



Universidade de Brasília

Faculdade de Comunicação

Departamento de Audiovisuais e Publicidade

Catarine Cavalcante Torres

O imaginário e as representações: a identidade latino-americana no realismo fantástico

Brasília

2023

Catarine Cavalcante Torres

O imaginário e as representações: a identidade latino-americana no realismo fantástico

Trabalho de conclusão de curso apresentado à Faculdade de Comunicação (UnB), como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social com habilitação em Publicidade e Propaganda

Orientadora: Professora Titular Dione Oliveira Moura

Brasília

2023

O imaginário e as representações: a identidade latino-americana no realismo fantástico.

Catarine Cavalcante Torres

BANCA EXAMINADORA:

Profa Titular Dione Oliveira Moura (Presidenta)

Profa. Dra. Rafiza Luziani Varão Ribeiro (Membro)

Profa. Dra. Priscila Monteiro Borges (Membro)

Prof. Dr. Paulo Roberto Assis Paniago (Suplente)

Brasília

2023

Dedico este trabalho à minha vó Julita e à
minha tia Lene, vocês vivem em mim.

Agradecimentos

Agradeço ao meu pai, Hamilton Carlos de Abreu Torres, que me deu o meu primeiro exemplar do livro que inspirou este trabalho. Desde pequena você me contaminou com suas histórias, me mostrou a força da imaginação e me fez acreditar que não houvesse nada no mundo que eu não pudesse fazer, agora estou aqui.

À minha mãe, Cátia Silene Cavalcante Torres, que concedeu a mim a sensibilidade para as coisas pequenas e me ensinou a ter intimidade com o mistério.

Ao meu irmão, Hamilton Filho. José Arcádio e Aureliano me ensinaram que a relação entre irmãos é forte porque nasce a partir da cumplicidade. Antes de te amar eu já era sua cúmplice (serei para sempre) e essa é uma das relações mais bonitas que eu já construí. Aprendo ao seu lado todos os dias.

À minha vó, Julita de Abreu Torres, com quem aprendi a conversar sem precisar dizer uma só palavra e a toda a minha família, sou formada de pequenos pedacinhos de vocês.

Aos meus parceiros de infância e de vida, Yasmin Cavalcante Oliveira e Victor Torres Canamari, que nunca me deixaram sentir a solidão de ser filha única mesmo quando eu era uma.

À Carol Paz Guimarães, que significou para mim a palavra amizade para que eu também pudesse um dia ser uma boa amiga para ela e para outros.

À Cinthya Sodré, minha psicóloga, só você sabe o que a entrega desse trabalho significa para mim e só eu sei o tanto que você foi importante para que eu conseguisse.

A Tácio Magalhães, por me inspirar sem saber. Sua presença acorda em mim mil vontades adormecidas.

Aos meus queridos Victor Borges, Lorena Fraga, Daniel Freitas, Bruna Yamaguti, Marcos Braz, Úrsula Barbosa e Giulia Soares, o sucesso da minha trajetória universitária carrega o nome de vocês, se fui feliz aqui foi porque vocês estavam comigo. O humor de Vivi, o deslumbre da Lorena, o bom gosto do Dani, os comentários da Buyu, a loucura de Mavi, o abraço da Úrsula e a sinceridade da Giubs, tudo foi gravado na memória do meu coração. A vida com vocês ficou fácil, em cada momento compartilhado me tornei alguém melhor.

À Iara Pereira, Bianca Souza, Heloíse Gonçalves, Alice Maria, Rodrigo Strieder, Camilla Fernandes, Maria Clara Freitas, Lucas Guaraldo e todos os demais amigos que fiz dentro e fora da faculdade. A companhia de vocês me fez forte, o amor é cotidiano e eu percebi isso em cada uma de nossas conversas, risadas e desabafos, da salex à mesa do Garffo.

Ao SOS Imprensa e a todos que nele encontrei, vocês me deram um lugar dentro da UnB.

Agradeço aos meus professores, pilares na minha formação universitária, Pedro Russi e Rafiza Varão, é uma honra que vocês tenham feito parte dessa minha jornada.

À professora Priscila Borges, que organizou meus pensamentos e possibilitou a chegada ao tema final desta pesquisa.

Por fim, agradeço à professora Dione Moura, que aceitou me orientar neste caminho e por quem nutro extrema admiração, sua presença, suporte, motivação e carinho para mim são exemplo. Estendo também meus agradecimentos ao seu esposo, José Ronaldo de Moraes, pelas sugestões de leituras enviadas que foram valiosas para a pesquisa.

Todos vocês têm parte com este trabalho, obrigada.

*“Tanta coisa depende de quantos
passos você consegue dar
depois de cruzar
linhas imaginárias”*

Francisco Mallmann

Resumo

Este trabalho propõe uma reflexão sobre a participação do imaginário na construção da identidade latino-americana. Para isso, o universo do realismo fantástico e do *boom* literário foi explorado, tendo a obra *Cem anos de solidão* (1967), de Gabriel García Márquez, como elemento principal da pesquisa. Visando observar suas influências e impactos, além de aproximar o livro do conceito de meio de comunicação, foi realizada uma análise comparativa entre a obra de Garcia Marquez e a obra cinematográfica *O labirinto do Fauno* (Guillermo del Toro, 2006), uma obra mais recente e de caráter cinematográfico. O uso da imaginação como recurso frente a uma realidade contraditória foi a marca da resistência na América Latina, entender as motivações que levaram a ser algo incorporado em sua construção identitária e estar a par do desenvolvimento e refinamento dessa forma de contar-se é também entender o processo sócio-histórico latino-americano por meio de sua produção midiática.

Palavras-chave: América Latina; identidade; realismo fantástico; imaginário; *Cem anos de solidão*; *O labirinto do Fauno*.

Abstract

This work proposes a reflection on the participation of the imaginary in the construction of Latin American identity. For this purpose, the universe of fantastic realism and the literary “boom” was explored, with the title *One Hundred Years of Solitude* (1967), by Gabriel García Márquez, as the main element of the research. In order to observe its influences and impacts, in addition to bringing the book closer to the concept of means of communication, a comparative analysis was carried out between the work of Garcia Marquez and *Pan's Labyrinth* (Guillermo del Toro, 2006), a more recent and cinematic title. The use of imagination as a resource in the face of a contradictory reality was the hallmark of resistance in Latin America. Understanding the motivations that led to this element being incorporated in the region's identity construction and being aware of the development and refinement of this way of storytelling about oneself is also understanding the Latin American socio-historical process through its media production.

Keywords: Latin America; identity; fantastic realism; imaginary; One hundred years of solitude; Pan's Labyrinth.

Sumário

1. Introdução	10
1.1. Apresentação.....	10
1.2. Objetivos.....	12
1.2.1. Objetivo geral.....	12
1.2.2. Objetivos específicos.....	12
1.3. Justificativa.....	12
2. A chegada do realismo fantástico	14
3. Quadro referencial teórico	18
3.1. Identidade na América Latina.....	18
3.2. Narrativas imaginárias.....	20
4. Metodologia	26
5. América Latina em cem anos	28
5.1. El tiempo pasa, pero no mucho.....	28
5.2. O tamanho da nossa solidão.....	31
5.2.1. Brasil, a solidão dentro da solidão.....	36
5.3. “Os filhos herdam as loucuras dos pais”.....	37
5.4. Tudo normal, meu coronel.....	39
6. Impactos através do tempo	44
6.1. O labirinto do Fauno.....	46
6.1.1. Entre o mito e a realidade.....	46
6.1.2. O ciclo da memória.....	47
6.1.3. Obedecer por obedecer é só para pessoas como você, capitão.....	49
6.2. Entrevista: José Luís Martinez Amaro.....	51
6.2.1. Primeiras percepções.....	52
6.2.2. Particularidades e atualizações.....	52
6.2.3. Linguagem e imaginação.....	53
7. Conclusão	54
8. Referências	57
9. Apêndice	61

1. Introdução

1.1. Apresentação

A adesão de ideias e conceitos incompatíveis entre si e destoantes da vivência local, construiu, na América Latina, uma realidade incoerente. A crise identitária do território responde à complexidade de sua história, há a presença do mágico, do arcaico, do moderno, do africano, do indígena e do europeu. Uma quantidade de contraste que torna difícil saber o que é nosso e o que é do outro.

Não existe problema em possuir uma realidade indefinida ou diversa, mas é preciso admiti-la e defini-la como tal. Falar de América Latina requer a investigação de uma existência repleta de violências e contradições, que forjaram a vida dentro dela. Entretanto, é de extrema importância não permitir que a sua identidade seja determinada unicamente pelo que foi feito a ela por agentes externos.

O trabalho aqui proposto não tem interesse em conceituar a identidade latino-americana, mas demonstrar como seus habitantes construíram formas de expressá-la. Para isso, é indispensável considerar os inúmeros recortes presentes em um espaço tão grande, as jornadas individuais de cada nação, de cada povo pertencente a este lugar foram o que significaram o todo, nós somos o que constitui a América Latina. São os traços mais ou menos acentuados de cada país, suas especificidades e generalidades, aquilo que os iguala e os diferencia, que dá forma ao caos e revela um caminho dentro do labirinto identitário.

Para tanto, mais do que justo adotar uma perspectiva do lado de cá. Se a identidade é o que permite que alguém ou um grupo de alguém se torne algo sobre o qual se pode falar, dizer para o outro quem se é parte do processo de percepção própria, sem contar que impõe limites às influências exteriores. Isso fortalece, no caso de um território como a América Latina, a cultura nacional (ou territorial), que é a matéria prima da identidade. Este trabalho se preocupou em deixar claro que se trata de um estudo de identidades culturais a partir de um viés comunicacional. De forma que não se confunda com os estudos étnicos e antropológicos, que se limitam em si. A proposta comunicacional aparece para ampliar suas possibilidades e estabelecer interação entre as variações identitárias. Conforme colocou Braga (2011, p.14)

As preocupações com a identidade cultural são desenvolvidas no campo antropológico ou etnográfico. O que efetivamente interessa à comunicação não é propriamente a questão cultural (caso em que a antropologia é suficiente). Mas sim o das interações comunicacionais entre diferentes culturas (ou seja, entre diferentes

identidades). Quando o estudo de mediações se restringe ao estudo das identidades construídas, nesse espaço de observação, o pesquisador estará fazendo “cultura”.

A pesquisa busca propor discussões acerca da literatura latino-americana do ponto de vista do campo da comunicação, bem como localizar, dentro de uma obra reconhecida e exaustivamente comentada, características incorporadas no processo identitário deste território. Este trabalho propõe elucidar sobre como a comunicação, utilizando a literatura como meio, é capaz de construir conceitos.

Entender quais as soluções e refúgios encontrados para tentar superar a crise identitária latino-americana, conseqüente do processo de colonização que mesclou, e muitas de vezes até suprimiu, etnias, línguas e culturas é essencial para realizar um movimento de transcendência e superação às contradições sociais e desigualdades impostas, quem sabe chegar a uma nova perspectiva, adotar uma nova postura que atenda às demandas de sua população.

A escolha de *Cem anos de solidão* (1967) como elemento principal desta pesquisa se deve, além do fator de encantamento, por trazer um discurso sobre o latino-americano formulado por um latino-americano, de forma a cativar os demais latino-americanos e os não latino-americanos. O que eleva sua reconhecida qualidade literária e técnica.

O jeito de dizer também diz muito, reflete as particularidades do ser e é aí que entra a imaginação, parte integrante da narrativa característica da América Latina, que se inscreveu no realismo fantástico presente na obra de Gabriel García Márquez e em tantas outras a ponto de se tornar uma singularidade local. Para narrar é necessário dar voz ao outro, quem seria esse outro senão nós? Em um contexto de constante negação e de imposição das vontades de outrem, isso é apoderar-se de si, da sua história e de um discurso próprio.

O modelo de civilização estabelecido desde o período colonial refere-se a outras identidades, sem que exista uma mais correta do que outra, apesar de tentarem nos fazer acreditar que sim. A questão principal aqui exposta quer saber o que levou a nossa forma de entender-se enquanto local/nação/território apelar para recursos advindos do imaginário e do maravilhoso. Em que o imaginário é entendido como a habilidade dotada pelos seres humanos de fazer presente (a-presentar, re-presentar) uma imagem-ideia (CASTRO, 2012). Este trabalho se inspira em uma inquietação de infância: Por que a fantasia não é levada a sério? Não faz sentido o apego à realidade se tanto ela quanto a dita fantasia são imaginadas.

1.2. Objetivos

1.2.1. Objetivo geral

A pesquisa tem como objetivo principal a reflexão acerca da atuação do imaginário no processo de construção identitária latino-americana, para isso se apoiará nas relações possibilitadas pelas imagens representadas em *Cem anos de solidão* (1967).

1.2.2. Objetivos específicos

- Caracterizar o imaginário social¹ presente na América Latina, a fim de conseguir identificar suas particularidades na análise da obra em questão;
- Identificar, descrever e analisar as imagens, consideradas de maior relevância nos estudos de especialistas como Ángel Rama e Josefina Ludmer, presentes na obra *Cem anos de solidão* (1967) e *O Labirinto do Fauno* (2006) para encontrar a relação entre elas e o processo identitário latino-americano;
- Observar, por meio de uma amostragem da produção midiática contemporânea (o filme de Guillermo Del Toro e a entrevista com o especialista José Luís Martínez Amaro) como a proposta do Realismo fantástico foi absorvida e reverbera atualmente.

1.3. Justificativa

A comunicação possui o potencial de trazer alternativas analíticas à literatura e, por meio delas, enriquecer os debates já existentes e instigar novas formas de relacioná-los. Faz todo o sentido pensar o imaginário de um território cuja realidade é descomunal, como afirmou Márquez (1982).

O realismo fantástico, a primeira expressão latino-americana reconhecida mundialmente, se encontra justamente na intersecção entre a imaginação e a identidade deste território. A ele coube o trabalho de comunicar aos demais países quem era a América Latina e, por sua vez, oferecer algo que despertasse identificação entre seu povo a fim de construir uma consciência de si.

A concretização deste trabalho segue uma proposição do próprio García Márquez (1982), que pede uma interpretação da realidade latino-americana produzida por esquemas

¹ Sistema simbólico baseado nas experiências afetivas dos indivíduos. Ao mesmo tempo que informa sobre a realidade, convoca a uma ação, um determinado comportamento.

próprios. A ideia vai além de realizar a análise do livro, que é uma das principais referências de literatura na América Latina no mundo, mas encará-lo como um meio de comunicação e o colocar como parâmetro para mídias posteriores, o que permitirá identificar a interferência do mundo fantástico do *boom* na identidade dos moradores da região conforme o passar do tempo.

Muito já foi discutido sobre a participação da comunicação na construção de uma identidade seja nacional (ou mais abrangente como na América Latina) ou individual, assim como há uma vasta quantidade de estudos de caráter literário sobre a obra de Gabriel García Márquez e outros escritores do período do *boom* latino-americano. Entretanto, ainda há muito o que ser dito no que toca a relação entre essas duas temáticas e, por enxergar esta necessidade, a pesquisa visa construir um caminho lógico e demonstrativo de conexão entre esses dois pontos de interesse.

2. A chegada do realismo fantástico

Passado o período das independências, os países latino-americanos iniciaram o processo de busca da sua própria identidade, de acordo com o que mostra Adriane Vidal Costa, em seu artigo *Os intelectuais, o boom da literatura latino-americana e a Revolução Cubana* (2001). Livres da dominação europeia, pelo menos oficialmente, era chegado o momento de expressar-se de acordo com sua cultura, crenças e costumes próprios, mas quais seriam eles? Parte do processo identitário consiste em perceber a si mesmo, entender quem se é, para que assim, seja possível contar aos outros e ser percebido por eles. Aqui, colocando luz no papel da comunicação e das representações, que são imprescindíveis nessa jornada.

O sucesso da Revolução Cubana², em 1959, foi decisivo para a construção dessa nova identidade. Despertou o interesse global acerca da América Latina, fez crescer a curiosidade por saber os detalhes cotidianos da vida neste outro lugar, o que pensavam, no que acreditavam e o porquê. Cuba trouxe todos os olhares para o povo latino-americano, o mundo desejava saber o que acontecia deste lado do Atlântico e estava disposto a imergir nessa realidade. Trazer à superfície as respostas das perguntas que pairavam foi uma tarefa que a literatura assumiu com maestria.

A Revolução era o principal tema político comum aos escritores da época e interferiu diretamente no conteúdo de seus trabalhos. A crença no poder transformador da literatura nunca esteve tão alta e sua produção evidenciava isso, acompanhada de forte carga ideológica, demonstrava-se extremamente politizada. O meio literário comunicava mundo afora os ideais revolucionários que pulsavam nas veias latino-americanas, “se, de um lado, a Revolução Cubana ajudou a promover o boom da literatura latino-americana e, conseqüentemente, o reconhecimento de vários escritores latino-americanos; de outro lado, o apoio dos escritores mais renomados do *boom* a Cuba foi importante para legitimar o processo revolucionário” (COSTA, 2001).

Todos os escritores latinoamericanos dessa geração já vinham escrevendo há vinte anos, mas as editoras européias e norte-americanas tinham muito pouco interesse neles. Quando a Revolução Cubana começou, houve, subitamente, um grande interesse por Cuba e pela América Latina. A revolução virou um artigo de consumo. A América Latina entrou em moda. Descobriram que existiam romances latino-americanos suficientemente bons para serem traduzidos e equiparados ao resto da literatura mundial (MÁRQUEZ, 1989, p.338)

² Lélia foi uma pesquisadora intelectual brasileira que se dedicou ao estudo de gênero e etnia, com foco nas mulheres negras. Em sua obra registra que o termo América Latina, por ter sido cunhado em contexto colonialista pelos colonizadores, não dá conta de seu povo e propõe o termo *Améfrica Ladina* que encaixa aqui a população miscigenada encontrada no território com a adição dos norte-americanos racializados.

Longe do realismo socialista e duro adotado pelos russos, a imaginação e a fantasia possibilitaram a América Latina ser regida pelo realismo fantástico, corrente principal do que ficou conhecido como o *boom* latino-americano. De forma simples, se tratou de um movimento literário ocorrido entre as décadas de 1960 e 1970, em que a produção de um grupo de romancistas deste território foi reconhecido e amplamente publicado no mundo inteiro.

Os novos romancistas combinam [...] uma sensibilidade aguda para todo o político e o social, com uma notável sutileza narrativa, um compromisso pessoal com uma imaginação que lhes permite assediar outras dimensões transcendentais da realidade. Uma nova concepção do homem está emergindo do caos [...]. Os novos romancistas são (queiram ou não) os profetas deste novo homem. (RODRÍGUEZ MONEGAL, 1971, p.449)

De acordo com o estudioso e crítico literário Rodríguez Monegal (1971), os romances do *boom* apresentaram uma faceta inesperada da América Latina, proporcionada por suas múltiplas origens, histórias miscigenadas, trazendo desde a destruição, morte, opressão, injustiça e perda de riquezas até o surgimento de “fabulosas utopias”, atribuídas à presença de um forte sentimento revolucionário, “até mesmo os escritores que nunca irão tomar em suas mãos a metralhadora ou o coquetel Molotov, não deixam de tomar a palavra e de usá-la com letal eficácia” (RODRÍGUEZ MONEGAL, 1971, p.502-503). Acreditava-se que esse era o começo do fim da marginalização da literatura latino-americana, ainda que fosse um longo caminho a percorrer.

Para Júlio Cortázar, um dos expoentes do movimento, o *boom*, que segundo ele era uma “palavra idiota, além de tudo inglesa, ironicamente aplicada ao contexto latino-americano”, foi um fenômeno produzido pelos leitores, Bermejo (2002, p.17) relata que para Cortázar foi “a primeira e formidável tomada de consciência coletiva em todo o continente sobre a existência de si mesmo no plano intelectual e literário”. Em entrevista, chegou a afirmar ter surgido na América Latina “uma consciência sobre os seus escritores que até então não existia” (GONZÁLEZ BERMEJO, 2002, p.17). A oportunidade de mostrar aos europeus que a América Latina também era um território literário e não apenas “um lugar onde se produzia golpes de estados e domavam-se potros” era um dos aspectos mais positivos da época na visão do argentino.

Para Donoso (1983), o momento definitivo do *boom* latino-americano foi alcançado com o debute de *Cem anos de solidão*, de Gabriel García Márquez, em 1967. O livro foi aclamado pela crítica e pelo público, se tornando sucesso de vendas em quase todos os países onde foi publicado. Consagrado como clássico, a obra é um dos principais nomes quando se

fala de realismo fantástico. Conta a história da família Buendía, desde seu início até o fim da estirpe, na aldeia Macondo. Pode-se dizer que é um microcosmo da terra natal do escritor.

Gabriel García Márquez³ nasceu na cidade de Aracataca, na Colômbia, e lá viveu a infância junto aos seus avós, escutando as mais variadas histórias reais ou inventadas que possuíram grande influência em sua escrita posterior. Estudou em Bogotá, participou de grupos literários e, nas redações de jornal colombianas, aprimorou o seu estilo de escrita tão característico que o tornou referência no jornalismo literário.

Amigo pessoal de Fidel Castro, chegou a lecionar em Havana, na Escola Internacional de Cinema e Televisão e permaneceu aliado à Revolução mesmo após conflitos de opiniões e casos de censura, como o incidente do Caso Padilla⁴, que fez muitos, inclusive escritores contemporâneos a ele, se tornarem críticos ao regime.

Após a publicação de *Cem Anos de Solidão* (1967) consolidou sua carreira como escritor e foi reconhecido como um dos autores mais importantes do século XX, além de ganhador do prêmio Nobel de literatura em 1982. Devido a divergências políticas com o governo colombiano, se estabeleceu no México e lá viveu até sua morte em 2014.

As produções referentes à obra de García Márquez são diversas, as referências aqui trazidas foram escolhidas pensando no trabalho proposto por este documento, levando em consideração a temática, características semelhantes, divergências e modo de execução.

Na dissertação *Invenção e fantasia sobre a modernidade em Cem anos de solidão e Ninguém escreve ao coronel, de Gabriel García Márquez*, Sílvia Santos (2011) parte para uma análise comparativa entre duas personagens presentes em duas obras distintas, a fim de construir uma dualidade que amplia a compreensão de ambas. Assim, ela também coloca em questão a idealização da modernidade, de um ponto de vista externo. Evidencia o paralelismo temático nos escritos de Márquez e mostra como o sistema de desigualdades presentes nas histórias se aproximam das mesmas desigualdades enfrentadas pelos povos da América-Latina. "O realismo fantástico foi utilizado em um movimento inverso para que fossem acreditáveis as barbáries vividas pelos latino-americanos em condição periférica" (SANTOS, 2011, p.16).

³Abdias foi um escritor, artista, político e ativista dos direitos civis das populações negras no Brasil, defendeu em seus trabalhos adoção do quilombismo, que consiste em uma mobilização política e um conjunto de práticas por parte da população afrodescendente nas Américas com base em sua própria experiência histórico-cultural.

⁴ Perseguição e prisão do poeta cubano Herberto Padilla, após a publicação de textos que criticavam o Regime de Fidel Castro. Sob a acusação de "práticas subversivas", a prisão de Padilla causou a revolta de inúmeros intelectuais e personalidades internacionalmente conhecidas e influentes.

Em *O exercício de tecer como elemento de criação em Cem anos de solidão*, de Gabriel García Márquez, Priscila Oliveira (2020) se assemelha à pesquisa aqui proposta ao recorrer a elementos do criativo humano. Por meio da análise do ato de tecer (fazer e refazer), presentes especialmente no narrador e na personagem Úrsula Iguarán (ditos pela autora os fios condutores da narrativa), como escolha narrativa que permite pensar as possibilidades do saber, do criar.

As duas dissertações *Invenção e fantasia sobre a modernidade em Cem anos de solidão e Ninguém escreve ao coronel*, de Gabriel García Márquez (SANTOS, 2011) e *O exercício de tecer como elemento de criação em Cem anos de solidão*, de Gabriel García Márquez (OLIVEIRA, 2020) possuem forte relação com temática anteriormente exposta, ainda que pouco citadas no decorrer da monografia, será possível perceber sua influência nos demais tópicos a seguir. Santos (2011) demonstra a atenção às contradições sociais latino-americanas, entretanto suas abordagens são construídas essencialmente do ponto de vista da teoria literária. Isso também ocorre em Oliveira (2020), que ao falar do exercício de tecer baseia-se na epistemologia do romance. O pensamento empreendido, a crítica exposta é de cunho puramente literário.

A ideia da pesquisa pensada a partir do olhar comunicacional possui outro foco, a relação. Convida a um outro olhar, a uma outra possibilidade de leitura do mundo: encarar tudo como uma conversa em que seu conteúdo está em segundo plano, o principal é perceber *como* ocorre essa conversa. É sobre entender o livro não como um artefato, um instrumento, mas como, lembrando Borges, extensão da imaginação.

[...] mídia e imaginário nos convoca a uma atitude de leitura do mundo que procura unir a multiplicidade dos pontos de vista a uma descrição possível, de preferência econômica, espécie de práxis da narração, na qual concorrem imagem e ideia, exatidão e complexidade, silêncio e palavra. (CASTRO, 2012, p.46-47)

Pesquisas do campo da comunicação se interessam cada vez mais em estudar o imaginário, uma resposta ao aparecimento de novos modelos de percepção da realidade, acelerados pelo desenvolvimento das mídias. O imaginário é o que borra a fronteira entre o que seria sonho e realidade, consciente e inconsciente (assim como faz o cinema, a TV, a fotografia...).

3. Quadro referencial teórico

Antes de tudo é importante ressaltar que este trabalho reconhece as problemáticas referentes ao uso do termo *América Latina*, já muito discutido no meio dos estudos decoloniais e tratado por intelectuais como Lélia Gonzalez⁵, Abdias do Nascimento⁶ e também pela própria produção dos povos originários das Américas. A escolha da manutenção do uso se deve a falta de termos melhores que compreendam o recorte geográfico dos países da América do Sul, América Central e México. Considerando o processo sócio-histórico similar de colonialismo, reconhecendo a ocupação e exploração das terras, exploração da força de trabalho e extermínio de sua população originária, bem como a escravização de povos traficados do continente africano.

3.1. Identidade na América Latina

A identidade é justamente aquilo que permite que alguém fale sobre si e também se torne aquele de quem se fala. Acerca do seu conceito, as discussões são muitas, costuma ser descrita como um conjunto de características específicas a um indivíduo ou coisa que permitem sua diferenciação dos demais. No caso das identidades culturais, trata-se dos atributos comuns a um grupo, provenientes de um processo histórico-social compartilhado. A religião, a literatura, a música, assim como o idioma e as tradições fazem parte deste universo, é o que há de comum na forma de um povo interagir com o mundo. Para Stuart Hall, as identidades nacionais (ou mais abrangentes como no caso da América Latina) não são naturais e imóveis, mas construídas, desconstruídas e reconstruídas muitas vezes ao longo do tempo, "formadas e transformadas no interior das representações." (HALL, 2006, p. 48).

Utilizo o termo "identidade" para significar o ponto de encontro, o ponto de *sutura*, entre, por um lado, os discursos e as práticas que tentam nos "interpelar", nos falar ou convocar para que assumamos nossos lugares como os sujeitos sociais de discursos particulares e, por outro lado, os processos que produzem subjetividades, que nos constroem como sujeitos aos quais se pode "falar". As identidades são, pois, pontos de apego temporário às posições-de-sujeito que as práticas discursivas constroem para nós. (HALL, 2000, p.111)

A identidade emblemática da América Latina é resultado do seu processo de colonialismo e o aperfeiçoamento da relação conquistador - conquistado, que introduziu

⁵Movimento armado e de guerrilha que buscava pôr fim à ditadura de Fulgencio Batista em Cuba sob as lideranças de Fidel Castro e Ernesto "Che" Guevara. Após a vitória dos guerrilheiros, os Estados Unidos rompeu com o país, em desacordo às novas medidas que estavam sendo tomadas. O que reforçou o caráter anticapitalista e antiamericano da Revolução e resultou na aliança do novo governo com a União Soviética, bem como seu posterior alinhamento ao bloco socialista.

⁶Do latim, "Naquele tempo. Em tempo ou época muito remotos".

novas identificações e hierarquias. Sendo assim, a aplicação do termo colonialidade do poder faz-se importante para a elaboração do raciocínio proposto por este trabalho. Aníbal Quijano a define como a organização de um poder mundial eurocentrado, baseado no capitalismo e sustentado pela lógica colonial da ideia de raça, que adquire superioridade aos colonizadores sobre os colonizados. Durante o período colonial, o conceito de raça foi estabelecido de forma a justificar e autorizar a dominação, assim como a determinação de papéis e funções aos indivíduos de acordo com suas características fenotípicas, que foram assimiladas e reduzidas pelos conquistadores na categorização de cor, racialmente falando (alguém que possuía traços europeus era associado a cor branca, já alguém que carregasse traços que remetesse aos povos africanos era considerado negro e assim por diante).

A formação de relações sociais fundadas nessa idéia, produziu na América identidades sociais historicamente novas: índios, negros e mestiços, e redefiniu outras. Assim, termos como espanhol e português, e mais tarde europeu, que até então indicavam apenas procedência geográfica ou país de origem, desde então adquiriram também, em relação às novas identidades, uma conotação racial. E na medida em que as relações sociais que se estavam configurando eram relações de dominação, tais identidades foram associadas às hierarquias, lugares e papéis sociais correspondentes. (QUIJANO, 2005)

A barreira central advinda dessa estrutura de pensamento, além de ser problemática por si só, foi o fato de ter conseguido manter-se estável e perdurar por mais tempo do que a época colonial, um instrumento de dominação universal. Ficou instituído que os povos conquistados eram naturalmente inferiores, assim como tudo que lhes fosse característico. O que levou a população latino-americana a conviver com a sombra da inferioridade e subserviência, presa em uma ideia de si que só poderia existir a partir do outro. As terras estavam independentes, mas o pensamento permaneceu colonizado.

A identidade dos povos dominados (latino-americanos) foi constantemente negada e julgada como insignificante por ser inadequada à lógica europeia. A criação de meios para conhecer e compreender próprios comportamentos e características particulares, uma vez que os recursos preestabelecidos não davam conta desse exercício, também fez parte do descobrimento identitário latino-americano.

Hall traz a cultura nacional como um discurso, "um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos" (HALL, 1996, p.50). É a cultura nacional que produz sentidos sobre a nação, apoiados nas histórias contadas, memórias que conectam passado e futuro. Consequentemente, constroem a identidade, ou seja, a identidade nacional é uma "comunidade imaginada". Todavia, garante

que o fato da identidade ser algo vindo da imaginação e, de certa forma, estar sempre com parte no mundo da fantasia, não diminui seu poder social fora dela.

[As identidades] surgem da narrativização do eu, mas a natureza necessariamente ficcional desse processo não diminui, de forma alguma, sua eficácia discursiva, material ou política, mesmo que a sensação de pertencimento, ou seja, a “suturação à história” por meio da qual as identidades surgem, esteja, em parte, no imaginário (assim como no simbólico) e, portanto, sempre, em parte, construída na fantasia ou, ao menos, no interior de um campo fantasmático. (HALL, 2000, p.109)

3.2. Narrativas imaginárias

Para Bachelard (1979), o imaginário é um meio condutor do conhecimento humano, composto pelos símbolos, sonhos e mitos referentes à cultura de determinados grupos sociais. Não trata do oposto da realidade, o que é comum achar em um primeiro momento, mas um complemento dela. Ele permite a existência de diferentes níveis de realidade, "revela suas máscaras" (CASTRO, 2012, p.13), é "o caminho possível que nos permite não apenas atingir o real, como também vislumbrar as coisas que possam vir a tornar-se realidade" (LAPLANTINE; TRINDADE, 1997, p.1). Partindo da ideia de que o ser humano compreende o mundo por meio de imagens e que as imagens são formadas a partir de vivências visuais antecedentes, entende-se a imaginação e o imaginário como elementos de extrema importância para a criação de representações, essas que também são responsáveis por nutrir o imaginário. Um se alimenta do outro.

O imaginário faz ligação entre conceitos e intuições, de forma que pode tanto subordinar a segunda ao primeiro, como é prática do conhecimento objetivo, quanto relacioná-los funcionalmente entre si, "é quando temos o prazer estético" (CASTRO, 2012, p.15).

Dos diversos instrumentos do homem, o mais assombroso é, sem dúvida, o livro. Os demais são extensões de seu corpo. O microscópio, o telescópio são extensões de sua visão; o telefone é a extensão de sua voz; em seguida, temos o arado e a espada, extensões de seu braço. O livro, porém, é outra coisa: o livro é uma extensão da memória e da imaginação. (BORGES, 1978, p.23)

Ao colocar o livro como o instrumento da extensão da imaginação do homem, Borges lhe dá também essa capacidade de ligação. Seguindo esse pensamento, o livro age como meio de comunicação que complementa o conhecimento objetivo, limitado à experiência sensível. Expande os limites da realidade a fim de melhorar o entendimento sobre o que se fala. Aqui se estabelece a relação entre a mídia (livro) e o imaginário.

Neste trabalho, o imaginário é entendido como a habilidade dotada pelos seres humanos de fazer presente (a-presentar, re-presentar) uma imagem-ideia, como encontramos no artigo *Abertura às linhas do imaginário* (CASTRO, 2012). Refere-se a um dos níveis da realidade, que não é contrário a ela, mas a amplifica, ao passo que funciona como espaço que a critica, consome e a realimenta. O imaginário é o meio que guia, assim como a comunicação, e possui o papel de relacionar espírito e natureza, de certa forma é um princípio de organização do conhecer. Ao mesmo tempo que o imaginário oferece material para os sonhos e a realidade midiática das representações, também é abastecido por ela. Só é possível imaginar algo que já foi visto e só possível produzir algo, se conseguir imaginá-lo antes. Caberia à comunicação, dentro desse contexto, o estudo do sonho e da imaginação (ligação entre interior e exterior, intuições e conceitos).

Nasce com isso uma ideia-imagem: o imaginário é mais uma atitude do focalizador de mundo do que algo, digamos, natural. Tal focalizador de mundo pode ser o humano, mas também pode ser a câmera, o poema, o quadro ou a canção. Dito de outro modo: é preciso se entregar à fantasia para viver a fantasia. (CASTRO, 2012, p. 47)

O imaginário pertence à fantasia (sem deixar de ser real) e a fantasia é capaz de abranger a capacidade de perceber imagens, compreender o mundo. Wulf (2012) diz que ela permite ver melhor interiormente, possibilita o transporte para uma posição fora de si mesmo, estabelece um comportamento face a si mesmo. Sendo assim, é muito natural que seja parte integrante das narrativas, das histórias contadas e suas representações.

Inerente à existência humana, a narrativa está presente nela como a própria vida. O ser-humano é o narrador e também personagem, enredo, lugar e tempo. Em *Imaginário e narrativa*, Selma Oliveira, partindo do pensamento de Stuart Hall, entende que as múltiplas identidades que um mesmo sujeito pode assumir diante da vida são narrativas do cotidiano. Sendo assim, pode-se dizer que as identidades são construídas a partir das narrativas (à medida que narra e é narrado).

O homem cria textos e imagens de si, possui texturas diversas e engendra tessituras com as de outros indivíduos. Ele produz e é produzido por seu imaginário. Ele é constituído por um núcleo narrativo e constitui a rede narrativa de outros sujeitos (imaginário potencial/virtual), em diferentes esferas – física, midiática e digital. O indivíduo contemporâneo é sujeito convertido em simbólico que se transforma em diabólico e vice-versa. (OLIVEIRA, 2012, p.59)

Abordar a relevância da narrativa direcionada à temática aqui trabalhada torna mais fácil compreender o porquê de buscar observar e perceber essas características sociais por meio de um livro. A formação de uma identidade é um fenômeno facilmente contido dentro

da produção literária de uma época, levando em consideração, além da história contada, a forma como é contada e até mesmo como foi produzida. "Pensemos no que teria sido a civilização grega sem Homero, a identidade alemã sem a tradução da bíblia feita por Lutero, a língua russa sem Puchkin, a civilização indiana sem seus poemas fundadores." (ECO, 2003, p.11). O livro se apresenta como um meio de comunicação, comunica pensamentos, percepções, suspeitas e pressentimentos. Aqui, é o fio que conecta o que é próprio do imaginário com o que é próprio do mundo sensível. A forma como essa relação é construída também comunica.

Dentre tantas escolhas significativas para a transmissão da mensagem, não se deve esquecer a linguagem, o estilo, a forma de contar eleita pelos latino-americanos para falar de si. A primeira vez que foi notado o uso do termo realismo mágico foi entre 1923 e 1925, quando G.F. Hartlaub e Franz Roh quiseram descrever a pintura pós-expressionista alemã. Entretanto, não caiu no gosto dos europeus, que preferiram utilizar “nova objetividade” para falar do fenômeno. Quem se apropriou do termo foi a América Latina, especialmente no que diz respeito ao caráter literário.

As correntes literárias costumam ser definidas por um conjunto de obras escritas em determinada época que possuem características em comum. Além da semelhança estética e de estilo, sua produção está diretamente ligada ao momento histórico vivido, evidenciando ideais e valores, bem como a organização social do período. O realismo fantástico nada mais é que uma corrente artística e literária vigente no século XX. Sua característica básica está na introdução de elementos (personagens, lugares, acontecimentos) próprios do universo da fantasia dentro da estrutura realista, sem alardes. O fantástico passa a coexistir com o que é próprio da realidade objetiva de forma natural e ordinária.

Embora não haja um consenso entre os estudiosos do assunto sobre a nomenclatura correta para esse tipo de produção, podendo também assumir a alcunha de “realismo mágico” ou maravilhoso, neste documento será adotado o “realismo fantástico” por ser o mais aceito na comunidade literária e estar em concordância com a bibliografia adotada, sem excluir a possibilidade da aparição como “realismo mágico” em algumas citações. Segundo Selma Calasans Rodrigues, professora da Universidade Federal do Rio de Janeiro e autora de *O fantástico* (1988, p.9), “o termo fantástico refere-se ao que é criado pela imaginação, o que não existe na realidade, o imaginário, o fabuloso”, por isso seria o termo mais apropriado, já que o caráter primordial da literatura, é a ficção, por mais que se queira aproximá-la do real.

Para a autora, “realismo mágico” não é o mais indicado porque “a magia, em si, é uma forma de interferir na realidade”, e a literatura pode até fazer uso da mágica como uma opção à lógica científica, mas ela não é mágica.

A fantasia tradicional, de acordo com Todorov, exige algumas condições imprescindíveis para acontecer, a primeira delas seria a hesitação, a dúvida do que realmente está acontecendo na história. Na hesitação entre o mundo real e um mundo imaginário é que está “o âmago do fantástico” (TODOROV, 2007, p. 30), ele está falando da sensação de mistério ou estranheza que ocorre quando um ser que detém apenas o conhecimento das leis naturais é confrontado por um acontecimento sobrenatural. Os acontecimentos contidos na história devem dispor de uma explicação lógica, que, de algum jeito, pode ser questionada, levando os personagens (e o leitor) a “hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados” (TODOROV, 2007, p. 37-39). O que também requer uma posição do leitor, que não pode assumir uma leitura poética ou alegórica.

Para que se dê a percepção do fantástico, o “leitor ideal” – aquele que, nos termos formalistas, é engendrado pelo texto – deve observar uma série de comportamentos interpretativos: por um lado, não deve interpretar alegoricamente, isto é, não deve considerar que o texto exprima simbólica ou metaforicamente algo diferente do que é enunciado. Por outro lado, não pode tomar todo e qualquer texto poético como fantástico – sob o risco de passar a compreender meras figuras de linguagem como representações fantásticas. (FRANÇA, 2008, s/p)

Outra vertente de pensamento, muito associada à valorização do homem e da racionalidade nos séculos XVIII e XIX, traz muito menos delimitações à fantasia. O fantástico contemporâneo, como chamou Sartre, é captado pelo real, “não é nem necessário nem suficiente retratar o extraordinário para atingir o fantástico, pois tudo torna-se natural” (SARTRE, 2005, p. 136). Para ele, se um acontecimento fantástico é inserido em um mundo regido por leis naturais, esse acontecimento se torna natural. Porém, caso o leitor considere esse acontecimento sobrenatural, todo esse mundo passa a ser fantástico. Ao contrário do fantástico de Todorov, não reforça a ambiguidade.

Este fantástico está à luz de uma ótica extremamente antropocêntrica e possui o homem contemporâneo como personagem principal. Convenções como fadas, duendes, gênios, são esquecidas, pois tornaram-se “inúteis” e “caducas”, o fantástico contemporâneo está no absurdo. “Não há florestas, nem castelos assombrados, apenas o homem em seu cotidiano sufocante. Está na infinita luta do homem pela sobrevivência, como o herói kafkiano preso em seu labirinto” (CARMO, 2015, p.8). Nessa perspectiva, os autores conseguem retratar a realidade de um mundo caótico, o mundo transforma-se em fantástico.

“O leitor é inserido nesse mundo, envolve-se com a atmosfera absurda, simpatiza-se com ele tornando-o familiar” (CARMO, 2015, p.9). Sartre (2005) cita Blanchot para dizer que o fantástico é a forma de mostrar a condição humana por meio do avesso do mundo.

Diferente do fantástico proposto por Todorov, o realismo fantástico é caracterizado pela "compatibilidade entre o real e o irreal, o natural e o sobrenatural sem criar uma tensão ou questionamento", de acordo com Ana Luiza Camarani (2008, p.1). O realismo fantástico busca justamente representar "as coisas concretas e palpáveis, para tornar visível o mistério que ocultam" (CHIAMPI, 2012, p.21), mostrar "outras dimensões para realidade" (CHIAMPI, 2012, p. 22) sem precisar recorrer ao abstrato.

O fantástico contemporâneo de Sartre se aproxima mais do conceito realismo fantástico, apesar de divergirem quanto ao excesso de valorização do homem. Isto é, está demasiadamente ligado à condição humana e suas aflições, há pouca interferência de seres imaginários. Não há a necessidade de adição de elementos da ordem fantástica porque o próprio homem veio a se tornar o fantástico.

[...] nada de súcubos, nada de fantasmas, nada de fontes que choram – há apenas homens, e o criador do fantástico proclama que se identifica com o objeto fantástico. Para o homem contemporâneo, o homem tornou-se uma maneira entre cem de refletir sua própria imagem. (SARTRE, 2005, p.137)

Angel Flores, na conferência *Realismo mágico na ficção hispano-americana*, em 1954, conceituou a corrente como a “naturalização do irreal”, relacionando as obras de autores europeus como Kafka e Proust com as obras de Borges e Mallea. Ideia contestada por Luís Leal, que acreditava que a “sobrenaturalização do real” (CHIAMPI, 2012, p. 24) fosse uma definição mais adequada, o que levou Rodrigues concluir que "o realismo mágico não visava criar mundos imaginários, como Kafka, pois os escritores enfrentavam a realidade e nela tratavam de captar o que havia de misterioso (nos seres e nas coisas)" (RODRIGUES, 1988, p. 53).

Sendo assim, é por meio do fantástico que o autor vai mostrar a realidade. Através da representação da mimese é criado um mundo realista; dessa maneira, "uma obra realista é a recriação do real, a obra fantástica será a re-realização da realidade", ou seja, o fantástico seria uma nova visão do real que se organiza pela construção da narrativa. (GOULART, 1985, p. 12)

Em suma, o realismo fantástico faz uso do encantamento como efeito discursivo, “pertinente à interpretação não antitética dos componentes diegéticos” (CHIAMPI, 2012, p. 59). O anormal deixa de ocupar o lugar de oposição ao real para incorporá-lo, a realidade é o

extraordinário. A narrativa é construída para que o real seja fundido ao maravilhoso, criando, um mundo sem questionamento, sem hesitação.

4. Metodologia

A análise do livro *Cem anos de solidão* (1967) foi realizada a partir de levantamento teórico acerca do contexto histórico-social de sua concepção, tendo em vista o viés identitário presente em sua publicação e repercussão anos depois. O conteúdo apresentado pela obra revela características marcantes do imaginário latino-americano vigente na época, que ainda reverberam nas produções mais recentes por terem sido uma ferramenta fundamental para um povo que buscava definir sua identidade.

Ao colocar o imaginário e a identidade como os conceitos centrais da pesquisa, foi preciso encontrar uma relevante bibliografia a respeito dos dois, a fim de entender profundamente, além de suas próprias definições, de que maneira podem se relacionar. O que levou à necessidade de recorrer à teoria literária, com a intenção de contatar estudos referentes ao realismo fantástico, que não só está intimamente ligado à ideia de imaginário e seus associados, como também é um dos expoentes da expressão identitária latino-americana.

Adquirir este repertório teórico foi imprescindível para a realização da segunda parte da pesquisa, que consistiu na busca de aspectos comuns entre trabalhos mais atuais, produzidos após os anos 2000 por autores latino-americanos e o livro de García Márquez, junto a outras obras de mesma época, uma análise comparativa. De forma que seja possível identificar características próprias do realismo fantástico consistentes em ambos.

Este trabalho quis muito saber e investigar qual viria a ser esse jeito de contar e construir narrativas latino-americano, que se tornou tão particular, pensando também o que motiva esse jeito e como ele foi construído e reinventado ao longo do tempo. O que levou a escolha do filme *O labirinto do Fauno* (2006), do mexicano Guillermo del Toro, para compor a equipe de obras atuais a serem postas em comparação. Além do recolhimento de materiais qualitativos como entrevistas com o especialista em literatura latino-americana, José Luís Martínez Amaro.

O filme foi selecionado em razão de sua grande expressão internacional, o que o tornou um produto de muito alcance, muito comentado, analisado e discutido. Seu caráter mais popular facilita o encontro de materiais de trabalho com diferentes possibilidades bibliográficas pertinentes ao interesse do tema estudado, devido à extensa quantidade de pesquisadores que trabalharam com a obra.

A entrevista com o professor José Luis Martínez, especialista em literatura latino-americana do departamento de Teoria Literária da Universidade de Brasília, estava prevista para acontecer presencialmente, porém não ocorreu por motivos de saúde, fui diagnosticada com dengue e Covid e não pude sair de casa no período. A solução encontrada, possível para ambas as partes, foi que o entrevistasse via e-mail.

Esta monografia foi organizada em sete capítulos principais, o primeiro atuando como uma introdução, onde constam os tópicos iniciais: apresentação; objetivos, dividido entre geral e específicos, e justificativa.

No segundo capítulo pode ser encontrada a contextualização histórica do tema tratado e o que já foi falado sobre ele. Os principais conceitos necessários à pesquisa são discutidos no terceiro capítulo, no quadro referencial teórico. A principal base de teoria literária presente na pesquisa se encontra no quinto capítulo, que analisa *Cem anos de solidão* (1967) e a comparação com a obra de Guillermo del Toro, *O labirinto do Fauno* (2006), está no capítulo seis, junto à entrevista com o especialista da área de literatura latino-americana.

5. América Latina em cem anos

O caráter mítico das obras de Gabriel García Márquez é visivelmente mesclado ao desejo de traçar origens, fundamentos. Tornar-se óbvia a utopia de que essa recuperação seria um dos meios de ajudar a superação do padrão de exploração dos povos do continente latino- americano. (RODRIGUES, 2001)

Segundo Selma Calasans Rodrigues, o ato de retornar ao início de tudo, presente na obra de García Márquez e em outras de mesma característica fantástica, trata-se de uma tentativa de reconstrução, um esforço em abandonar os vícios do período de colonização e quebrar a lógica exploratória que ainda se faz vigente. O imaginário e os recursos proporcionados pela narrativa mítica possibilitam a criação de outra realidade, em que essas adversidades são escancaradas de forma a viabilizar a obtenção de uma nova chance.

Este capítulo foi direcionado à análise do livro *Cem anos de solidão* (1967), algumas cenas consideradas relevantes foram recortadas com base na bibliografia aqui utilizada, a exemplo de Ángel Rama e Josefina Ludmer. Nesta parte, foi importante aprofundar os conhecimentos da teoria literária, além de conseguir relacioná-los aos conceitos propostos, como a identidade. Foi organizado em quatro tópicos:

- “El tiempo pasa, pero no mucho” - em referência a uma fala do livro, esta parte se dedicou a tratar da estrutura textual cíclica e de como a narrativa se desenvolveu à base de repetições;
- O tamanho da nossa solidão - diz respeito à solidão comum aos personagens do livro que revela o sentimento latino-americano em relação ao mundo, o título se refere ao discurso de Gabriel García Márquez no prêmio Nobel. Há ainda um subtópico que fala da questão do isolamento brasileiro dentro da América Latina.
- Os filhos herdam as loucuras dos pais - a partir do caso da peste da insônia, presente no livro, esse tópico aborda o valor do conceito de memória e como ele atua na narrativa;
- Tudo normal, meu coronel - o último tópico possui forte presença da história do coronel Aureliano, que é utilizado para introduzir os elementos historiográficos do livro e discutir quadros relacionados à violência na América Latina.

5.1. El tiempo pasa, pero no mucho.

O caráter fantástico de *Cem anos de solidão* (1967) é declarado desde as primeiras páginas. Ao se concentrar no poder da palavra enquanto formadora da matéria e referir-se aos primórdios de Macondo como uma época em que “o mundo era tão recente que muitas coisas

careciam de nome” (MÁRQUEZ, 2016, p.8), o autor faz uma associação imediata ao momento mítico do “princípio”. Conforme alega Mircea Eliade, “Através da repetição do ato cosmogônico, o momento concreto, no qual a construção tem lugar, é projetado para o tempo mítico, *in illo tempore*⁷, quando ocorreu a fundação do mundo” (ELIADE, 1992, p. 25). O romance introduz o relato valendo-se da noção de descoberta, tudo é novo e nada ainda é conhecido, “qualquer repetição de um gesto arquetípico, [que] suspende a duração, apaga o profano, e participa no tempo mítico” (ELIADE, 1992, p. 38). O que induz ao leitor também a colocar-se na posição de descobridor, portanto adquire o encantamento do texto.

A frase que abre a trama, “Muitos anos depois, diante do pelotão de fuzilamento, o coronel Aureliano Buendía havia de recordar aquela tarde remota em que seu pai o levou para conhecer o gelo” (MÁRQUEZ, 2016, p. 7), será a peça chave para que, mesmo com a presença do tempo mítico, a narrativa não perca o tempo histórico, visto que será utilizada para retomá-lo sob o olhar do coronel quando for oportuno. Assim, a história é redigida no entrelace de dois tempos.

Uma perspectiva estrutural aponta para uma narrativa cíclica, baseada em repetições e dualidades. Essa dualidade pode ser observada na coexistência de sistemas opostos na composição textual, que propõe a admissão da lógica interna formulada no livro, em troca da lógica externa conhecida pelo leitor. Essa intenção é reforçada pela repetição de situações e nomes dos personagens, que não oferece outra alternativa de compreensão da história, senão pelo envolvimento, o que revela também o trabalho do escritor em conservar o ar encantatório. A escrita desconstrói o sentido do que é verossímil em detrimento do que é parte do realismo maravilhoso, a obra faz objetos comuns se tornarem mágicos, a exemplo da dentadura, que é descrita como dotada de poderes capazes de rejuvenescer quem a coloca.

Todo mundo foi até a tenda, e mediante o pagamento de um centavo todos viram Melquíades juvenil, reposto, desenrugado, com uma dentadura nova e radiante.

⁷ “Pois se estas dificuldades nos deixam entorpecem a nós, que somos da sua essência, não é difícil entender que os talentos racionais deste lado do mundo, extasiados na contemplação de suas próprias culturas, tenham ficado sem um método válido para nos interpretar. É compreensível que insistam em nos medir com a mesma vara com que se medem, sem recordar que os estragos da vida não são iguais para todos, e que a busca da identidade própria é tão árdua e sangrenta para nós como foi para eles. A interpretação da nossa realidade a partir de esquemas alheios só contribuiu para tornar-nos cada vez mais desconhecidos, cada vez menos livres, cada vez mais solitários.

[...] a violência e a dor desmedida da nossa história são o resultado de injustiças seculares e amarguras sem conta, e não uma confabulação urdida a três mil léguas da nossa casa. Mas muitos dirigentes e pensadores europeus acreditaram nisso, com o infantilismo dos avós que esqueceram as loucuras frutíferas de sua juventude, como se não fosse possível outro destino além de viver à mercê dos dois grandes donos do mundo. Este é, amigos, o tamanho da nossa solidão.” (tradução própria)

Quem recordava suas gengivas destruídas pelo escorbuto, suas faces flácidas e seus lábios murchos, estremeceu de pavor diante daquela prova determinante dos poderes sobrenaturais do cigano. (MÁRQUEZ, 2016, p. 14)

Esse artifício literário singulariza aquilo do que se fala com o intuito de “dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento” (CHKLOVSKI, 1973, p. 45). Da mesma forma, naturaliza ocorrências que seriam recebidas com espanto dentro do conhecimento objetivo, como a ascendência da personagem Remédios aos céus. O que Gabriel García Márquez quer dizer com isso é: “o surreal é o que vem de fora e não o que existe em seus confins” (CIARLINI, 2019).

A escolha de colocar Macondo no centro da história reforça a oposição fora-dentro, o que valoriza um ponto de vista exclusivo dos habitantes daquele local e conversa com a ideia de singularização descrita no parágrafo anterior.

O foco da narrativa, sem dúvida, é o povoado: todas as personagens, quando o deixam, desaparecem para o narrador. [...] Assim, mundo interior e exterior são oposições que se desenham facilmente em Cem anos de solidão, apesar de haver entre eles certo entrelace, que vai desde a chegada de elementos externos à própria incorporação de hábitos e mudanças de conduta advindas desse contato. (CIARLINI, 2019, p.9)

O aspecto cíclico do enredo é apoiado, principalmente, nas repetições construídas pelo autor, que podem ser extraídas em um simples exame da árvore genealógica dos Buendía. “No hay, en Cien años, un número, una ‘vez’, un personaje, un acontecimiento, que no tenga su paralelo, su figura simétrica, siempre en un juego dual, formando parejas: este dato es demostrable en todos los niveles de la escritura”⁸ (LUDMER, 1972, p. 124). Os membros da família parecem revezar entre serem José, Arcádio ou Aureliano, admitindo todas as variações e possibilidades de combinações entre os nomes. Os primeiros, nascidos na segunda geração, já anunciavam (como depois seria observado pela mãe): os “Aurelianos eram retraídos, mas de mentalidade lúcida, os José Arcádios eram impulsivos e empreendedores, mas estavam marcados por um destino trágico” (MÁRQUEZ, 2016, p. 155), exceto pelos gêmeos da quarta geração, que possuíam personalidades trocadas devido a uma confusão na infância.

Todas as determinações da narrativa acontecem de forma a manifestar um prognóstico futuro. “Márquez, em nível estrutural, apresenta sem nenhum temor, embora em alguns pontos com uma insistência reveladora, objetos ou ações que mais tarde ou denunciarão desfechos ou cumprirão seus destinos pré-revelados” (CIARLINI, 2019). Quando, na segunda

⁸ Dados coletados no site oficial do prêmio Nobel. Disponível em <<https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1982/marquez/facts/>>. Acesso: jun/2023.

geração, os irmãos José Arcádio e Aureliano partilham prazeres com a mesma mulher, Pilar Ternera, já era um indício de que, na próxima vez que houvessem irmãos de mesmo nome e nível geracional, eles também dividiram uma amante. Fato confirmado na quarta geração, entre José Arcádio Segundo, Aureliano Segundo e Petra Cotes. Confirmando o pensamento de Josefina Ludmer, em que os elementos que integram o texto encontram conexão ou elo a partir de um terceiro elemento.

“Em Cem anos de solidão há um jogo verbal de entrelinhas que serve de nó ao tecido narrativo: a ocorrência e a persistência de elementos que por si parecem narrar o desenrolar de fatos no enredo” (CIARLINI, 2019). José Arcádio Buendía e Úrsula Iguarán eram primos, por isso tinham medo de que seus filhos viessem a nascer portando um rabo de porco, assim como ocorreu ao filho de uma tia de Úrsula com um tio de José Arcádio, que morreu sangrando após arrancar o rabo. Foi esse mesmo temor que impediu Amaranta de se entregar aos caprichos do sobrinho Aureliano José, por mais que ela quisesse e ele insistisse. Mas nada disso impediu a concretização da ameaça no futuro, provocada pela relação incestuosa entre Aureliano Babilônia e sua tia Amaranta Úrsula, que não tinham consciência do parentesco.

“En Cien años las máscaras están figuradas por los nombres”⁹ (LUDMER, 1972, p. 144), quase como se o receio de Úrsula e a renúncia de Amaranta se anulassem quando unidas em Amaranta Úrsula, que manteve relação com o sobrinho sem qualquer receio e deu à luz ao último da estirpe, que nasceu com um rabo de porco. A retomada estrutural dos elementos que persistem auxiliam na criação do caráter cíclico do romance, além de certa aura de encantamento.

5.2. O tamanho da nossa solidão

Segundo o dicionário, a palavra “maldição” diz respeito ao “desejo expresso que algo de ruim aconteça a alguém, uma espécie de castigo divino, de praga” (MALDIÇÃO, 2023). O termo, que costuma ser associado ao místico, está presente em muitas narrativas de cunho fantástico, como os contos de fada. Pode ser a razão para que uma jovem entre em sono profundo ao espetar o dedo em uma roca de fiar no seu décimo sexto aniversário, ou que um príncipe assuma a aparência de fera, de maneira a impedir sua sociabilidade. Em *Cem Anos de Solidão* (1967), a maldição é anunciada no título, a solidão.

⁹ “O mito do minotauro se relaciona com a história do filme ao trazer elementos como o labirinto e os desafios a serem vencidos pela protagonista, mas também, simbolicamente, com a tirania do rei Minos e a ameaça do minotauro em comparação ao autoritarismo experienciado na ditadura.” (tradução própria)

A solidão é algo comum a todos os membros da família Buendía, bem como a todos os moradores da aldeia Macondo, fundada por José Arcádio Buendía à beira de um rio de águas diáfanas em cujo leito se precipita “pedras polidas, brancas e enormes como ovos pré-históricos” (MÁRQUEZ, 2016, p. 7). A ideia de acontecimentos cíclicos é presente no enredo a todo momento, como já foi colocado, a história se desenvolve em torno da memória e da repetição, de nomes, de situações, de sentimentos.

É com a chegada dos ciganos que José Arcádio Buendía percebe Macondo como um lugar isolado e é despertado nele a necessidade de exceder suas fronteiras, com o propósito de descobrir o que havia adiante de suas terras. Passou a queixar-se constantemente, alegando que “ali mesmo, do lado de lá do rio, existe tudo que é tipo de aparelho mágico, enquanto nós continuamos vivendo feito burros” (MÁRQUEZ, 2016, p.14). A insatisfação era tanta que enlouqueceu, estava sempre ocupado com os conhecimentos que não possuía e as tecnologias que não haviam chegado até ele. Com o pensamento sempre em outro lugar, esqueceu de si, da sua realidade e abandonou o ímpeto empreendedor e comunitário que um dia havia exercido no cuidado de construir cada casa do vilarejo em locais que recebessem partes iguais de luz solar, colocou-se irreconhecível.

Aquele espírito de iniciativa social desapareceu em pouco tempo, arrastado pela febre dos imãs, dos cálculos astronômicos, dos sonhos de transmutação e das ânsias de conhecer as maravilhas do mundo. De empreendedor e limpo, José Arcádio Buendía transformou-se num homem de aspecto folgazão, descuidado no vestir, com uma barba selvagem que Úrsula conseguia aparar a duras penas com uma faca de cozinha. Não faltou quem o considerasse vítima de algum estranho sortilégio. (MÁRQUEZ, 2016, p.15)

Em posse dos adventos científicos trazidos pelos mascates, equipado com um laboratório de alquimia presenteado pelo cigano Melquíades, “José Arcádio Buendía, em vez de atingir a razão, encontra uma perturbação mental, ou pelo menos assim é interpretado por seus pares” (CIARLINI, 2019), o que o leva a passar boa parte do restante de sua vida sozinho amarrado em uma castanheira no quintal de sua casa.

Entretanto, mesmo depois de Macondo ser introduzida em um processo civilizatório, com uma rota de comércio permanente, lojas e oficinas de artesãos, vista pelo patriarca dos Buendía como uma realidade “que acabou sendo mais fantástica que o vasto universo da sua imaginação” (MÁRQUEZ, 2016, p.45), o sentimento de solidão permanecia.

Fernanda del Carpio, que veio de outras terras para se casar com Aureliano Segundo e compor a quarta geração da família, detestava o povoado. Mesmo não vindo de um lugar

tão distante, fora criada alheia aos acontecimentos e costumes da região. Não se misturava nem com as pessoas, pois, de alguma forma, acreditava que seria rainha e havia sido educada assim. Nunca se sentiu pertencente ao povo de Macondo, nem à família Buendía, exceto pelo aspecto solitário, mesmo quando era dela o papel de colocar ordem na casa.

A essência da solidão da América Latina é essa. Um lugar ignorado pelo resto do mundo, que a duras penas tenta prosperar através de meios próprios, que estejam de acordo com as suas vivências, mas acabam esbarrando em uma ideia já pronta do que é prosperidade, construída há muitos anos por outras pessoas em um lugar muito distante. A visão e o pensamento eurocentrados impostos aos países do Novo Mundo foi um entrave no desenvolvimento da identidade de sua população.

Gabriel García Márquez relembra que desconsiderar as particularidades locais latino-americanas, como cultura, história, geografia, linguagem e crenças, é extremamente prejudicial para que haja progressões sociais. Os critérios de julgamento utilizados na América Latina não podem ser os mesmos utilizados na Europa, que, no passado, também precisou de tempo para se tornar um reduto de grandes potências e enfrentou inúmeros percalços.

Pues si estas dificultades nos entorpecen a nosotros, que somos de su esencia, no es difícil entender que los talentos racionales de este lado del mundo, extasiados en la contemplación de sus propias culturas, se hayan quedado sin un método válido para interpretarnos. Es comprensible que insistan en medirnos con la misma vara con que se miden a sí mismos, sin recordar que los estragos de la vida no son iguales para todos, y que la búsqueda de la identidad propia es tan ardua y sangrienta para nosotros como lo fue para ellos. La interpretación de nuestra realidad con esquemas ajenos sólo contribuye a hacernos cada vez más desconocidos, cada vez menos libres, cada vez más solitarios.

[...] la violencia y el dolor desmesurados de nuestra historia son el resultado de injusticias seculares y amarguras sin cuento, y no una confabulación urdida a 3 mil leguas de nuestra casa. Pero muchos dirigentes y pensadores europeos lo han creído, con el infantilismo de los abuelos que olvidaron las locuras fructíferas de su juventud, como si no fuera posible otro destino que vivir a merced de los dos grandes dueños del mundo. Este es, amigos, el tamaño de nuestra soledad. (MÁRQUEZ, 1982)¹⁰.

O escritor mostra alegria pelo reconhecimento mundial do trabalho literário latino-americano, mas também realiza uma provocação sincera ao insinuar que não é possível valorizar essa literatura sem considerar também o valor da realidade na qual ela foi tecida. Realidade que é repleta da dor e beleza que alimentam a criatividade de quem nela vive,

¹⁰ “Não há, em Cem anos, um número, uma “vez”, um personagem, um acontecimento, que não tenha seu paralelo, sua figura simétrica, sempre em um jogo dual, formando pares: este dado é percebido em todos os níveis da escrita.” (tradução própria)

levando luz às suas especificidades e demandas. Tudo o que estava sendo escrito não era nada além de recortes das vivências locais.

Me atrevo a pensar, que es esta realidad descomunal, y no sólo su expresión literaria, la que este año ha merecido la atención de la Academia Sueca de las Letras. Una realidad que no es la del papel, sino que vive con nosotros y determina cada instante de nuestras incontables muertes cotidianas, y que sustenta un manantial de creación insaciable, pleno de desdicha y de belleza, del cual este colombiano errante y nostálgico no es más que una cifra más señalada por la suerte. (MÁRQUEZ, 1982)¹¹

Márquez, muito antes de discursar no Nobel, ressalta para Vargas Llosa a perda de tempo que era buscar a realidade extremamente objetiva aclamada no exterior, porque nada do que diziam era compatível com a realidade insólita que permeava a América Latina, “Vivimos rodeados de esas cosas extraordinarias y fantásticas y los escritores insisten en contarnos unas realidades inmediatas sin ninguna importancia”¹² (MÁRQUEZ; LLOSA, 1968, p. 20). De acordo com o colombiano, se as pessoas de fora enxergam os fatos demonstrados em suas histórias como inusitados e inacreditáveis, é porque esses elementos estavam relacionados à vivência latino-americana e não à experiência europeia.

Ele reafirma essa ideia diversas vezes, inclusive ao se definir como um escritor realista, ao defender que “en America Latina todo es posible, todo es real”¹³ (MÁRQUEZ; LLOSA, 1968, p. 19). Ponto fortalecido por Ángel Rama ao concordar que García Márquez transcreve a realidade com a qual viveu e dessa maneira a naturaliza, ao alegar que “ningún escritor, absolutamente ninguno, inventa una obra, crea una construcción literaria en forma ajena al medio en el cual él nace, que al contrario, todo lo que puede hacer es trabajar un régimen de réplica”¹⁴ (RAMA, 1987, p. 151).

A apropriação latino-americana do realismo fantástico, tal como seus reajustes, indicam a alternativa encontrada pela população local para definir a realidade a partir de si mesma. Todas as ferramentas e recursos de percepção de mundo anteriormente dispostos e tidos como válidos pertenciam à lógica eurocêntrica, em razão do processo colonizador implementado por eles e da subtração de outras possibilidades de existência consequente desse sistema. O que respondia à experiência de vida na Europa junto às suas particularidades

¹¹ “Em Cem anos as máscaras estão marcadas pelos nomes”. (tradução própria)

¹² “Me atrevo a pensar, que é esta realidade descomunal, e não só sua expressão literária, a que este ano mereceu a atenção da Academia Sueca de Letras. Uma realidade que não é a do papel, mas a que vive com a gente e determina cada instante de nossas incontáveis mortes cotidianas, que sustenta um manancial criativo insaciável, cheio de infortúnio e beleza, do qual este colombiano errante e nostálgico não é mais que uma cifra a mais escolhida pela sorte.” (tradução nossa)

¹³ “Vivemos rodeados dessas coisas extraordinárias e fantásticas e os escritores insistem em nos contar realidades imediatas sem nenhuma importância.” (tradução própria)

¹⁴ “Na América Latina tudo é possível, tudo é real.” (tradução própria)

e resultou na falta de artifícios suficientes para que os povos da América pudessem existir de forma absoluta.

A Europa tornou as outras culturas, mundos, pessoas em ob-jeto: lançado (-jacere) diante (ob-) de seus olhos. O “coberto” foi “des-coberto”: ego cogito cogitatum, europeizado, mas imediatamente “en-coberto” como Outro. O outro constituído como o Si-mesmo. O ego moderno “nasce” dessa autoconstituição perante as outras regiões dominadas. (...) O Outro é a “besta” de Oviedo, o “futuro” de Hegel, a “possibilidade” de O’Gorman, a matéria bruta para Alberto Caturelli: massa rústica “descoberta” para ser civilizada pelo “ser” europeu da “Cultura Ocidental”, mas “encoberta” em sua Alteridade. (DUSSEL, 1993, p. 36)

Daí a impressão de que há sempre algum hiato entre a palavra e a coisa, o conceito e o seu objeto, o pensamento e o pensado. Seja porque o objeto é intrincado e evasivo, seja porque o pensamento ainda não encontrou a sua perspectiva mais fecunda. Enquanto forma de autoconsciência da realidade e, simultaneamente, constitutivo dessa realidade, o pensamento tateia errático, ao acaso do jogo das forças sociais internas e externas do continente. E como essas conjunções são poderosas, subreptícias ou estridentes, opondo-se, mesclando-se e negando-se (...) (IANNI, 2005, p. 6)

Ao lembrar o pensamento de Quijano, o conceito de colonialidade do poder, e o alinhar com o que traz Dussel, é fácil perceber que esse é um mecanismo eficaz até os dias de hoje. O europeu se definiu a partir do que não era, da negação do outro, “precisou desse outro como espelho, nem que fosse para quebrá-lo” (MELO, 2019). Foi sob esse pretexto que a Europa inventou-se como a regra mundial dos padrões civilizatórios a serem seguidos.

O europeu não é negro, não é índio, não é “bárbaro”. Assim se constroem ideias como a de civilizações mais e menos avançadas, ideias de raça e uma categorização que se torna ferramenta para a constante quebra desse espelho. Quando se nega a História e a humanidade de um povo, é muito mais simples criar justificativas para escravizá-lo e exterminá-lo. Isso aconteceu repetidas vezes em todo o processo de colonização europeu e deixou cicatrizes nas culturas e no funcionamento da sociedade. (MELO, 2019, p.19)

Quando se fala de miscigenação e toda a mistura étnico-cultural também promovida na era colonial, a questão identitária latino-americana se torna ainda mais complexa. A América Latina não é, nem de longe, um pedaço de terra homogêneo povoado por um mesmo povo regido por um único modo de ser. Trata-se de um território complexo, composto de misturas, incompatibilidades e controvérsias, assim como foi a sua história. Reconhecer-se diverso e reivindicar essa multiplicidade é indispensável para pensar a identidade dessas pessoas. Mais uma vez, o realismo fantástico se mostra eficiente dentro desse contexto, pois consegue conciliar dois extremos a ponto de colocá-los um como complemento do outro, forma mais que apropriada para explicar o que até então era inexplicável.

A imaginação foi o principal meio utilizado pela América Latina para exigir sua posição de humanidade, já que não era possível existir dentro dos modelos vigentes. Na imaginação, tudo é possível.

5.2.1. Brasil, a solidão dentro da solidão

Um aspecto essencial a ser abordado quando se fala de América Latina é o isolamento de alguns países no que diz respeito a essa identidade latino-americana. Aqui será tratado, especificamente, o caso do Brasil por ser o mais relevante para os fins deste trabalho.

O Brasil é o maior país da América Latina e também o mais populoso, ainda sim existe certa resistência em reconhecer-se e ser reconhecido como parte deste grupo. O processo histórico de construção do país, apesar de estar incluído na lógica de colonização, exploração e escravização difere em alguns aspectos. Ao contrário da maior parte do continente, a dominação exercida sobre ele não foi de origem espanhola, mas portuguesa, o que o tornou o único país lusófono.

A barreira linguística é somente um dos fatores do deslocamento brasileiro deste território do qual faz parte, há também um obstáculo sócio-cultural. O Brasil foi o único país latino-americano a declarar independência sem realizar revolução e, mesmo independente, manteve o sistema de monarquia. Foi o último país a acabar com a escravidão, que foi um negócio extremamente lucrativo e próspero explorado aos montes na região. Os escravos eram, em sua maioria, trazidos à força do continente africano, o que tornou a cultura africana mais forte do que em países vizinhos. Somente essas colocações já são necessárias para estar nítido que há diferenças significativas no tecimento da realidade brasileira em detrimento do restante da América Latina.

É natural que a manifestação artística e midiática brasileira se apresente de outra forma. No tocante ao realismo fantástico, Júlia Rangel De Melo (2019) destaca uma expressão mais discreta na literatura, para ela a rigidez da realidade do Brasil penetrou mais na escrita, “nossa representação (brasileira) parece mais dura, mais árida. O Brasil está deslocado ao mesmo tempo em que faz parte de um lugar – a América Latina – que tem em suas raízes mistério, magia e violência” (p.10). O que não retira das representações brasileiras as qualidades fantásticas, mas as coloca em uma posição de menor reivindicação.

Rangel De Melo constrói uma análise acerca do deslocamento da produção literária no Brasil da produção latino-americana como um todo. Para isso, compara obras de Gabriel

García Márquez e Murilo Rubião. A conclusão que ela encontra é que a memória ainda ocupa um espaço nebuloso na identidade brasileira. A escrita de Rubião demonstra que, em uma realidade de repetição, o passado não é visto com tanta importância. Ao contrário das obras de Márquez, que estão constantemente trazendo ocorrências passadas à tona e, em muitos casos, constrói suas narrativas em torno da memória. Isto posto, outra divergência surge: as obras do colombiano encaram o contexto da inevitabilidade da reincidência com esperança, ao passo que as histórias do brasileiro apresentam finais mais fatalistas. “Por isso o passado é tão importante para García Márquez e a falta dele em Murilo Rubião diz tanto sobre o Brasil: sem memória não há futuro.” (MELO, 2019, p. 18)

Entretanto, é importante lembrar que América Latina é um conceito colonial inventado pelo grupo dominante, pensado a partir de uma lógica de outridade, para designar o que eles não eram, “com uma história marcada por sangue, opressão, exploração e estupros da terra, a América Latina é um espaço criado pelos europeus para ser justamente dessa forma e que faz a Europa assumir a condição e posição central que ocupa” (MELO, 2019, p.9). De acordo com Dussel (1993), a Europa é criada a partir do que se constitui como América, ao estabelecer classificações baseadas em critérios raciais com a finalidade de justificar a violência sobre a América Latina, ela também passa a classificar-se em vista do que não é. “O europeu, ao contrário dos índios, dos negros e dos asiáticos, é civilizado, o ápice do desenvolvimento humano, aquele que dita e conduz a História” (MELO, 2019, p.9), quem decidiu o que era a América Latina são eles e, para eles, não há dúvida de que o Brasil está nesse bolo.

5.3. “Os filhos herdaram as loucuras dos pais”

Cem Anos de Solidão (1967) é um livro que evoca o passado com frequência, até por conta do seu caráter cíclico e da relação construída entre os eventos que o integram. A narração faz questão de sempre utilizar um tempo pretérito, a fim de remeter não só a situações já ocorridas, mas também a uma história anterior a tudo, deixando claro “el afán del escritor por crear una Arcadia, un mundo pretérito anterior a la historia”¹⁵ (RAMA, 1987, p. 215). O que atesta a qualidade encantatória da obra, de forma a aproximá-la de “todas las concepciones que las diversas leyendas y cosmogonías han hecho sobre los orígenes del

¹⁵ “Nenhum escritor, absolutamente nenhum, inventa uma obra, cria uma construção literária em forma alheia ao meio em que nasce, ao contrário, tudo que pode fazer é trabalhar um regime de réplica.” (tradução própria)

mundo, el nacimiento de los hombres, y su establecimiento primero”¹⁶ (RAMA, 1987, p. 215). Essa característica faz com que a memória seja algo amplamente trabalhado e a situa em uma posição central para o desenrolar dos fatos.

O principal prejuízo causado pela peste da insônia, episódio de Cem anos que trabalha diretamente com a temática memorial, é o esquecimento completo. Os que contraíssem a doença eram acometidos pela ausência total de sono. O que, em um primeiro momento, parecia ótimo por acrescentar mais horas durante o dia e permitir que mais atividades fossem realizadas, mas logo se tornou um perigo iminente.

[...] o mais terrível da enfermidade da insônia não era a impossibilidade de dormir, pois o corpo não sentia cansaço algum, mas sua inexorável evolução rumo a uma manifestação mais crítica: o esquecimento. Queria dizer que quando o enfermo se acostumava com seu estado de vigília, começavam a se apagar de sua memória as recordações da infância, depois o nome e a noção das coisas, e por último a identidade das pessoas e a consciência do próprio ser, até afundar numa espécie de idiotice sem passado. (MÁRQUEZ, 2016, p.45)

A memória se faz importante porque a presença do passado se faz responsável por tecer o presente, que, por sua vez, possibilita o futuro. As lembranças de memórias anteriores produzem contexto e auxiliam na compreensão do presente, tanto de forma individual quanto coletiva. “Reivindicar memórias é um exercício de percepção da realidade” (MELO, 2019).

Para Jacques Le Goff, a preocupação com a questão da memória deve-se ao fato de que ela “é um elemento essencial do que se costuma chamar identidade, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na angústia” (LE GOFF, 2003, p.469). O que justifica sua abordagem recorrente dentro de uma estrutura literária que se coloca como expressão identitária. Le Goff destaca também a importância da memória em relações de poder e como pode ser utilizada em favor da dominação e controle.

[...] a memória coletiva foi posta em jogo de forma importante na luta das forças sociais pelo poder. Tornar-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas. Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores destes mecanismos de manipulação da memória coletiva. (LE GOFF, 2003, p.422)

Uma das maneiras de reivindicar essas memórias e não deixar que elas se percam é justamente materializando-as. Foi assim que o povoado de Macondo sobreviveu à peste, José Arcádio Buendía fixou em cada objeto uma anotação que indicava o nome que possuía

¹⁶ “Todas as concepções que as diversas lendas e cosmogonias contaram sobre as origens do mundo, o nascimento dos homens e seu primeiro estabelecimento.” (tradução própria)

seguido de sua função. A ideia era que pudessem seguir a vida cotidiana na aldeia sem regressões intelectuais, apesar da falta que sentiam dos sonhos.

O letreiro que pendurou no cachaço da vaca era uma mostra exemplar da forma pela qual os habitantes de Macondo estavam dispostos a lutar contra o esquecimento: Esta é a vaca, e deve ser ordenhada todas as manhãs para que produza leite, e o leite deve ser fervido para ser misturado com o café e fazer café com leite. (MÁRQUEZ, 2016, p. 45)

A situação da peste da insônia construída por García Márquez é facilmente identificada como destoante da realidade objetiva, idealizada na imaginação devido a sua falta de verossimilhança. Contudo, é inegável que também exista algo de muito real dentro dela, sobretudo no contexto da América Latina, que ainda busca contar sua própria história, na contracorrente da história supostamente oficial imposta, que nega a vivência local e tenta apagar e distorcer os fatos.

[...] a memória coletiva foi posta em jogo de forma importante na luta das forças sociais pelo poder. Tornar-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas. Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores destes mecanismos de manipulação da memória coletiva. (LE GOFF, 2003, p.422)

5.4. Tudo normal, meu coronel

As imagens tratadas até aqui, de uma perspectiva estética, estão inseridas dentro de um tempo mítico e intimamente ligadas ao exercício da imaginação. Entretanto, nessa estrutura de oposições adotada por Cem anos, há eventos que são desenvolvidos ao longo de um tempo histórico. A narrativa é admitida como alegoria da história latino-americana porque capta seus capítulos centrais e os reproduz. Doris Sommer (2004, p. 44) reconhece essa construção histórica, apesar de julgá-la mais localista. Para ela, o autor “narra o longo século da história atribulada da Colômbia, encenada como uma série de alianças eróticas entre famílias eminentes”, e acrescenta: “essas, porém, são famílias que lutam entre si, que confundem o interesse estrangeiro com mera curiosidade, e que resistem aos forasteiros talentosos, que o romance deveria ter incluído”.

De qualquer forma, é necessário destacar as similaridades reais entre Macondo e Colômbia, ou Macondo e América Latina. Um dos fios norteadores, nesse aspecto, é o revezamento do controle da aldeia entre liberais e conservadores, agentes de uma guerra que, inclusive, foi a que transformou o sensível Aureliano em um pragmático coronel. É importante não esquecer o caráter altamente político da obra, assim como de toda produção

do *boom*, que refletia o pensamento da comunidade intelectual da época sobre o que ocorria na política latino-americana.

Não foi à toa que o realismo fantástico nasceu na época mais conturbada da história latino-americana, nos anos 1960 e 1970, quando estavam se instalando muitos regimes ditatoriais. O movimento surge como uma forma de resposta, uma reação que, por meio da fantasia, se reafirma contrária ao discurso ditatorial, um jeito de driblar a censura característica a esse tipo de regime, “foi uma maneira de reagir por meio da palavra” (MAIA, 2016, p. 377).

Tavares (2003, p. 13) afirma que “o fantástico surge quando algo se rompe e começam a acontecer coisas que não podiam ter acontecido, no sentido de que não podíamos ter permitido que acontecessem de forma alguma” e, ao estabelecer relação entre os dispositivos de horror típicos das ditaduras e a tentativa de resistir a eles, “é possível dizer que se descobriu, na narrativa fantástica, uma espécie de redenção: a capacidade de elaborar uma versão de um presente/passado traumático pelo desejo profundo de falar de liberdade sob uma ditadura” (MAIA, 2016, p. 377).

Muitos países da América Latina, nesse período, eram controlados por ditaduras formadas por juntas militares, como Brasil, Argentina e Chile, entre outros, em uma época obscura marcada por violência e repressão. Em virtude do sucesso da Revolução Cubana (1959), havia o temor de que a ideologia comunista se espalhasse, o que garantiu forte apoio internacional aos regimes militares, que promoviam a perseguição de quem se associasse a ideais de esquerda. O próprio Gabriel García Márquez (1982) reconhece a interferência estrangeira nos terrores ocorridos em solo latino-americano quando diz que ditaduras não se instalam de um dia para o outro, são resultado do longo processo de tensão, exploração e violência a que a América Latina foi historicamente submetida.

Ao analisar de que forma a literatura pode ser um lugar seguro de resistência e preservação da memória de tempos sombrios, Gretha Leite Maia associa ao realismo fantástico a ideia de “alumbrar”:

Alumbrar-se significa iluminar com o maravilhoso a contação de nossos erros históricos, de nossos descaminhos. Alumbrados, talvez fiquemos menos assombrados com os fatos acontecidos sob a ditadura, regime político de fechamento de canais institucionais democráticos e de repressão aos discordantes. A ditadura como o “cale-se”, o “queira ou não queira”, como regime de negação de direitos e de exceção e ausência de controle sobre atos arbitrários. (MAIA, 2016, pp.3-4)

Em Macondo, o poder centralizado foi instituído aos poucos, o alcaide Don Apolinar Moscote chega em silêncio e só se revela como representante do Estado quando ordena que as casas sejam pintadas de azul, em homenagem à independência nacional. Os conflitos com a família Buendía, até então os mais influentes do povoado, foram apaziguados pela relação parental de Aureliano com os Moscote. Ele havia se casado com uma das filhas de Apolinar, Remédios, e construiu uma relação de muita amizade e respeito com o sogro. Foi por meio dessa relação que Aureliano tomou conhecimento dos movimentos políticos que estavam acontecendo no restante do país, apesar de não conseguir estabelecer uma distinção concreta entre liberais e conservadores.

O sogro, que atuava do lado conservador, os definiu como defensores da estabilidade, da ordem pública e da moral familiar, cristãos, acreditavam no princípio de autoridade, já que segundo ele, “havia recebido o poder diretamente de Deus” (MÁRQUEZ, 2016, p. 137). Já os liberais eram “gente de má índole”, a favor de que enforcassem padres, que queriam implantar o matrimônio civil e o divórcio, além de conceder direitos iguais aos filhos naturais e aos legítimos, queriam “despedaçar o país num sistema federal que despojava de poderes a autoridade suprema” (MÁRQUEZ, 2016, p. 137).

Ainda sim, Aureliano simpatizava mais com os liberais, mas não entendia como alguém era capaz de pegar em armas por uma guerra de “coisas que não podiam ser tocadas com as mãos” (MÁRQUEZ, 2016, p. 137). Até presenciar, no dia das eleições, a fraude promovida pelo sogro, que “rasgava as cédulas liberais e as trocava por cédulas dos conservadores” (MÁRQUEZ, 2016, p. 138). Ele, então, aceitou acompanhar a febre liberal que se espalhou por Macondo participando de uma “subversão”. Mesmo com a chegada de tropas do governo central para combatê-los, a cidade permaneceria sob o controle dos rebeldes. Esse foi o início do coronel Aureliano Buendía, o retrato de um caudilho latino-americano.

O coronel promoveu 32 rebeliões e perdeu todas, escapou de dezenas de emboscadas, sobreviveu a uma dose de estricnina “que seria capaz de fazer tombar um cavalo” (MÁRQUEZ, 2016, p. 144), foi salvo de uma condenação de fuzilamento (instante que retoma a frase inicial do livro), seu único ferimento durante o período foi um tiro no peito em uma tentativa de suicídio. Escapou de dezenas de emboscadas. Lutou pelos princípios que acreditava até deixar de acreditar neles.

Márquez faz questão de destacar a falta de preocupação dos combatentes com o povo, o autoritarismo e a corrupção são explorados em ambos os lados, o que de certa forma os aproxima. A decepção do coronel está justamente na percepção de que não lutava mais por ideal algum, mas sim por poder. Entendeu que, para conseguir apoio dos latifundiários, era preciso abrir mão da revisão de terras, esquecer a luta contra a Igreja para ganhar a simpatia dos católicos, além de abandonar a exigência de igualdade entre filhos naturais e legítimos, a fim de manter a estabilidade nos lares, o que o levou a concluir: “Quer dizer ... que só estamos lutando pelo poder” (MÁRQUEZ, 2016, p. 206).

A guerra rompe totalmente com a construção do tempo mítico do primeiro momento do livro. Em seu decorrer, os ideais revolucionários, característicos da América Latina que lutava pela independência e retomados por efeito do autoritarismo das ditaduras, são muito presentes. Os esforços realizados na tentativa de vencer os conservadores, a organização armada e a mobilização de pessoal demonstram táticas de resistência muito conhecidas pela população latino-americana, bem como a ideia de que “a única coisa eficaz é a violência” (MÁRQUEZ, 2016, p.87), como dizia o coronel.

O ponto é que a guerra nunca acaba, a violência passa a ser normalizada por ser cotidiana e perde até mesmo a capacidade de chocar. Perder a sensibilidade diante da prática violenta é perder a humanidade, o coronel Aureliano Buendía é a prova. Em dado momento da narrativa, já não era mais um combatente, havia se tornado a própria guerra. O tempo passava e ele envelhecia sem saber quem de fato era e o que estava fazendo, encontrava-se fundido a aquele evento eterno que nunca se alterava, a ponto de entediá-lo. Sentia-se cansado da “incerteza, do círculo vicioso daquela guerra eterna que sempre o encontrava no mesmo lugar, só que cada vez mais velho, mais acabado, mas sem saber por que, nem como, nem até quando” (MÁRQUEZ, 2016, p.143) e desesperava-se ao ouvir alguém dizer, enquanto batia continência, “tudo normal, meu coronel” (MÁRQUEZ, 2016, p.143), porque “a normalidade era precisamente o mais espantoso daquela guerra infinita: não acontecia nada nunca” (MÁRQUEZ, 2016, p.143).

Então, de repente, o que seria considerado ultrajante se torna habitual. Assim foi forjado o principal traço do realismo fantástico latino-americano. É disso que Gabriel García Márquez (1982) fala quando cita diversos absurdos que pareciam ter saído de um de seus livros, mas que, na verdade, constituem o cotidiano do lugar de onde veio. Desde o general mexicano que foi ditador três vezes e teve uma das pernas perdidas em batalha enterrada em

um grande funeral organizado pelo próprio, até o déspota teósofo de El Salvador que cobriu a iluminação pública com papel vermelho na intenção de conter uma epidemia de escarlatina. Na América Latina, “hemos tenido que pedirle muy poco a la imaginación, porque el desafío mayor para nosotros ha sido la insuficiencia de los recursos convencionales para hacer creíble nuestra vida”¹⁷ (MÁRQUEZ, 1982).

¹⁷ “O afã do escritor por criar uma Arcádia, um mundo anterior à história.” (tradução própria)

6. Impactos através do tempo

A chegada da estrada de ferro transformou a vida em Macondo e, graças a ela, a cidade recebeu também a vinda do cinema, do gramofone e até do telefone. A população os encarou com espanto, “era como se Deus tivesse resolvido pôr à prova toda a sua capacidade de assombro, e mantivesse os habitantes de Macondo num permanente vaivém entre o alvoroço e o desencanto, a dúvida e a revelação, até o extremo de ninguém conseguir saber ao certo onde estavam os limites da realidade” (MÁRQUEZ, 2016, p.190). De acordo com Braga (2011, p.14), o termo *meio de comunicação* “provavelmente decorria da percepção de que aqueles meios viabilizavam a interação cultural entre locais diferentes – em que ‘local’ não se refere apenas ao território, mas também ao que aí acontece em perspectivas de cultura”, ou seja, trata-se das ferramentas que possibilitam que ocorra interação entre diferentes partes.

A aparição das mídias altera as percepções do indivíduo em relação ao mundo em que está inserido, a ampliação do real e a interferência nos limites que definem o que seria de verdade ou não, sonho ou realidade são a razão disso. E é daí que nasce o susto e confusão da população de Macondo, fato que também possui a função de reforçar o caráter encantatório da história, ao tratar com estranheza algo que é trivial no mundo objetivo.

Dentro dessa concepção, o papel do imaginário é fundamental, uma vez que abastece os sonhos e a realidade sócio-midiática, ao mesmo tempo em que é alimentado por elas. Nesse jogo de re-troalimentação permanente e abastecimento podemos entender a complexidade da “Cultura dos Media” (CASTRO, 2012, p.13). Contudo, é preciso considerar que, dentro da comunicação, nada pode ser entendido a partir de apenas uma das partes participantes do processo, o objetivo midiático depende também de quem irá consumi-lo. Ao contar uma história, é preciso também levar em conta a expectativa de quem irá escutar, “no gesto que move o ficcionista, o cineasta, o desenhista de quadrinhos ou o roteirista de televisão, define-se de um lado o milenar gesto de narrar, testemunhar; do outro, sua esperança de contentar a inesgotável sede de fantasia e imaginação de seu leitor/espectador” (ZILBERMAN, 1984, p. 6).

No descobrimento identitário da América Latina, estudado nesta pesquisa, sua população está justamente tentando encontrar uma forma de dizer para si mesma quem é, porque essa é a premissa da identidade, ela surge a partir da “narrativização do eu” (HALL, 2000, p.109). A ficção é intrínseca a esse processo, por isso caracterizar o imaginário presente

em um local é imprescindível quando se quer investigar a identidade de seus habitantes, nele estão contidos detalhes valiosos captados sobre a realidade vivida, já que “busca suas referências no conhecimento do senso comum”.

Assim, a presente monografia considera relevante para seus objetivos analisar outras mídias, que não precisam necessariamente pertencer ao campo literário, como o objeto principal da pesquisa. A fim de ter uma ideia melhor do que compõe o imaginário atual da América Latina e identificar principais traços percebidos na realidade contemporânea, o trabalho resolveu focar em criações atuais, produzidas depois dos anos 2000. O que torna possível a comparação das duas épocas, em níveis identitários, além de observar as principais interferências das obras anteriores e o que permaneceu da essência proposta anos atrás no livro de García Márquez.

Para a realização de tal, foi preciso utilizar todo o desenvolvimento previamente colocado para trazer o realismo fantástico da obra de Gabriel García Márquez. Este capítulo foi dividido em dois tópicos, um para abordar a análise filmica da produção *O labirinto do fauno* (Guillermo del Toro, 2006), explorando todo o caráter realista-fantástico adotado em sua concepção, sem esquecer de destacar as semelhanças na estrutura de sua narrativa com a narrativa de Márquez. Neste tópico há ainda uma subdivisão, que buscou organizar melhor os conceitos referentes à obra cinematográfica. São eles:

- Entre o mito e a realidade - Esta sessão aborda parte da construção estrutural da narrativa adotada por Guillermo del Toro, marcada pela alternância entre o tempo historiográfico e o tempo mítico.
- O ciclo da memória - Aqui a análise segue percebendo o uso do mítico na história na construção da valorização da memória, relacionando-a com o imaginário e o processo identitário.
- Obedecer por obedecer são para pessoas como você, capitão - Esta sessão se dedicou a trabalhar um dos aspectos primordiais do filme, que está diretamente ligado à jornada da protagonista, sua identidade e amadurecimento. Além de demonstrar suas formas de superação frente às opressões em que estava inserida.

Ao segundo tópico, coube a entrevista realizada com o professor José Luís Martínez Amaro, que, em outra perspectiva, esclarece pontos sobre a literatura na América Latina e como decorreu o seu desenvolvimento. A entrevista dividiu-se entre os principais assuntos tratados, “Percepções iniciais”, que traz um panorama geral da visão do entrevistado;

“Particularidades e atualizações”, em que o professor apresenta algumas análises relevantes sobre a produção literária e também o que mudou e “Linguagens e imaginação”, em que ocorre uma provocação sobre o conceito de imaginário e literatura.

Após a revisão bibliográfica, há também um apêndice contendo a íntegra da entrevista com Martinez Amaro.

6.1. O labirinto do Fauno

O labirinto do Fauno (2006), é um filme dirigido, roteirizado e produzido por Guillermo del Toro, cineasta nascido em Guadalajara, México, que alcançou prestígio mundial por suas obras de forte caráter realista-fantástico. A produção conta a história de Ofélia, uma adolescente que está em busca de sua identidade na Espanha de 1944, logo depois da guerra civil que fez vitorioso o ditador Francisco Franco. Neste trabalho, o mais interessante é perceber como é possível notar a forma de contar latino-americana em uma história, por mais que não seja uma história sobre a América Latina.

No filme, Ofélia está se mudando para uma casa no campo, na companhia de sua mãe grávida. O motivo da ida é para que se juntem ao padrasto da menina, capitão do exército espanhol que está em uma missão de caça aos últimos resistentes ao regime. Quando terminam a viagem e se acomodam na nova morada, a garota descobre que é a princesa perdida do Reino Subterrâneo e, com a ajuda de um fauno, precisa realizar três tarefas antes da chegada da lua cheia para conseguir retomar seu posto.

6.1.1. Entre o mito e a realidade

Como é típico do realismo fantástico, o filme alterna entre fantasia e realidade. Ainda que seu enredo seja inteiramente de ficção, o tempo e lugar onde acontece parte da história são reais e evocam conhecimentos históricos. Esse tempo convive de forma paralela com uma narrativa fantástica formada por seres mágicos, assim como foi observado em *Cem anos de solidão* (1967), há a conciliação dos dois tempos no enredo. Faz-se necessário pontuar também que a introdução dos componentes extraordinários no relato é feita com a pretensão revelar algo sobre os eventos reais que comprovadamente aconteceram.

A história começa em um tom documental, situando o espectador: “Espanha, 1944. A guerra civil terminou. Escondidos nas montanhas, grupos guerrilheiros ainda combatem o novo regime fascista, que luta para suprimi-los”. O ponto de vista apresentado é próprio da

historiografia, em que se “pressupõe objetividade” (LEITE, 2001, p.71). Quem estiver assistindo passa a ativar o que já sabia sobre aquele determinado momento histórico, cenas de guerra, tortura e repressão, o desenrolar dos fatos confirmam essa expectativa. O cenário construído é o do franquismo autoritário que imperou em terras espanholas e buscou a “submissão de todos que estão sob sua liderança, sufocando incansavelmente e violentamente as ações dos rebeldes” (ALVES; RIBEIRO, 2011, p. 4) e o seu principal representante no filme é o capitão Vidal, que faz jus a toda fama.

A Guerra Civil Espanhola esteve muito presente no imaginário latino-americano, devido à ligação da hispano-américa com o país. Outro fator que também contribuiu para tal foi o fato de os horrores vividos no confronto ganharem muito espaço na imprensa internacional, “até então uma guerra nunca tinha sido tão descrita, com palavras e imagens, e o confronto na Espanha ganhou notoriedade por chegar ao conhecimento daqueles que estavam muito distantes do *front*” (ALVES; RIBEIRO, 2011, p. 4). O próprio Del Toro declara que essa era uma guerra que permeou muito sua rotina, já que possuía relações diversas com muitos refugiados ou filhos de refugiados do conflito. A partir desse fato incontestável, que foi a guerra, ele constrói sua história fictícia e lhe agrega um contexto.

O contraste entre o ambiente sombrio de opressão e o mundo fantástico, vividos simultaneamente por Ofélia, traz mais intensidade a ambas situações. As mazelas da ditadura ficam mais tenebrosas, ao mesmo passo que os elementos mágicos provocam ainda mais encanto, ainda que se revelem igualmente arriscados. Cada uma das três missões a serem cumpridas pela menina mostram-se desafiadoras e perigosas, estão longe de ser um lugar seguro e, em alguns momentos, ameaçam a sua própria vida.

6.1.2. O ciclo da memória

Outro fator de destaque na narrativa de del Toro é o trato com a memória, também visto anteriormente na obra de Márquez, mas nesse caso ela não está apenas presente como é parte integrante da estrutura narrativa. Um narrador é o responsável por introduzir o aspecto mítico já no início, de maneira compatível à figura dos narradores primordiais:

Conta-se que há muito, muito tempo, no Reino Subterrâneo onde não existe mentira nem dor, vivia uma princesa que sonhava com o mundo dos humanos. Ela sonhava com o céu azul, a brisa suave e o sol brilhante. Um dia, burlando toda a vigilância, a princesa escapou. Uma vez do lado de fora, a luz do sol a cegou e apagou da sua memória qualquer indício do passado. Ela se esqueceu de quem era e de onde vinha. Seu corpo sofreu com o frio, a doença e a dor. E, passados alguns anos, ela morreu.

No entanto, seu pai, o rei, sabia que a alma da princesa retornaria talvez em outro corpo, em outro tempo e em outro lugar...(DEL TORO, 2006)

Essa abertura denota a oralidade e “a memória dos tempos a ser preservada pela palavra e transmitida de geração para geração” (ALVES; RIBEIRO, 2011, p. 8). “Retoma-se, portanto, um modo de narrar que considerava o mundo como um todo e conseguia representá-lo através de um ponto de vista fixo” (GOTLIB, 1988, p.30), “onde tempo e espaço situam-se fora da realidade conhecida, noções que resultam da consciência mítica do início dos tempos” (COELHO, 2000, p.104). Em seguida é exibida a primeira cena, em que é possível perceber a imagem da protagonista sangrando no chão, o que garante um perfil cíclico à história, semelhante ao início de *Cem anos de solidão* (1967), já que se trata de um momento que será retomado futuramente e a história irá se desenvolver à luz dos acontecimentos precedentes que levaram até ele.

O fato é que o filme trata de uma guerra específica, mas poderia ser qualquer outra guerra. Diversos países sofreram no comando de governos ditatoriais, muitos deles na América Latina, e o retrato de circunstâncias e sensações comuns em conflitos desse tipo faz parte da função mítica adotada pela narrativa. “De maneira ampla, o mito define-se por relatar a memória de um acontecimento originado em um tempo primordial” (ALVES; RIBEIRO, 2011, p. 9). Eliade (1963) afirma que a memória mítica possibilita a recuperação de realidades originais, relatos próprios de um momento da “criação”, acabam por revelar modelos de ritos e de atividades significativas do ser humano. Dessa forma, carregam questionamentos humanos essenciais, “é característica de tais estórias o fato de guardarem um conhecimento fundamental, referente à experiência primordial do homem em relação ao mundo e à vida” (COELHO, 2000). Sem deixar passar a clara referência mitológica do labirinto¹⁸.

O trecho não só instala a narrativa mítica, como traz a valorização da memória através da história da princesa, que precisa travar uma jornada para lembrar quem é e recuperar sua identidade. A relação entre a historiografia e a lógica maravilhosa presente no mítico sugere uma rica discussão memorial. São várias as perspectivas a partir das quais pode-se observar o passado e o olhar proporcionado pela memória mítica não deixa de ser uma delas, inclusive, permitindo a adesão do um viés universal presente no mito.

Outra leitura sobre memória possibilitada pelo filme, está intimamente ligada à circularidade dos fatos. O capitão Vidal demonstra-se a todo tempo preocupado com a

¹⁸ “Temos pedido muito pouco à imaginação, porque o desafio maior para nós tem sido a insuficiência dos recursos convencionais para fazer crível nossa vida.” (tradução própria)

transmissão de seu legado, representado pelo relógio que carregava e que havia pertencido a seu pai. Fazia questão que a mãe de Ofélia estivesse gestando um filho homem e não hesitou diante da ideia de priorizar a vida dele em detrimento da dela, lutou até o fim para que tivesse um herdeiro a seu lado. Quando estava sob captura dos rebeldes, sua empregada Mercedes, que atuou por muito tempo como infiltrada na base militar para proteger o irmão, toma a criança dele. Aqui, o ciclo é interrompido.

Vidal, cuidava de seu relógio de forma obsessiva, afinal o controle do tempo é uma forma de impor ordem aos demais, “este hecho se extrapola a su relación con los otros personajes en los que los valores afectivos se sustituyen por el control, la precisión y el tiempo como factor ligado al orden, en un proceso de engranaje en el que priman, no los valores afectivos, sino el dominio y la intolerancia”¹⁹ (NAVARRO-GOIG, 2022). Ao ser morto pelos guerrilheiros, o relógio cai no chão e quebra, encerrando a transmissão da herança fascista. O que é reafirmado quando Mercedes, pouco antes do disparos contra o capitão, diz a ele que será apagado da história de seu filho, “nem sequer saberá seu nome”.

6.1.3. Obedecer por obedecer é só para pessoas como você, capitão

O principal elo entre o real e o fantástico na obra de del Toro é a protagonista Ofélia, é ela quem tem acesso aos dois universos e os integra. A personagem vive um momento crítico, acaba de perder a inocência e, ao deixar de ser criança, passa a compreender a existência do mal e começa a ter noções da crueldade humana, algo acentuado pelos horrores da guerra. Para sua mãe, é hora de abandonar os livros de contos de fada que carrega por todos os lados e que apontam certa infantilidade. “El espectro que acecha a Ofelia, esa ausencia, ese trauma que no aflora o se hace visible, es el de la madurez, la necesidad de aceptación de que la crueldad no puede maquillarse con cuentos de hadas”²⁰ (ACEVEDO, 2018, p.4). O encontro com o Fauno e a descoberta do labirinto, bem como a conclusão das atividades que lhe concederão de volta o lugar a que pertence são necessárias para a construção do caminho da garota até sua maturidade, “el cuento de hadas le ayudará a adquirir el coraje necesario para enfrentarse con el oscurantismo de su tiempo”²¹ (NAVARRO-GOIG, 2022, p.3).

¹⁹ “Este feito extrapola sua relação com os outros personagens em que os valores afetivos são substituídos pelo controle, a precisão e o tempo como fator ligado à ordem, em um processo de engrenagem em que priorizam, não os valores afetivos, mas o domínio e a intolerância.” (tradução própria)

²⁰ “O espectro que persegue Ofélia, a ausência, o trauma que não aflora ou se faz visível, é o do amadurecimento, a necessidade de aceitação de que a crueldade não pode ser maquiada com contos de fadas” (tradução própria)

²¹ “O conto de fadas lhe ajudará a adquirir a coragem necessária para enfrentar o obscurantismo de seu tempo.” (tradução própria)

A capacidade de dupla percepção da protagonista lhe confere também um aspecto solitário, não há com quem possa dividir as descobertas sobre o mundo fantástico, em todos os sentidos é uma jornada individual. Desta maneira, a garota trata de “usar los símbolos y signos del espacio fantástico para sobrevivir en el horror de la realidad en la que vive, aunque finalmente no pueda conseguir su propósito”²² (NAVARRO-GOIG, 2022, p.5). Como quando usa a mandrágora ofertada pelo fauno para estabilizar a saúde da mãe, que enfrenta problemas em uma gravidez de risco. Entretanto, configurações repressoras não admitem a fantasia. Quando a mandrágora é encontrada por Carmen e Vidal, a garota é duramente repreendida e a planta é queimada pelo capitão. A saúde da mãe piora, que acaba por falecer em um parto de última hora, quase como se a negação à fantasia tivesse lhe custado a vida.

Já para a garota, a fantasia é algo muito sério, isso fica claro durante a realização das missões que lhe foram designadas. A primeira consiste em enfrentar um sapo gigantesco e conseguir extrair dele uma chave, ainda que a cena fosse assustadora, ela completa o desafio sem temer. Na segunda tarefa, também obtém sucesso, porém descumpra a regra de não comer, nem beber nada que estivesse servido em cima da mesa. Depois de provar algumas uvas, desperta a ira do Homem Pálido que a persegue enquanto devora três fadas. Ofélia consegue escapar por pouco, mas provoca a irritação do Fauno que não gostou de ser contrariado.

Para realizar a terceira prova, a princesa perdida aparece no labirinto com seu irmão recém-nascido no colo, o Fauno pede para que ela entregue o bebê pois é necessário derramar o sangue de um inocente. Ela se nega, mesmo após a insistência da entidade mágica, mesmo sob o risco de não entrar no Reino Subterrâneo. Nesse momento o capitão atira nela e leva o bebê embora, a cena inicial do filme é retomada, o sangue da menina escorre no labirinto, ela vence o último teste. O triunfo vem por meio da desobediência, da recusa de negar a de si mesma, “su acto de desobediencia al Fauno es el último ejemplo de pensamiento independiente”²³. (DEVENY, 2008, p.7).

Segundo del Toro essa história é uma fábula sobre a insubordinação, “un cuento sobre la elección y la desobediencia. Sobre una niña que necesita desobedecer a todo menos a su propia conciencia, a su propia alma”²⁴ (CASTRO ROCHA, 2012, p.150). *O labirinto do*

²² “Usar os símbolos e signos do meio fantástico para sobreviver no horror e na realidade em que vive, embora não consiga cumprir esse propósito no final.” (tradução própria)

²³ “Seu ato de desobediência ao Fauno é o último exemplo de pensamento independente.” (tradução própria)

²⁴ “Um conto sobre a escolha e a desobediência. Sobre uma menina que necessita desobedecer a todos menos a sua própria consciência, a sua própria alma.” (tradução própria)

fauno (Guillermo del Toro, 2006) diz que a insubordinação é a chave da luta contra a opressão, o capitão Vidal, representante do fascismo na história, exige uma obediência cega de todos à sua volta, persegue os grupos subversivos mesmo depois de já ter ganho a guerra, e reage com extrema violência aos que vão contra ele. É a fantasia que oferece à Ofélia um caminho para pôr fim a esse ciclo, mostrando limites para além da proibição e, conforme afirma o narrador, a levando de volta para casa: “Diz-se que a princesa voltou para o reino de seu pai, e reinou com justiça e bondade por muitos séculos, que foi amada por seus súditos e que deixou detrás de si, poucos rastros de sua existência, visíveis somente para aqueles que saibam onde olhar”.

6.2. Entrevista: José Luís Martínez Amaro

Por ser um trabalho de comunicação, mas com forte ligação com a literatura, linguagens e construção de narrativas, foi sentida uma necessidade de trazer ao material já coletado um parecer especialista. Foi entrevistado o professor José Luís Martínez Amaro, de 56 anos, membro do programa de pós-graduação em teoria literária na área de literatura comparada do departamento de teoria literária e literaturas da Universidade de Brasília. José Luís é natural do Uruguai, onde se graduou em comunicação, na Universidad de La Republica Oriental del Uruguay, em 1995. Seguiu com um mestrado em letras (língua espanhola e literatura espanhola e hispano-americana) pela Universidade de São Paulo em 2002, onde também se tornou doutor no ano de 2008. Concluiu seu pós-doutorado pela Universidad de Navarra, em 2018.

O método utilizado na coleta de dados foi a entrevista semiestruturada, que, conforme Manzini (1990/1991), define apenas algumas perguntas fixas no roteiro e deixa livre as demais, seguindo o fluxo da conversa. É importante ressaltar que o único meio viável para a realização de tal foi a troca de e-mails, em junho de 2023, o que também trouxe algumas limitações de desenvolvimento do assunto. As perguntas respondem, em maioria, aos temas abordados no quinto capítulo deste documento, que fazem referência ao livro *Cem anos de solidão* (1967) e a literatura latino-americana.

Os conhecimentos do professor José Luís foram imprescindíveis para compreender melhor o panorama da literatura latino-americana, desde os anos 1960 até os dias atuais. Ele afirma preferir encarar a literatura como uma linguagem, mais do que como um reflexo (AMARO, 2023). Um modo de dizer deixa algo transparecer, o que faz sentido quando é colocado na posição de ferramenta, um meio para chegar a determinados fins. Talvez por isso,

encare o hispanismo como uma fatalidade e uma força ao mesmo tempo, nele “se sente à vontade” (AMARO, 2023).

6.2.1. Primeiras percepções

Martinez Amaro (2023) considera que a literatura latino-americana “é adulta e passa bem”, mas faz algumas observações. Reconhece o sucesso do *boom* latino-americano, sua enorme influência e pontua que ele estabeleceu um modelo que é reproduzido ainda hoje na literatura europeia contemporânea. Entretanto, também percebe que, para alguns escritores atuais, esse momento é tratado como recordação, “essa biblioteca parece uma relíquia, [...] algo para ser visto numa vitrine”.

Outro apontamento que o professor fez questão de colocar é que a grande popularidade e internacionalização das obras latino-americanas no período do *boom* foi destinada apenas a algumas produções, não chegou a para todas. “A globalização chegou para poucos autores. É raro encontrar livros de autores uruguaios fora do Uruguai, de autores chilenos fora do Chile. O mesmo ocorre com os autores espanhóis nas bibliotecas da América” (AMARO, 2023).

Para Amaro, o hispanismo na literatura é uma fatalidade, pois não houve escolha, ele já estava aqui quando nasceu, foi imposto na América Latina. Mas ao mesmo tempo também é uma força, um lugar onde se sente à vontade, de uma potência sem limite. Aqui é interessante notar a utilização dos recursos linguísticos já dispostos, fazer o que se quer a partir do que se tem. A influência europeia é encarada além de seus malefícios, como uma forma também de enriquecer a cultura latino-americana.

6.2.2. Particularidades e atualizações

No que tange o realismo fantástico, o professor destaca sua falta de expressão em alguns países latino-americanos, como na região do Rio de la Plata, mais ao sul da América Latina. Algo já pontuado anteriormente por Júlia Rangel de Melo, quando fala de literatura brasileira. Segundo Melo, a dureza da sucessão dos eventos históricos e algumas particularidades culturais foram a razão do aparecimento modesto do movimento literário, para ela houve sim realismo fantástico, porém de forma mais contida.

Amaro, pensa diferente, acredita que o realismo tenha se sobreposto nessas localidades, também devido a aspectos culturais, “dizer que o clima afeta as cores dos

pintores parece ser certo em alguns casos, talvez possa se aplicar aos escritores. Quero pensar que o predomínio de poéticas diferentes se deve às tradições e a forma de ler essas tradições” (AMARO, 2023).

Sobre a literatura brasileira, Amaro admite a interferência da colonização, que é o principal ponto de conexão entre os países latino-americanos, mas acrescenta as possibilidades proporcionadas pela literatura de ir além e criar outras realidades. “A arte vive do cômico e do trágico. O processo colonial tem ambas facetas, mas a literatura pode criar paixões novas, nunca sentidas ainda. Nesse sentido, a literatura é uma fala entre vivos, mortos e não nascidos ainda” (AMARO, 2023).

Quando o Martinez Amaro volta o olhar para a produção literária latino-americana atual, diz que ela muito lhe agrada, considera a sua diversidade uma de suas maiores qualidades. Aprecia, especialmente, a exploração de mundos possíveis e impossíveis, bem como o refinamento da técnica sem esquecer a tradição.

6.2.3. Linguagem e imaginação

Dentro do contexto de produção literária latino-americana, Martinez Amaro (2023) declara preferir encará-lo como uma exploração da linguagem, não somente como a reprodução de um reflexo, que limita suas possibilidades pois depende de uma realidade já pré-existente. A realidade literária deve ser sempre provisória. Por isso também, é pertinente para este trabalho observar os pontos comuns entre as produções ao longo do tempo, o que permanece e o que se altera. Tudo acontece, antes, no imaginário.

De acordo com Amaro (2023), é impossível a vida longe do imaginário, “O imaginário é o lugar onde se travam quase todas as batalhas pelo sentido das coisas. A imaginação deve ser cuidada, como a atmosfera”. Assim como o imaginário constitui-se de imagens antecedentes, sem deixar de ser um espaço criativo de novas possibilidades, a literatura também é, funciona como “um arquivo, mas também forma o futuro”.

7. Conclusão

Após um ano longe de Macondo, o coronel Aureliano Buendía retorna para que sua sentença de fuzilamento seja cumprida e se espanta como tudo envelheceu tão depressa. Durante a visita de sua mãe à prisão, é questionado por ela: “o que esperava? O tempo passa” (MÁRQUEZ, 2016, p.107). Ele responde que era verdade, mas não muito. A mesma resposta repetida por Úrsula, anos depois, ao bisneto José Arcádio Segundo e que a faz perceber que na América Latina o tempo não passa, ele dá voltas. Voltas que se fazem presentes nas histórias, nos filmes, no jeito de contar, isso acontece porque essas voltas são irremediavelmente vividas e revividas pelos que contam.

A realidade cíclica latino-americana, em que os acontecimentos parecem uma constante reprise de eventos anteriores, é exposta tanto na obra de García Márquez, quanto na de Guillermo del Toro, assim como também em muitas outras adeptas à natureza do realismo fantástico. O filme, lançado trinta anos após o *boom* literário que apresentou uma expressão essencialmente latino-americana para o mundo, faz ver que ainda é possível reconhecer na forma de contar dos latino-americanos as mesmas questões, com uma nova roupagem e outros artifícios. Houve um *upgrade* com certeza, mas a memória, a violência, a busca por identidade ainda são temas que emergem em suas produções. Como se afirmasse a ideia de que as narrativas literárias eram apenas descrições da realidade e as repetições exaustivas contidas nela ainda acontecessem fora delas, em um grande revezamento entre Josés Acádios, Aurelianos, Gabriéis e Guillemos.

O estilo adotado no realismo fantástico, manifestado na assimilação de elementos da fantasia pela realidade sensível, foi escolhido pela América Latina como ferramenta do processo identitário de se reconhecer enquanto território. A necessidade de recorrer à imaginação dessa maneira provém da crise da realidade. A população latino-americana queria dizer de si para o mundo e o fez por meio da literatura, a fantasia denunciou as contradições que marcavam a região e a forma de narrar onírica, carregada de magia foi incorporada na sua identidade. Até nos lugares onde a produção literária não foi contemplada com o *boom*, é possível identificar a interferência da corrente fantástica, ainda que de forma mais discreta. Porque foi o processo sócio-histórico semelhante que uniu esses países, alguns com mais especificidades e outros com menos.

Toda obra é pessoal, única e insubstituível, na medida em que brota de uma confiança, um esforço de pensamento, um assomo de intuição, tornando-se uma “expressão”. A literatura, porém, é coletiva, na medida em que requer uma certa

comunhão de meios expressivos (a palavra, a imagem), e mobiliza afinidades profundas que congregam os homens de um lugar e de um momento, para chegar a uma “comunicação”. (CÂNDIDO, 1985, p. 139)

Quando a realidade vivida e os recursos disponíveis nela não são suficientes para compreendê-la, como no caso da América Latina que ainda sofria e sofre os prejuízos da colonização, é preciso que haja uma expansão dessa realidade e é para isso que se recorre ao imaginário e a ficção. Tendo em vista que no imaginário tudo é possível, já que não responde à objetividade e não existe a ideia de verdadeiro ou falso. Em um romance, por exemplo, “todos os enredos são possíveis e legítimos” (SANTACRUZ, 2003, p.51), para Santacruz “todo imaginário é uma imaginação do real”.

[...] o político é uma dimensão da vida que atravessa os diferentes tempos, os diferentes lugares, as diferentes situações, toda a riqueza das práticas humanas. [...] dentro das dimensões do real-social está o simbólico e o imaginário, está o que somos e o que desejamos ser, o que tememos ser e o que nos gostaria de ser. É aí que a ficção aparece com muito mais possibilidade de dar conta desta complexidade. (BARBERO, 1987, p. 207)

Como foi analisado pelas obras em destaque neste trabalho, em um contexto de opressão, o imaginário oferece uma alternativa de transformação. O exercício de imaginação é de extrema importância para a ultrapassagem dos limites impostos e a construção de uma nova realidade. Uma vez que para que qualquer ação seja feita, qualquer atitude seja tomada e qualquer projeto seja desenvolvido, é preciso, antes, ter conseguido imaginá-lo. “Imaginação e vontade são dois aspectos de uma mesma força profunda. Sabe querer quem sabe imaginar” (CASTRO, 2012, p.14). É aí que o imaginário cumpre a definição de Laplatine e Trindade (1997, p.1) de ser o caminho que leva à consciência do real, mas também permite vislumbrar aquilo que pode vir a tornar-se realidade.

Ao subir no palco do prêmio Nobel e expor as dificuldades da realidade latino-americana, Gabriel García Márquez (1982) proclama a capacidade de recomeçar e afirma que ela resistirá enquanto houver vida na América Latina, “sin embargo, frente a la opresión, el saqueo y el abandono, nuestra respuesta es la vida. Ni los diluvios ni las pestes, ni las hambrunas ni los cataclismos, ni siquiera las guerras eternas a través de los siglos y los siglos han conseguido reducir la ventaja tenaz de la vida sobre la muerte”.²⁵ Em *O labirinto do Fauno* (2006), a história termina com uma mensagem de esperança. A herança amaldiçoada é quebrada, a protagonista recupera a esquecida identidade que lhe pertencia. Essa escolha narrativa revela a crença na superação dessa realidade contraditória e repetitiva e

²⁵“ Entretanto, frente a opressão, o roubo e abandono, nossa resposta é a vida. Nem os dilúvios, nem as pestes, nem a fome, nem os cataclismas, nem sequer as guerras eternas através dos séculos conseguiram reduzir a vantagem tenaz da vida sobre a morte.” (tradução própria)

de que cada recomeço é uma nova chance de libertar-se desse tempo cíclico que aprisiona, de forma que os sobreviventes dessa realidade desaforada tenham uma segunda chance sobre a terra.

8. Referências

- ACEVEDO, Javier. **El espectro de la heroína gótica**. Cinedivergente, 7 jun. 2018. Disponível em: <<https://www.cinedivergente.com/ensayos/especiales/el-cine-de-terror-del-siglo-xxi/>>. Acesso em: jun/2023.
- ALVES, Syntia Pereira; RIBEIRO, Joana Marques. Memória e mito entrelaçados em O labirinto do Fauno. **Aurora: Revista de arte, mídia e política**, n. 11, 2011.
- AMARO, J. L. Martinez. Entrevista. [jun. 2023]. Entrevistador: Catarine Cavalcante Torres. Brasília, 2023. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice desta monografia.
- BACHELARD, G. **A poética do espaço**. Col. Os pensadores. São Paulo: Ed. Abril, 1979
- BORGES, Jorge L. **O livro**. in: Borges oral & Sete noites. Tradução: Heloisa Jahn. 1a edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- BRAGA, José L. Constituição do campo da comunicação. **Verso e Reverso**, v. 25, n. 58, 2011.
- CAMARANI, Maria Luiza Silva. Murilo Rubião e o Realismo Mágico. **XI Congresso Internacional da ABRALIC - Tessituras, Interações, Convergências**. São Paulo: USP, 13 a 17 de julho de 2008. Disponível em: <https://abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/008/ANA_CAMARANI.pdf> Acesso em: jun/2023
- CÂNDIDO, A. **Literatura e Sociedade**. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1985
- CARMO, Aguinaldo Adolfo do. Considerações sobre o fantástico na literatura. **MEMENTO - Revista do Mestrado em Letras - Linguagem, Cultura e Discurso**. v. 06, n. 1. Três Corações, 2015
- CASTRO, Gustavo de. Abertura às linhas do imaginário. In: **Mídia e imaginário**. 1a edição. São Paulo: Annablume, 2012.
- _____. Imaginário, literatura e mídia. In: **Mídia e imaginário**. 1a edição. São Paulo: Annablume, 2012.
- CASTRO ROCHA, Rogelio. **Lo fantástico y lo siniestro en Guillermo del Toro**. Guanajuato: Universidad de Guanajuato, 2012.
- CHIAMPI, Irlemar. **O realismo maravilhoso**. São Paulo: Perspectiva, 2014
- CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira. **Teoria da literatura: formalistas russos**. Tradução de Ana Mariza Ribeiro Filipouski. Porto Alegre: Editora Globo, 1973. p. 39-56.
- CIARLINI, Daniel C. B. Cem Anos de Solidão: Algumas Chaves de Leitura. **Revista Latinoamericana de Estudios en Cultura y Sociedad**, v. 05, n. 01. Foz do Iguaçu: Editora do CLAEC, 2019.

COELHO, Nelly Novaes. **A literatura infantil: teoria, análise e didática**. São Paulo: Moderna, 2000.

COSTA, Adriane Vidal. Os intelectuais, o boom da literatura latino-americana e a Revolução Cubana. **XXVI Simpósio Nacional de História - ANPUH**. São Paulo, 2001.

Deveny, Thomas. Once upon a Time in Spain in 1944: The morphology of El Laberinto del Fauno. **Journal of Interdisciplinary studies on film in Spanish**, vol. 1, n. 2. Texas: Texas A&M University, 2008.

DONOSO, José. **História personal del "boom"**. 2a edição. Barcelona: Seix Barral, 1983.

DUSSEL, Enrique . **1492: o encobrimento do outro: A origem do mito da Modernidade**. Tradução Jaime A. Clasen. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

GONZÁLEZ BERMEJO, Ernesto. **Conversas com Cortázar**. 1a edição. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

GOTLIB, Nádia Battella. **Teoria do conto**. São Paulo: Ática, 1988.

ECO, Umberto. **Sobre a literatura**. Tradução: Eliana Aguiar. 1a edição. Rio de Janeiro: Record, 2003.

ELIADE, Mircea. **Mito do eterno retorno**. Tradução: José A. Ceschin. São Paulo: Mercuryo, 1992.

FRANÇA, Julio. O horror na ficção literária: Reflexão sobre o "horrível" como uma categoria estética. **XI Congresso Internacional da ABRALIC - Tessituras, Interações, Convergências**. São Paulo: USP, 2008. Disponível em: http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/077/JULIO_FRANCA.pdf> Acesso em: abr/2023

GOULART, Audemaro Taranto. **As mágicas de um mago (O conto de Murilo Rubião)**. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 1984.

HALL, Stuart. **A Identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11a edição. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

_____. Quem precisa da identidade. In: **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva. 1a edição. Petrópolis: Vozes, 2000. pp. 103-133.

IANNI, Octávio. **Enigmas do Pensamento Latino-Americano**. Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2005.

LAPLANTINE, François; TRINDADE, Liana. **O que é Imaginário**. v. 309 da Coleção primeiros passos. São Paulo: Brasiliense, 1997.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.

LEITE, Lígia Chiappini Moraes. **O foco narrativo**. São Paulo: Ática, 2001.

LUDMER, Josefina. Modo de construir el discurso narrativo. In: **Cien años de soledad: una interpretación**. Argentina: Tiempo Contemporáneo, 1972. pp. 99-156.

MAIA, Gretha Leite. Alumbrar-se: Realismo mágico e resistência às ditaduras na América Latina. **ANAMORPHOSIS – Revista Internacional de Direito e Literatura**, v.2, n.2, pp.371-388, 2016.

MALDIÇÃO. In: DICIO, **Dicionário Online Michaelis**. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2023. Disponível em:

<<https://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=maldi%C3%A7%C3%A3o>>.

Acesso em: mai/2023

MANZINI, E. J. **A entrevista na pesquisa social**. Didática, São Paulo, v. 26/27, p. 149-158, 1990/1991.

MÁRQUEZ, Gabriel G. **As históricas entrevistas da Paris Review II**. Seleção Marcos Maffei. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. **Cem anos de solidão**. Tradução: Eric Nepomuceno. 93a edição. Rio de Janeiro: Record, 2016.

_____. **La Soledad de América Latina**. Estocolmo, Prêmio Nobel, 1982.

Disponível em:

<<https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1982/marquez/25603-gabriel-garcia-marquez-nobel-lecture-spanish/>>. Acesso em: mai/2023.

MÁRQUEZ, Gabriel García; LLOSA, Mário Vargas. **La novela en américa latina: diálogo**. Lima: Universidad Nacional de Ingeniería, 1968.

MARTIN BARBERO, J. Procesos de comunicacion y matrices de cultura. **Itinerario para salir de la razón dualista**. Ciudad de México: Ed. G.Gilli, 1987.

MELO, Júlia Castello Branco Rangel de. **Brasil e o realismo fantástico: Murilo Rubião à luz de Gabriel García Márquez**. 2019. Universidade de Brasília. Disponível em: <https://bdm.unb.br/bitstream/10483/23174/1/2019_JuliaCastelloBrancoRangelDeMelo_tcc.pdf>. Acesso em: jun/2023

MENA, Lucila I. "Cien Años De Soledad": Novela De "La Violencia". **Hispanamérica**, v. 5, n. 13, 1976, pp. 3–23. Disponível em:

<<https://www.jstor.org/stable/20541449?read-now=1&seq=1>>. Acesso em: mai/2023.

NAVARRO-GOIG, Gema. La travesía de Ofelia y las tres pruebas en el Laberinto del Fauno (2006), de Guillermo del Toro. **Revisiones posmodernas del gótico en la literatura y las artes visuales**. Madrid: Ediciones Universidad de Salamanca, 2022. pp. 111-123.

OLIVEIRA, Priscila C.C. **O exercício de tecer como elemento de criação em Cem anos de solidão, de Gabriel García Márquez**. 2020. 146 f. Dissertação (Mestrado). Universidade de Brasília, 2020. Disponível em: <<https://repositorio.unb.br/handle/10482/38972>>. Acesso em: mai/2023

OLIVEIRA, Selma. Imaginário e narrativa. In: **Mídia e imaginário**. 1a edição. São Paulo: Annablume, 2012.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais**. Perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: CLACSO, 2005. pp.227-278

RAMA, Ángel. **La narrativa de Gabriel García Márquez: edificación de um arte nacional y popular**. Montevideo: Universidad de la República, Facultad de Humanidades y Ciencias, 1987.

RODRIGUES, Selma Calasans. **O fantástico**. São Paulo: Ática, 1988.

_____. **Macondamérica: a paródia em Gabriel García Márquez**. 2a edição. Goiânia: UFG, 2001.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. Una escritura revolucionária. **Revista Iberoamericana**, v. 37, n. 76-77. Pittsburgh: Editorial de la Universidad de Pittsburgh, 1971. pp. 497- 506

SANTACRUZ, G. R. **Relatorios – Cuentos: La vida en la ciudad**. Asunción: Asunción Intercontinental Editora, 2003.

SANTOS, Sílvia U. A. **Invenção e fantasia sobre a modernidade em Cem anos de solidão e Ninguém escreve ao coronel, de Gabriel García Márquez**. 2011. 87 f. Dissertação (Mestrado). Universidade de Brasília, Brasília, 2011. Disponível em: <<https://repositorio.unb.br/handle/10482/11033>>. Acesso em: mai/2023

SARTRE, Jean-Paul. Aminadab, ou o fantástico considerado como linguagem. In: **Situações I**. Tradução: Cristina Prado. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

SILVA, B. F. da. A identidade latino-americana em Cem anos de solidão (1967), de Gabriel García Márquez. **Epígrafe**, [S. l.], v. 3, n. 3, p. 157-170, 2016. Disponível em: <<http://www.periodicos.usp.br/epigrafe/article/view/111490>>. Acesso em: mai/2023

SILVA, Frederico J. M. da. **O mágico e a luta solitária: alternativas identitárias**. Congresso Internacional da ABRALIC, 11º, 2018, São Paulo.

SOMMER, Doris. **Ficções de fundação: os romances nacionais da América Latina**. Tradução de Gláucia Renate Gonçalves e Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: UFMG, 2004

TAVARES, Bráulio (seleção e apresentação). **Páginas de sombras: contos fantásticos brasileiros**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

TORO, Guillermo Del. **O Labirinto do Fauno (El Laberinto del Fauno)**. ESP/MEX/EUA: Estúdios Picasso, Tequila Gang e Esperanto Filmoj, 2006. 119 minutos.

WULF, Christoph. Imaginário e narrativa. In: **Mídia e imaginário**. 1a edição. São Paulo: Annablume, 2012.

ZILBERMAN, R. A literatura e o apelo das massas. In AVERBUCK, L. (org.). **Literatura em tempo de cultura de massa**. São Paulo, Nobel, 1984.

9. Apêndice

Nome completo do entrevistado: José Luis Martinez Amaro

Idade: 56

Naturalidade: Uruguai

Cidade em que reside: Brasília

Data da entrevista: 27/06/2023

Local da entrevista: Realizada via e-mail

1. Qual a sua história como a literatura latino-americana? O que te interessa nela?

Nasci nela. Recitava Lorca quando criança. Aos 25 comecei a fazer versos, até agora faço. O hispanismo é uma fatalidade e uma força, me sinto à vontade perto dela.

2. O hispanismo é uma fatalidade e uma força, por quê?

Fatalidade porque nasci em Montevideo, mamei o hispanismo, escrevo na língua materna (às vezes em português). Força porque sinto na língua literária uma potência sem limite.

3. Como você percebe a recepção da literatura latino-americana dentro da América Latina ao longo dos anos? E fora dela?

A globalização chegou para poucos autores. É raro encontrar livros de autores uruguaios fora do Uruguai, de autores chilenos fora do Chile. O mesmo ocorre com os autores espanhóis nas bibliotecas da América.

O chamado boom da literatura latino-americana estabeleceu certas abordagens literárias que são replicadas na literatura europeia contemporânea. Apesar desse sucesso, hoje, essa biblioteca parece uma relíquia, para alguns contemporâneos, algo para ser visto numa vitrine. Acho que a literatura latino-americana é adulta e passa bem.

4. O boom literário é considerado um marco na literatura latino-americana e se desenvolveu sob o aspecto do realismo fantástico. Você acha que esse movimento ainda repercute na literatura atual? Se sim, de que forma?

O fantástico, o realismo mágico, o real maravilhoso, o surrealismo, trabalham com um tipo de representação onde predomina a desproporção dos modelos. Esta vertente foi bastante praticada desde o sul dos Estados Unidos até o Caribe, Colômbia... No Rio da Prata talvez tenha predominado uma representação realista. Ambas contemporâneas e bastante diferentes. Onetti e García Marquez. O fantástico e a metade.

5. Qual motivo acredita que tenha levado o realismo ter mais força no Rio da Prata?

Dizer que o clima afeta as cores dos pintores parece ser certo em alguns casos, talvez possa se aplicar aos escritores. Quero pensar que o predomínio de poéticas diferentes se deve às tradições e a forma de ler essas tradições. O que ultrapassa a fronteira do nacional, pensando numa longa duração, essas poéticas fantásticas e icásticas (seu contrário) já estavam nas letras gregas e latinas.

6. Qual a sua opinião sobre a produção literária atual?

Excelente.

7. Qual a maior qualidade dela?

Sua diversidade, a exploração de mundos possíveis e impossíveis. O refinamento das técnicas da tradição.

8. Como as aflições brasileiras refletidas na literatura se encontram com as aflições latino-americanas? De que forma a literatura lida com elas?

A arte vive do cômico e do trágico. O processo colonial tem ambas facetas, mas a literatura pode criar paixões novas, nunca sentidas ainda. Nesse sentido, a literatura é uma fala entre vivos, mortos e não nascidos ainda. Penso, ou me interessa, mais a literatura como uma exploração da linguagem do que um reflexo. Onde a realidade seria um primeiro e a literatura seu segundo. Seu reflexo.

Mas há gêneros para todos os gostos. Na sátira se mostram os vícios para condená-los, há os que gostam de dar risada com o ridículo, os que choram com Heráclito.

9. O senhor afirma se interessar mais pela literatura enquanto exploração da linguagem, o que há de tão interessante nessa perspectiva?

A exploração supõe uma performance, uma aventura e um risco. Não há verdades pré estabelecidas, acho essa posição mais interessante que a identitária, onde a verdade está antes do discurso, feito só para afirmá-la.

10. O quanto a imaginação alimenta a realidade da América Latina? E o quanto é alimentada por ela?

Não vivemos sem imaginário. O imaginário é o lugar onde se travam quase todas as batalhas pelo sentido das coisas. A imaginação deve ser cuidada, como a atmosfera. Passos para uma ecologia da imaginação, como diria o mestre Bateson.

11. O senhor destaca a importância da imaginação ser cuidada, qual o papel da literatura nesse cuidado?

A literatura é a deusa guardiã da memória. Vico dizia que os primeiros profetas eram poetas, estava certo. A literatura é um arquivo, mas também forma o futuro.