en una semana, y en la siguiente no quedaba ni el recuerdo de las escoriaciones. Diciembre había empezado mal, pero pronto recuperó sus tardes de golondrinas y sus noches de brisas locas perfumadas de madre selvas. La Navidad fue más alegre que en años anteriores por las buenas noticias de España.

Gran prosteridad de la ciudad (Lemaitre): horarios, misas, la queda. Gran comercio: galeones. Comercio: todas las razas.