

UNIVERSIDADE DE TAUBATÉ
JEFFERSON RIBEIRO GONÇALVES

**FANTÁSTICO E SIMBOLOGIA EM “DOZE CONTOS
PEREGRINOS” DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ**

Taubaté
2020

JEFFERSON RIBEIRO GONÇALVES

**FANTÁSTICO E SIMBOLOGIA EM “DOZE CONTOS
PEREGRINOS” DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado como requisito parcial para a
graduação em Letras, pelo Departamento de
Ciências Sociais e Letras da Universidade de
Taubaté.

Orientador (a): Profa. Ma. Renata A. Freitas

Taubaté - SP

2020

**Grupo Especial de Tratamento da Informação – GETI
Sistema Integrado de Bibliotecas – SIBi
Universidade de Taubaté - UNITAU**

G635f Gonçalves, Jefferson Ribeiro
O Fantástico e o Simbolismo em “Doze contos peregrinos”
de Gabriel García Márquez / Jefferson Ribeiro Gonçalves. -- 2020.
38 f.

Monografia (graduação) - Universidade de Taubaté,
Departamento de Ciências Sociais e Letras, 2020.

Orientação: Profa. Ma. Renata Aparecida de Freitas,
Departamento de Ciências Sociais e Letras.

1. Literatura fantástica. 2. Realismo na Literatura.
3. Simbologia. I. Universidade de Taubaté. Departamento de
Ciências Sociais e Letras. Curso de Letras. II. Título.

CDD – 809

JEFFERSON RIBEIRO GONÇALVES
FANTÁSTICO E SIMBOLOGIA EM “DOZE CONTOS PEREGRINOS” DE
GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito parcial para a graduação em Letras, pelo Departamento de Ciências Sociais e Letras da Universidade de Taubaté.

Orientador (a): Profa. Ma. Renata A. Freitas

Data: _____

Resultado: _____

BANCA EXAMINADORA

Prof. _____ Universidade de Taubaté

Assinatura: _____

Prof. _____

Assinatura: _____

Prof. _____

Assinatura: _____

À minha família pela compreensão e a
minha orientadora Profa. Ma. Renata A.
Freitas por sua paciência e sabedoria.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a minha família, aos meus amigos e também aos meus mestres e professores de faculdade, pois sem o ensinamento de cada um deles não teria chegado até aqui.

“Um jorro de luz dourada e fresca feito água começou a sair da lâmpada quebrada”.

(MARQUEZ, 2010, p. 216)

RESUMO

O presente trabalho pretende expor alguns dos tópicos principais sobre contos fantásticos, assim como da literatura latino-americana; do realismo-mágico; da simbologia na literatura; enfatizando o prefácio que introduz a obra “Doze Contos Peregrinos” de Gabriel García Márquez, finalizando em uma sucinta análise do conto “A Luz é como a Água”, sob a ótica da simbologia presente na narrativa. O problema que motivou a pesquisa foi a dificuldade para ler e interpretar contos fantásticos na atualidade, dado a sua especificidade, o que gera dificuldade para leitores despreparados e/ou desabituaados com leituras desse gênero. O objetivo dessa pesquisa é analisar o fantástico e o simbólico presentes na obra “Doze Contos Peregrinos”, focando o conto “A Luz é como a Água” de García Márquez, partindo de uma perspectiva da simbologia presente no conto em questão, bem como considerando a influência do fantástico e do realismo mágico presentes na narrativa. Para tanto, utilizamos como fundamento as concepções de Todorov (1975); Rodrigues (1988); Camarani (2012; 2014); focados na literatura fantástica da América Latina; bem como Chiampi (2000; 2012) e Márquez (2012) dando ênfase para a Simbologia na literatura. Os procedimentos metodológicos seguiram a seguinte dinâmica: pesquisa bibliográfica de teóricos sobre literatura fantástica; sobre realismo mágico; sobre a Simbologia na literatura e sobre Gabriel García Márquez (biografia) assim como o prefácio da obra “Doze Contos Peregrinos” de García Márquez, culminando em uma breve análise do conto “A Luz é como a Água”, sob a lente da simbologia presente no conto. Pode-se concluir que Gabriel García Márquez, assim como outros autores, é responsável pela divulgação e explanação da imaginação por meio de obras fantásticas, assim como nota-se no conto objeto desse estudo.

Palavras-chave: Literatura Fantástica. Realismo-mágico. Simbologia.

RESUMEN

El presente trabajo tiene la intención de exponer algunos de los tópicos principales sobre cuentos fantásticos, así como de la literatura latino-americana, del realismo-mágico y de la simbología de la literatura, enfatizando el prefacio que introduce la obra "Doce Cuentos Peregrinos" de Gabriel García Márquez, finalizando en una sucinta análisis del cuento "La luz es como el agua", sob la óptica de la simbología presente en la narrativa. El problema que motivó la investigación fue la dificultad para leer e interpretar cuentos fanstásticos en la actualidad, a causa de su especificidad, lo que genera dificultad para lectores despreparados y/o desacostumbrados con lecturas de ese género. El objetivo de esa investigación es analizar lo fantástico y la simbología presentes en la obra "Doce Cuentos Peregrinos" centrándose el cuento "La luz es como el agua", de García Márquez, partiendo de una perspectiva de la simbología presente en el cuento en específico, como también considerando la influencia del fantástico y del realismo-mágico presentes en la narrativa. Para tanto, utilizamos como base teórica las concepciones de Todorov (1975); Rodrigues (1988); Camarani (2012; 2014), con enfoque en la literatura fantástica de la América Latina, así como Chiampi (2000; 2012) y Márquez (2012) dando énfasis para la simbología en la literatura. Los procedimientos utilizados fueron los siguientes: investigación bibliográfica de teóricos sobre literatura fantástica, sobre realismo-mágico, sobre la simbología en la literatura y sobre Gabriel García Márquez (biografía), culminando en una breve análisis del cuento "La luz es como el agua", sob la lente de la simbología presente en el cuento. Se concluye que Gabriel García Márquez, así como otros autores, es responsable por la divulgación y explanación de la imaginación por medio de obras fantásticas, así como se nota en el cuento objeto de ese estudio.

Palabras-llave: Literatura Fantástica. Realismo-mágico. Simbología.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	Error! Bookmark not defined.
CAPÍTULO 1 - Fundamentação Teórica.....	Error! Bookmark not defined.
1.1 A Literatura Fantástica.....	Error! Bookmark not defined.
1.2 A Literatura Fantástica na América Latina	Error! Bookmark not defined.
1.3 A Simbologia da Literatura Fantástica	Error! Bookmark not defined.
1.3.1 Simbolismo Literário	Error! Bookmark not defined.
1.3.2 Simbologia na Literatura.....	Error! Bookmark not defined.
CAPÍTULO 2 – O fantástico e o simbólico nos contos de Márquez	Error!
Bookmark not defined.	
2.1 Breve Biografia de Márquez	Error! Bookmark not defined.
2.2 Doze Contos Peregrinos	Error! Bookmark not defined.
2.3 A simbologia em “A luz é como a água”	Error! Bookmark not defined.
CONCLUSÃO	Error! Bookmark not defined.
REFERÊNCIAS.....	Error! Bookmark not defined.

INTRODUÇÃO

O tema geral desta pesquisa é a literatura fantástica, tomando como objeto de estudo a obra “Doze Contos Peregrinos” de Gabriel García Márquez, e enfocando especialmente o conto “A luz é como a água” para o estudo da simbologia.

O problema que motivou a pesquisa advém da dificuldade para se ler e, sobretudo, interpretar contos fantásticos na atualidade, visto que a literatura fantástica é um gênero lido e estudado de forma bastante superficial e não em sua plenitude de significados, o que impossibilita uma maior possibilidade de explanação e de compreensão por parte dos leitores.

O objetivo da pesquisa é analisar o fantástico e a simbologia presente na obra “Doze Contos Peregrinos” de García Márquez, fazendo uma pequena análise do conto “A luz é como a água”, a partir de uma perspectiva simbólica da literatura presente nesta narrativa, levando em consideração a influência do fantástico bem como do realismo-mágico presentes no conto objeto desse estudo.

A justificativa para a pesquisa é de que os leitores iniciantes no gênero fantástico, normalmente, têm dificuldade para fazer a leitura de contos fantásticos, pois este apresenta algumas especificidades. Dessa forma, faz-se necessário apresentar uma explanação de forma a contribuir para o entendimento da obra “Doze Contos Peregrinos”, comentando e esclarecendo os elementos fantásticos e simbólicos presentes nesta última, bem como no conto “A Luz é como a Água” para que os leitores, então, possam melhor entender/interpretar, e, além disso, desfrutar de uma leitura aparentemente atrativa e interessante, que também é carregada de símbolos e significados que nem sempre estão aparentes/evidentes a uma primeira leitura.

A pesquisa se fundamenta nos pressupostos teóricos de autores como Camarani (2008; 2014); Todorov (1975); Rodrigues (1988) focados na Literatura Fantástica e na Literatura da América Latina, bem como Chiampi (2000; 2012); Márquez (2000), com ênfase para Simbologia na literatura.

Os procedimentos utilizados para realizar esse trabalho foram: a pesquisa bibliográfica de teóricos sobre a literatura fantástica; sobre o realismo-mágico; sobre a simbologia na literatura; sobre Gabriel García Márquez (biografia) assim como sua obra “Doze Contos Peregrinos”, a partir do prefácio do livro e também uma pequena

análise do conto “A Luz é como a Água” mediante uma leitura sob o viés da simbologia presente no conto.

Esta pesquisa foi organizada em dois capítulos: no primeiro apresentamos a fundamentação teórica com a definição do conto fantástico; a literatura fantástica na América Latina; a Simbologia na Literatura. Já no segundo capítulo, apresenta-se uma breve biografia de Márquez; uma explanação geral sobre a obra “Doze Contos Peregrinos”, por meio da introdução feita pelo próprio autor, bem como uma breve análise do conto “A Luz é como a Água”, sob a ótica da simbologia do conto selecionado, terminando com a conclusão, seguida pelas referências.

CAPÍTULO 1 - Fundamentação Teórica

1.1 A Literatura Fantástica

A literatura fantástica adquire, a partir de meados do século XX, maior reconhecimento por parte da crítica literária, especialmente com os trabalhos de Todorov (1975), que o autor começa a explicar o que, de fato, seria o gênero fantástico:

A expressão 'literatura fantástica' refere-se a uma variedade de literatura ou, como se diz comumente, a um gênero literário. Examinar obras literárias a partir da perspectiva de um gênero é um empreendimento absolutamente peculiar. Nosso propósito é descobrir uma regra que funcione para muitos textos e nos permita aplicar a eles o nome de 'obras fantásticas', não pelo que cada um tem de específico.

Além disso, Todorov (1975) define o fantástico como uma “hesitação” do leitor diante de um acontecimento “insólito, incomum, extraordinário”, (TODOROV, 1975, p. 16) cabendo-lhe decidir se aquele acontecimento faz parte ou não de sua realidade circundante.

E é por meio desse conflito entre o 'real e o sobrenatural' que se configura o fantástico, havendo, na extensão da narrativa, a constante presença da ambiguidade, sendo esta condição intrínseca ao gênero. Diferentemente dos outros subgêneros, o estranho e o maravilhoso, também estudados pelo teórico, o fantástico apresenta recursos textuais que fortalecem a incerteza dentro da narrativa, resultando que a história permaneça com um final aberto, insolúvel, portanto, incumbindo o leitor a decidir entre uma possibilidade e outra.

Nos subgêneros estranho e maravilhoso, a hesitação é solucionada antes da conclusão. O estranho se configura quando o leitor tenta dar uma solução racional para os acontecimentos sobrenaturais. Ao contrário, o maravilhoso se caracteriza pelo fato de ser aceito pelo leitor sem nenhum tipo de contestação. Para exemplificar o

maravilhoso, é possível mencionar os contos de fadas, nos quais os fenômenos sobrenaturais são aceitos como sendo irrealis, sem ao mesmo tempo, causar surpresa ou espanto por parte do leitor.

Ademais, para Todorov (1975), uma obra necessita de três fatores indispensáveis para que seja considerada como fantástica: o primeiro é que a narrativa seja ambígua e, portanto cause dúvida no leitor; o segundo diz respeito à forma como essa dúvida é representada no texto; e o terceiro trata-se do papel implícito do leitor assumido diante do texto.

Em contrapartida, de encontro às teorias de Todorov (1975), Rodrigues (1988), caracteriza a literatura fantástica pela causalidade, isto é, a ligação entre os motivos, sendo que essa última não suporta a prova da verdade, pois é mágica. Rodrigues entende o fantástico como fantasia, ou seja, aquilo que é criado pela imaginação, o que não existe na realidade, o imaginário, o fabuloso.

Rodrigues (1988) afirma que o surgimento do fantástico é considerado por meio de duas correntes de autores diferentes. Inicialmente com o fantástico de todos os tempos, como nas viagens de Ulisses, da Eneida de Virgílio e de As mil e uma noites. Em segundo lugar, com o fantástico dos séculos XVIII e XIX, entre eles o próprio Todorov (teórico e crítico).

Quanto ao fantástico *stricto sensu*, Rodrigues (1988) afirma que teria início no século XVIII e que continuaria até o século XIX e se transformaria no século XX. Segundo Rodrigues, o fantástico *stricto sensu* teria surgido no século XVIII, sendo a ciência sua inspiração e aliada do escritor do gênero fantástico, pois sugere que o mundo real pode ser apenas aparência. Por outro lado, o fantástico *lato sensu* considera todo texto que foge ao Realismo ou ao Naturalismo do século XIX.

É importante mencionar que o fantástico *stricto sensu* foi elaborado a partir da rejeição do pensamento teológico medieval e da metafísica, sendo ele uma proposta de como pensar o mundo sem o auxílio da religião ou de explicações metafísicas. Ele surge então da “fratura da racionalidade” a qual procurava explicar o mundo e o indivíduo, criar sistemas e criticar a sociedade, buscando enfim, uma explicação leiga para a história da humanidade.

Em relação ao panorama histórico, vale lembrar que o desenvolvimento científico do século XIX impulsionou o desenvolvimento do fantástico, à medida que as descobertas científicas revelavam novos seres, novas formas de vida bem como

novas possibilidades de ver o mundo. Dessa forma, a ciência inspiraria o escritor fantástico (RODRIGUES, 1988).

Segundo Rodrigues (1988) o sobrenatural na literatura fantástica dos séculos XVIII e XIX seria de natureza humana e não teológica. Rodrigues (1988) também afirma que o diabo laicizado e que a realidade e o sonho se misturam, surgindo assim o duplo.

Métodos como o magnetismo e o hipnotismo são usados para explicar determinadas experiências, assim como outros temas antropocêntricos tais como: viagem no tempo; catalepsia, a volta dos mortos e doenças mentais.

Para Rodrigues (1988), se o sobrenatural é explicado racionalmente, estamos de frente a um texto “estranho”; por outro lado, se o texto é aceito sem questionamento, estamos diante do “maravilhoso”.

Para o estudioso Barine (1908), Hoffman teria sido o renovador do gênero fantástico e o responsável pela separação entre os termos fantástico e maravilhoso, dado que este autor pressupunha o maravilhoso como uma interferência de seres sobrenaturais no destino do homem, marcando assim o surgimento do fantástico *stricto sensu*.

Uma crítica feita em relação às teorias de Todorov é que o fantástico dependeria, então, do sangue-frio do leitor. Ou seja, para Todorov o fantástico se nutriria da incerteza, sobretudo da hesitação do leitor face a um acontecimento sobrenatural. Enfim, a hesitação do leitor seria a primeira condição para que a narrativa fosse considerada fantástica.

Rodrigues (1988) aborda o pacto diabólico, natural e sobrenatural e, para tanto cita Bessièrre, dizendo que o que caracteriza o fantástico é a dupla ruptura da ordem do cotidiano e do sobrenatural, ou seja, a natureza e a sobrenatureza são postas em questão.

Rodrigues (1988) afirma que o contrato diabólico e sua denúncia tornam simultâneas duas posições contrárias: o reconhecimento do sobrenatural comandando a natureza e o reconhecimento das leis naturais que excluem as leis do sobrenatural. Essa simultaneidade caracteriza o fantástico, que se conserva autônomo com relação à razão e ao sobrenatural.

Desse modo se estabelece uma antítese, com a qual a ficção usa da inverossimilhança (o pacto diabólico) mas se refere à verossimilhança, ao utilizar

símbolos literários (diabos e vampiros) para expressar a recusa dos limites impostos pela sociedade (relações pecaminosas ou proibidas).

Outro tópico abordado por Rodrigues (1988) é a transposição das fronteiras entre o real e o irreal, no qual o objeto visto em sonho se concretiza na realidade, remetendo à hesitação que caracteriza o fantástico. O texto é ambíguo e deixa o protagonista e leitor em suspenso. Há também a presença do “duplo”, isto é, a dúvida entre o que é real e irreal, entre a vigília e o sonho, dentro de narrativas simétricas que retomam os símbolos da realidade, uma da outra.

Outra característica do fantástico segundo Rodrigues (1988) é o inanimado animado, em que *anima* do latim quer dizer alma. Animado portanto, aquilo que tem alma e Inanimado, aquilo que não tem alma, ressaltando que o Inanimado seria aquilo que não tem movimento nem vontade própria. A exemplo disso são as histórias nas quais as estátuas criam vida como no conto “Anão de Jardim” da escritora brasileira Lygia Fagundes Telles.

Já sobre o fantástico “questionado” e o fantástico “naturalizado”; no questionado, a narrativa é caracterizada por um narrador-personagem em primeira pessoa; diálogo entre razão e a desrazão; e a “hesitação” do personagem passa para o leitor. No caso do naturalizado, o texto é em terceira pessoa; sem interferência do autor que, portanto, não comenta nem admira os acontecimentos; os personagens são autônomos.

No questionado havia a tentativa de explicação que não dava conta do mistério, ao invés, no naturalizado, não existe mais a necessidade de justificar as fantasias, fatores advindos da ideologia como a do Iluminismo no século XVIII e no século XX, que foi marcado pela libertação das regras clássicas, especialmente da necessidade de verossimilhança com a realidade, quer dizer, a não necessidade de justificar as fantasias.

Rodrigues (1988) também faz menção à expressão “realismo mágico”, e diz que esta última foi empregada no fim de 1940, para designar um tipo de literatura que reagia contra o Realismo-Naturalismo; sendo representantes desse gênero autores como: Jorge Luís Borges, Juan Rulfo, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, entre outros.

Rodrigues (1988) afirma que o primeiro autor a empregá-la foi Uslar Pietri, no intuito de definir uma narrativa que incorporava o ‘mistério’ e uma ‘adivinhação’ ou uma negação poética da realidade (RODRIGUES, 1988). Já para Angel Flores “a

novidade da nova literatura hispano-americana seria justamente a mistura de fantasia e realidade que nela se observa”.

A propósito do maravilhoso, Rodrigues (1988) afirma que “chamamos de *maravilhoso* a interferência de deuses ou de seres sobrenaturais na poesia ou na prosa” (RODRIGUES, 1988). Rodrigues (1988) faz uma distinção entre o maravilhoso pagão e o maravilhoso cristão. Segundo Rodrigues (1988), as literaturas grega e latina e a literatura do Renascimento são exemplos do maravilhoso pagão. E o maravilhoso cristão está relacionado basicamente à narrativa bíblica.

Rodrigues (1988) também aborda o “realismo maravilhoso” em que o termo realismo seria equivalente à verossimilhança e o termo maravilhoso o seu oposto, a inverossimilhança. Isto é, a denominação expressaria, portanto, um paradoxo.

Nessas narrativas o real não é excluído, mas o maravilhoso nelas se instaura, sem solução de continuidade e sem criar tensão ou qualquer tipo de questionamento. Narrativas essas em que os grandes temas da literatura Vida e Morte são tidos como espaços contíguos e, a passagem de um para outro não causaria emoção nem nos personagens e tampouco no leitor.

Rodrigues (1988) também abarca o fantástico e o maravilhoso no contexto Hispano-Americano e no Brasil, dizendo que a literatura fantástica surge na América espanhola com a publicação de *História universal da infância*, obra de Jorge Luís Borges publicada em 1935. Já no Brasil do século XIX Machado de Assis utilizava-se de elementos fantásticos para compor uma de suas notórias obras: *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, narrativa essa em que o seu próprio narrador decide contar suas memórias depois de haver morrido, característica essa que configura seu texto como fantástico-maravilhoso.

Ainda sobre a literatura fantástica hispano-americana, Rodrigues (1988) apresenta-a por meio de duas tendências: a primeira seria aquela que explora o espaço urbano, sendo influenciada pela literatura da Europa, tendência essa que pode ser notada nas narrativas de Jorge Luís Borges e de Julio Cortázar, como nos contos *O Livro de Areia* e *Casa Tomada* respectivamente.

A segunda tendência seria aquela que visa o espaço rural, utilizando como matéria prima os mitos e lendas locais e inclusive o material das crônicas da conquista da América, tendo seu enfoque na linguagem e ideologia do homem com característica Latina, tendo como autores Gabriel García Márquez e Juan Rulfo.

1.2 A Literatura Fantástica na América Latina

Para descrever as características latino-americanas é necessária a abordagem de fatores imprescindíveis quando se toma o assunto a literatura fantástica. Portanto, na América Latina, fatores nomeados como Realismo Mágico ou Realismo Fantástico surgiram por volta do século XX, determinando-se como uma forma de modelo fantástico. Contudo, sua apresentação na literatura latino-americana expunha diferenças relacionadas à literatura fantástica europeia.

Logo, com o intuito de concretizar essas afirmações, tomam-se as referências de Chiampi (2000, p. 56), ao mencionar que:

O fantástico contenta-se em fabricar hipóteses falsas (o seu “possível” é improvável), em desenhar a arbitrariedade da razão, em sacudir as convenções culturais, mas sem oferecer ao leitor, nada além da incerteza. A falácia das probabilidades externas e inadequadas, as explicações impossíveis – tanto no âmbito do mítico – se constroem sobre o artifício lúdico do verossímil textual, cujo projeto é evitar toda asserção, todo significado fixo. O fantástico ‘faz da falsidade o seu próprio objeto, o seu próprio móvil’. (CHIAMPI, 2000, p. 56).

Compreende-se que alguns desses elementos constituem a normalidade para as personagens, gerando um resultado real diante de situações que seriam construídas sobre o artifício lúdico, podendo também serem consideradas situações sobrenaturais.

Ainda na visão de Chiampi (2000, p. 56) “para obter o estranhamento do leitor, o realismo maravilhoso desaloja qualquer efeito emotivo de calafrio, medo ou terror sobre o evento insólito”.

Como complemento a essa observação, vale ressaltar que o insólito, devido aos espaços compartilhados com a realidade, gera um fator que diminui o espaço entre a realidade e os fatos irrealis. Sendo assim, gera-se uma nova realidade, como pode se notar no conto “A luz é como água” (MÁRQUEZ, 2000), uma nova espacialidade que corresponde à transformação do mundo real para fantástico.

Em contrapartida, segundo a interpretação de Camarani (2008, p. 26), o realismo mágico representa uma contraposição ao salientar os fatores que envolvem

o fantástico tradicional, sendo essa afirmação fundamentada pela “compatibilidade entre o real e o irreal, o natural e o sobrenatural, sem criar uma tensão ou questionamento”.

Logo, diante dessas condições, o realismo mágico se identifica com o fantástico contemporâneo, revelando a diferença do fantástico atribuído à interpretação de Todorov (1975), conforme já mencionado.

Portanto, frente ao desenvolvimento dessas obras, alastrando-se no território latino-americano no decorrer do século XX, torna-se coerente salientar que a literatura citada, uma arte em geral do contexto fantástico, fundamentou obras fictícias, proporcionando aos autores a oportunidade da criação de obras baseadas na realidade em que vivem. Dessa maneira, observa-se que diversos autores se destacaram no decorrer do movimento do realismo mágico. Conforme a perspectiva gerada por Chiampi (2000, p. 21):

a desintegração da lógica linear de consecução e consequência do relato através de cortes na cronologia fabular, da multiplicação e simultaneidade dos espaços da ação; caracterização polissêmica das personagens e atenuação do herói; maior dinamismo nas relações entre o narrador e o narratário, o relato e o discurso, através da diversidade das focalizações, da auto referencialidade e do questionamento da instância produtora de ficção.

Com isso, entende-se que o realismo mágico focava-se na expressão como forma de nova visão, com o intuito de alcançar a consideração de maneira mundial, visto que tal expressão não obteve sucesso ao se iniciar pelos alemães, o realismo mágico encontrou-se direcionado a fatores “concretos e palpáveis, para tornar visível o mistério que ocultam” (CHIAMPI, 2000, p. 21).

Nota-se então que, a união do universo mágico com a realidade criou princípios significativos para a literatura, apresentando situações irreais ou, simplesmente, estranhas para a realidade nos contos apresentados.

Sendo assim, constata-se que sem preocupação com a explicação para esses princípios e com naturalidade, a narrativa não sofre ruptura em relação a aparição dos elementos fantásticos.

1.3 A Simbologia da Literatura Fantástica

1.3.1 Simbolismo Literário

A princípio pode-se dizer que o Simbolismo na literatura se refere a uma estética literária gerada na França, no século XIX, calcado na oposição ao Realismo e ao Naturalismo. Deve-se apontar também o Parnasianismo, criado neste período e sendo considerado um estilo especificamente poético. Assim, pode-se julgar o Simbolismo como uma postura que resgata um ideal romântico por meio dos poetas deste período.

Nesse contexto, seguindo as interpretações filosóficas e artísticas geradas nesta época, negando de maneira integral o poder absoluto da explicação do mundo, baseando sua criação, a arte focada na rejeição do racionalismo e do cientificismo. Rodrigues (1988, p. 29) ao descrever o Simbolismo, relata que:

Foi a partir do Simbolismo que a criação poética passou a estar ligada a consciência, que passa a atuar como instrumento, ao mesmo tempo, controlador e procriador de novos espaços criativos. A valorização da metalinguagem e da reflexão crítica é apenas uma das heranças simbolistas. Sabemos que o Simbolismo, ao buscar se contrapor à visão predominantemente mecanicista e positivista do século XIX, estabeleceu princípios que constituíram a base de modernidade poética. (RODRIGUES, 1988, p. 29)

Desta maneira, compreende-se que o Simbolismo pode ser entendido como caminhos que influenciam de forma significativa, a criação e transformação dos elementos poéticos, bem como o afastamento de fatores realistas e naturalistas, gerando a modernidade poética em sua elaboração e conhecimento.

Pode-se apontar que estas transformações relacionadas a tendência do Simbolismo literário salientaram-se sobre a poesia com maior significado. Por seu surgimento ocorrer em vários momentos do final do século XIX, pode ser considerada como uma tendência Pré-Moderna.

Compreende-se perante este contexto que, com o título de Simbolismo, postula-se uma tendência de recuperar os símbolos da linguagem universal, buscando

uma extensão expressiva para o Realismo, que corresponde à valorização da objetividade e dos fatos.

Entretanto, torna-se coerente ressaltar outras admissões tomadas pelo Simbolismo, como o caso de reintegrar alguns valores expostos pelo Romantismo, contudo, não se deve apontar estas condições ou características como foco do Simbolismo.

Como menciona Chiampi (2012), o Simbolismo apresenta fatores distintos do Romantismo, no qual os simbolistas se focavam na sugestão de um elemento espiritualista, almejando descrever este conteúdo, enquanto para os românticos, seu foco abrange o sentimento, por vezes exacerbado.

Constata-se então que a literatura apresenta diversas condições presentes e disponíveis ao autor, poeta e escritor, para expor sua imaginação a fim de disseminar a realidade. Como se pode ver nesta pesquisa, realidade, natureza, imaginação e outros elementos literários, são partes que constituem o histórico do Simbolismo para humanidade de maneira geral.

Vale lembrar que no contexto brasileiro temos Álvares de Azevedo, autor bastante representativo do gênero fantástico por sua obra *Noites na Taverna*, de 1855, livro este que foi publicado sob o pseudônimo de Job Stern, após três anos do falecimento do autor.

1.3.2 Simbologia na Literatura

A princípio, pode-se afirmar que símbolos correspondem a expressões artísticas e literárias, sendo assim adaptados a várias culturas e a sociedades clássicas que buscam expressar seu conhecimento, conforme sua tradição.

Há características nessa tradição, em que culturas antigas aplicavam símbolos com funções religiosas, políticas etc., a ponto de permitir designar um patente individual aprimorado e ampliar os limites instituídos por sua cultura.

Contudo, conceituar o termo símbolo pode criar contradições, dependendo do âmbito e do assunto a ser aplicado. Logo, observa-se a variação mediante a complexidade apontada pelas funções que podem ser encontradas no cotidiano da humanidade.

Nota-se que o termo simbólico acompanha a humanidade há muito tempo, estando presente até na atualidade, sendo um assunto complexo e relevante, porém, não disseminado conforme sua valorização. Ainda assim, baseando-se essa conceituação conforme a interpretação de Jung (2008, p. 16), observa-se que:

O que chamamos símbolo é um termo, um nome, ou mesmo uma imagem que nos pode ser familiar na vida cotidiana, embora possua conotações especiais além do seu significado evidente e convencional. Implica alguma coisa vaga, desconhecida ou oculta para nós (JUNG, 2008, p. 18)

Assim, cientes da complexidade e do valor, ressalta-se que a aplicação da Simbologia possui algumas dificuldades, podendo ser estimadas na arte, devido a suas exigências de conhecimento amplo e de textos bem elaborados, para assim, obter a compreensão do símbolo.

Observa-se que a humanidade foca na aplicação dos símbolos, podendo ser considerada como “o centro da pesquisa simbólica” (CAMARANI, 2014, p. 18) e no vínculo com o imaginário, sendo que a aplicação do símbolo pode ser realizada de maneira inconsciente.

Com isso, símbolos, imaginário e inconsciente proporcionam ao homem sua compreensão das imagens. Desta maneira, a imaginação “é sobretudo a faculdade de nos libertar das imagens primeiras, de mudar as imagens” (BACHELARD, 2008, p. 11) Entende-se com essa menção que a imaginação permite mudar as imagens, o que se resulta na habilidade de aplicar o fator simbólico.

Posto isto, associa-se o simbólico à literatura como uma ação profunda e essencial para propor a forma e divulgar a compreensão sobre os símbolos. Diversos autores, salientando os mais atuais, fundamentam suas obras em qualquer objeto, expondo como símbolo, determinando a representação simbólica e seus pensamentos, apresentando a imaginação.

Logo, pode-se afirmar que o símbolo consiste em um destaque na literatura, adaptado à imaginação, a qual será vista e compreendida de maneira individual a imagem, o símbolo, apoiado pelo sentimento interno do ser humano.

Portanto, conclui-se que estes sentimentos internos são as maneiras de se visualizar as imagens, não se utilizando os elementos externos ou físicos, mas como

um sonho, que se encontra na vida de todos os indivíduos por meio de imagens mantidas pela imaginação.

Como características dos sonhos, apresenta-se o fato de que esses não possuem uma estrutura de experiência sucedida pela vida, ou ainda, fatores como espaço e tempo expressos por uma narrativa, relatadas com início, meio e fim. Conforme Bachelard (2013, p. 20):

Para ter essa constância do sonho que dá um poema, é preciso ter algo mais que imagens reais diante dos olhos. É preciso seguir essas imagens que nascem em nós mesmos, que vivem em nossos sonhos, essas imagens carregadas de uma matéria onírica rica e densa que é um alimento inesgotável para a imaginação material (BACHELARD, 2013, p. 20).

Percebe-se que a imagem, ainda surgindo no interior de cada um, permite ser transferida e apreciada pelo próximo ao aplicar o conteúdo textual e complementado pelo narrativo, este tendo a responsabilidade de transferir a experiência, sendo esta individual ou coletiva.

Benjamin (1983 *apud* MONTEIRO, 2015, p. 58), identifica a narrativa individual como tendo “um caráter utilitário, na medida em que esta transmite um ensinamento moral, uma sugestão prática, um provérbio ou uma forma de vida”. Nota-se que, os elementos admitidos pelo imaginário, utilizam-se constantemente de conteúdos disponibilizados pela literatura, especialmente nas narrativas. Com isso, afirma-se que a narrativa, ao ser individual, possui o intuito de transferir aquilo que a pessoa almeja que o próximo deva saber.

Por conseguinte, ao expressar a narrativa coletiva, observa-se que neste momento, “guarda uma sabedoria construída na experiência, isto é, guarda uma função organizadora da experiência”. (MONTEIRO, 2015, p. 58).

Sendo assim, o símbolo deve ser considerado como algo que supera a palavra, a expressão ou a imagem ocorrida no cotidiano de cada indivíduo. Frente a isso, sua relação se enquadra ao suspense, elemento que ressalta sua importância, indo além do nosso conhecimento.

Para Bachelard (2013, p. 31) esses aspectos inconscientes, considerados como abundantes “nunca serão explicados na sua totalidade, porque a nossa mente transcende a razão, quando estamos explorando um símbolo”.

Portanto, reconhece-se que o símbolo é utilizado pela humanidade, diante de sua sondagem influente, ao encontrar qualquer coisa que transpasse nosso conhecimento, ou ainda que não seja possível determinar por completo por meio de nosso conhecimento.

Seja de maneira incompleta ou insuficiente para compreender algo, a mente humana possui seu limite diante da compreensão e sua motivação para obter o conhecimento. Segundo Jung (2008, p. 26) “dizer que já se desvendou toda a mente humana é tão absurdo quanto afirmar que já se desvendou todo o universo físico”.

Além disso, ao admitir que o contexto simbólico, as imagens e a imaginação encontram-se afastados do perfil humano e gerando oportunidade e fatores físicos e reais encontram-se elevados sobre nossa consciência, a mente se apresenta completamente diferente.

Conclui-se assim que a visão simbólica, estudada nesse contexto, salienta fatores atrelados à imaginação, à inconsciência, entre outros fatores que conduzem à compreensão do ser humano diante de elementos inexistentes obtidos por meio de experiências cotidianas.

CAPÍTULO 2 – O Fantástico e o Simbólico nos contos de Márquez

2.1 Breve Biografia de Márquez

Gabriel García Márquez (1927-2014) é um importante escritor de contos, jornalista, roteirista e personagem vinculado ao ativismo político colombiano. Nasceu em 6 de março de 1927, em Aracataca, Colômbia e faleceu em 17 de abril de 2014, no México, após lutar contra um câncer linfático diagnosticado em 1999.

Durante sua vida publicou um vasto conjunto de obras, dentre as quais podemos destacar: “Cem Anos de Solidão” (1967); “O Outono do Patriarca” (1975); “Crônica de uma morte anunciada” (1981); “O Amor nos Tempos do Cólera” (1989); “O General em seu Labirinto” (1989); “Doze contos peregrinos” (1992); “Do Amor e Outros Demônios” (1994); “Notícias de um Sequestro” (1996); “Viver para contar” (2002) e “Memórias de uma Puta Triste (2004).

Suas publicações são lidas e vendidas em edições atualizadas como formas de reconhecimento de sua maestria literária até os dias de hoje. García Márquez recebeu o prêmio Nobel de literatura em 1982 e é um dos principais escritores representantes do *boom* literário latino americano dos anos 1960 e 1970, como já mencionado no capítulo anterior.

Detalhe interessante sobre sua vida é que foi criado pelo avô materno, um liberal ex coronel da Guerra dos Mil Dias (1809-1902) e excelente narrador de histórias, cuja influência na vida e obra do autor é muito evidente.

Vale lembrar que García Márquez começou sua carreira jornalística em 1948, enquanto era estudante de Direito, e publicou 15 contos no jornal “El Espectador” entre os anos de 1947 e 1952.

Seu primeiro romance, *La hojarasca*, saiu em 1955, porém sua publicação não lhe rendeu nada e o autor passou três anos procurando um editor.

2.2 Doze Contos Peregrinos

Ao se direcionar para a obra *Doze Contos Peregrinos*, observa-se a dificuldade de sua elaboração já desde o início, até mesmo apontada e exposta pelo próprio autor, Márquez (2010, p. 12) mencionando que:

[...] os temas que havia esquecido durante quase quatro anos se transformaram numa questão de honra. Tratando de recuperá-los a qualquer preço, num trabalho tão árduo como escrevê-los, consegui reconstruir as anotações. Como o próprio esforço de recordá-los me serviu de purga.

Nota-se que sua busca por contos e a elaboração da obra passaram por momentos preocupantes, sendo que suas anotações se perderam em meio os descartes de papel realizados pelo escritor.

Fundamentado em 12 contos curtos, Gabriel García Márquez partiu do primeiro conto “Boa Viagem, Senhor Presidente” e arrematou o livro com “O Rastro do Teu Sangue na Neve”.

O primeiro conto “Boa Viagem, Senhor Presidente” fala sobre um casal (marido e mulher) que tem opiniões políticas tão divergentes que veem na visita do presidente uma chance de lutar, de pedir ajuda, de vingar-se, entre outros pensamentos quando um ex-presidente entra na casa deles para um jantar.

O segundo conto, “A Santa”, é sobre um homem que tenta, em vão, realizar a canonização de sua filha que, depois de morta, ainda permanece com a pele e os ossos intactos, apesar de terem se passado sete anos de seu falecimento. O homem realiza uma viagem até a Itália para conversar com o Papa, na tentativa de provar que sua filha é uma santa.

O terceiro conto, “O Avião da Bela Adormecida” que, de certa maneira, se parece com uma crônica, nos faz acreditar que o narrador seja o próprio autor (Márquez) que, durante uma viagem de avião, fica encantado/maravilhado com a beleza de uma moça que se senta ao seu lado e dorme a viagem toda.

O quarto conto, “Me Alugo para Sonhar” narra a história de uma moça, *Frau Frida*, que em seus sonhos prevê o futuro e que encontra o poeta Pablo Neruda e inclusive o próprio autor García Márquez, para assim iluminar/homenagear o nome desses dois grandes autores.

O quinto conto, “Só vim telefonar” é sobre uma mulher que, após ter seu carro quebrado numa estrada, recebe uma ajuda muito estranha, colocando-a numa condição muito delicada, pois ela queria apenas avisar o marido sobre o atraso, porém ela perde o que se considera como respeito diante de uma vida digna e normal.

O sexto conto, “Assombrações de Agosto” narra a história de uma família que viaja para Itália e lá decide visitar um castelo “mal-assombrado” pelo espírito de Ludovico. Dado a curiosidade dos filhos, a família embarca nessa aventura que tem um desfecho bastante perturbador.

O sétimo conto, “Maria dos Prazeres” relata a história de uma mulata esbelta de setenta e seis anos, que há mais de cinquenta anos exerce a profissão de prostituta na cidade de Barcelona e que, após ter sonhado com sua morte, decide acertar os detalhes do funeral e do enterro com um agente funerário.

O oitavo conto, “Dezessete Ingleses Envenenados”, narra a história de uma senhora que viaja de navio para a Itália a fim de conhecer o Papa; porém, durante a viagem, acaba assistindo a morte de dezessete passageiros por envenenamento.

O nono conto, “Tramontana”, narra a história de um menino trabalhador que fica muito assustado com os ventos fortes vindos do Norte, mas os turistas não compreendem o seu medo e tomam atitudes inconsequentes que potencializam o medo do garoto, transformando-o num total desespero.

O décimo conto, “O Verão Feliz da Senhora Forbes” ,conta uma infeliz história de uma senhora abordando temas como o medo durante a infância, a infelicidade, a fuga e envenenamento.

O décimo primeiro “ A luz é como a água” (objeto de análise desta pesquisa), narra a história de dois irmãos Totó e Noel que, de modo mágico e sublime, convertem a luz elétrica do apartamento em que vivem em água, e assim navegam de barco e de equipamento de mergulho, culminado num final trágico.

O décimo segundo e último conto “O Rastro do teu sangue na neve”, narra a história de uma mulher que, durante a viagem de lua de mel, descobre um pequeno corte em seu dedo, feito por espinho de uma rosa. Porém, sua vida, que tinha tudo para ser feliz, culmina em algo nada alegre.

Trata-se de contos com personagens latino-americanos, em que os fatos narrados são afastados de sua terra natal, mais especificamente contos ocorridos na Europa. Como salienta o próprio escritor, trata-se de “um livro sobre as coisas

estranhas que acontecem aos latino-americanos na Europa”. (MÁRQUEZ, 2003, p. 10).

Logo, verifica-se, nos doze contos selecionados para a obra, que os personagens principais são latino-americanos e se encontram, por alguma circunstância, em uma viagem solitária destinada à Europa, sofrendo alguma desventura, peregrinando entre o novo mundo (onde se constitui seu país natural) e o velho mundo (lugar que apresenta sua moradia e cotidiano).

Dessa maneira, os contos que constituem o livro tornam-se limitados, articulam-se, estabelecem diálogos e, por isso, é possível se falar em identidade entre os “Doze Contos Peregrinos”.

Analisando os contos e mantendo a valorização da obra de Márquez, podemos explorar os motivos mencionados pelo autor para definir algumas indagações, sendo essas: “Por que doze? Por que contos? e Por que peregrinos?”.

Vieira (2010, p. 125) expõe no prólogo do livro *América Violentada* outras indagações vinculadas a esses questionamentos, e as julga como “perguntas não podem passar despercebidas”:

Qual a necessidade de se afirmar que tanto quanto os personagens também são os contos peregrinos? Por que dizer que a publicação dessas narrativas é ‘como o alívio de voltar para casa’? Por que escrever uma obra nos idos de 70 e 80 do século XX narrando as desventuras de latino-americanos no continente europeu? Mais do que isso, por que afirmar com severidade que esse território é incapaz de oferecer conforto aos viajantes peregrinos? Por que essa insistência em ‘peregrinos’?

Entretanto, para descrever sua indagação sobre a definição de doze, como número dos contos a serem implantados ao livro, deve-se afirmar que no decorrer de sua obra, Márquez chegou a ter cerca de sessenta e quatro temas em sua posse, anotados e conservados em cadernos de anotações.

Partindo desse fato e diante de seu desempenho, Gabriel García Márquez determina maneiras de filtrar estas obras. Contudo, por um acaso, suas anotações sumiram, restando doze dos temas com histórias breves e perfis em comum, contendo personagens latino-americanos e sua renovação peregrina para o âmbito europeu.

Quanto aos contos, como explanado no prólogo do livro, foram submetidos a diversas alterações e, assim, reescritos por várias vezes, até que, finalmente, foram publicados em 1992.

Para a definição de “peregrinos”, sendo estes os personagens das diversas histórias, destaca-se o fato de que os contos são considerados por eles próprios, viajantes dos mais variados caminhos. Não porventura, salienta o escritor colombiano, a sua publicação deve ser como “o alívio de voltar para casa”. (MÁRQUEZ, 2003, p. 16)

Logo, observa-se que, mesmo sendo uma obra com personagens e âmbitos diferentes, sua ocorrência poderia ser atrelada aos viajantes (personagens) que, de alguma forma, têm vinculados os desfechos de suas histórias. Para Márquez (2010, p. 15):

Sempre acreditei que toda versão de um conto é melhor que a anterior. Como saber então qual deve ser a última? É um segredo do ofício que não obedece às leis da inteligência, mas à magia dos instintos, como a cozinheira que sabe quando a sopa está no ponto.

Compreende-se, segundo as palavras de García Márquez, que se trata de um livro publicado com o intuito de suprir a necessidade que o sonho teria proporcionado, ou seja, a afirmação de sua identidade. Dessa maneira, os contos serão lidos como uma forma de se entender os discursos individuais que permeiam a escrita do autor e da corrente estética, política e literária.

O destaque sobre o reconhecimento da literatura desse período, perante um contexto internacional, foi dotado de discursos bastante específicos sobre a identidade latino-americana.

Nesse contexto, deve-se salientar que a importância do conto, independentemente de quem narra as histórias, sejam esses familiares ou profissionais da educação, a relevância para a formação intelectual ou social do leitor se apresenta de maneira significativa.

Nota-se então o cuidado de Garcia Márquez que, ao elaborar e filtrar seus contos, está preparado para a abordagem de temas afins aos demais escritores de sua mesma estética. Portanto, ciente de sua intenção, o autor propõe temas que encaminham o leitor a se aventurar em contos, nos quais sua elaboração encontra-se vinculada a temas universais da literatura, como amor, paixão, morte etc.

Compreende-se, desta forma, que a narrativa dos *Doze Contos Peregrinos* proporciona aos leitores grandes conhecimentos de fatos e ficções que podem ser implantados no cotidiano como forma de um modelo a ser seguido, ou seja, aplicar o

certo e o errado, o bom e o mau, os quais considerados como exemplos de atitudes e lições para socialização tende a aprimorar o conhecimento e a compreensão e percepção de mundo.

Observa-se no prólogo do livro “Doze Contos Peregrinos” que Márquez revela que a sua inspiração para as narrativas originou-se após ele sonhar que assistia seu próprio enterro “caminhando entre um grupo de amigos vestidos de luto solene, mas num clima de festa” (MÁRQUEZ, 2003, p. 9).

Posto isso, e assim admitido por Márquez, encontra-se o fundamento na própria relação de seu sonho, editado desde o título dos contos, transmitindo aos leitores um significativo diálogo entre as características da literatura – em especial a do próprio Márquez – e o realismo mágico, em que sua narração não oscila em relatar de maneira natural certas situações impossíveis.

Para entendimento de seu sonho, expõe o pensamento de Márquez (2003, p. 10) afirmando que:

A primeira ideia me ocorreu no começo na década de setenta, a propósito de um sonho esclarecedor que tive depois de estar há cinco anos morando em Barcelona. Sonhei que assistia ao meu próprio enterro, a pé, caminhando entre um grupo de amigos vestidos de luto solene, mas num clima de festa. Todos parecíamos felizes por estarmos juntos. E eu mais que ninguém, por aquela grata oportunidade que a morte me dava de estar com meus amigos da América Latina, os mais antigos, os mais queridos, os que eu não via fazia tempo.

Compreende-se que a visão do autor sobre sua própria morte, causaria a muitos uma conduta diferente, talvez buscando um motivo para morte ou ainda fatores físicos e espirituais que criassem fundamento para este fato ocorrer. No entanto, para Márquez (2003), uma atitude flexível criou novos caminhos para sua escrita.

Frente a essa flexibilidade, e com tantas diferenças estéticas e políticas para lidar com a nova literatura hispano-americana, apresentam-se os sucessos dados como o ponto elevado de uma identidade continental, vista como uma integração triunfante da identidade realista latino-americana.

Vale acrescentar que a literatura hispano-americana teve início durante o século XVI, com o descobrimento e a conquista da América, quando suas terras e habitantes começam a ser descritos, e pode ser dividida basicamente em quatro períodos, conforme afirma Karam (2016, p. 77):

Colonial, que é adendo às literaturas dos colonizadores; patriótico, refletindo os movimentos de independência; consolidação a partir dos anos 1830, que foi quando houve a origem do romantismo a partir das formas neoclássicas do século XVIII; e, por fim, o auge, com a chegada do modernismo que Gabriel Garcia Márquez foi um dos escritores da América Hispânica que gerou o sucesso dessa literatura, devido ao fato de espalhar sua obra para o mundo.

Pode-se ressaltar que seus contos são baseados em realismo mágico, uma narrativa que desprende a realidade do conto por meio de pontos imaginários e que mantêm a motivação da leitura e o interesse do leitor, pois o cativa desde o início e o arrebatada por obter um final tão inesperado.

Sendo assim, devido a essas estratégias de uso corrente nesse tipo de literatura, García Márquez ficou conhecido como “o pai do movimento literário realismo mágico”, assim como a marca de sua técnica narrativa de misturar fatos do cotidiano com elementos de fantasia.

No entanto, o escritor se critica diante dessa disposição de mágica, alegando ser a publicação de contos “sem imaginação”, e assim, menciona que “É só realismo. A realidade é que é mágica. Não invento nada. Não há uma linha nos meus livros que não seja realidade. Não tenho imaginação” (MÁRQUEZ, 2010, p. 9).

Posto isso, observa-se que o intuito da obra, direcionada para conteúdos considerados realísticos, permite que Márquez altere o rumo do cotidiano baseado em pequenas observações que podem até não ser percebidas pelo leitor, conduzindo aos conteúdos fantásticos e à possibilidade de ingressar em um mundo ficcional, sem causar nenhum estranhamento.

Mesmo sendo destacado no decorrer deste trabalho a valorização idêntica sobre os doze contos apresentados no livro, cria-se neste estudo a oportunidade de focar um dos contos e aprofundar-se um pouco mais sobre ele. Para isso escolhemos o conto “A luz é como a água”, o penúltimo conto dessa obra de Márquez.

2.3A simbologia em “A luz é como a água”

No conto “A Luz é como a Água”, escrito por García Márquez em meados do ano de 1978, que integra o livro “Doze Contos Peregrinos”, nota-se fortemente a presença de elementos mágicos, tais como a fantasia e, por conseguinte, o fantástico.

Pode-se afirmar que García Márquez, nesse conto, supera o seu limite de imaginação. O autor descreve uma realidade aparentemente normal e a transforma em uma dimensão na qual a fantasia nos permite expandir a imaginação. Logo, este trabalho apresenta como objetivo analisar o assunto tratado pelo autor no decorrer do conto “A luz é como a água”, ou seja, a simbologia existente entre a luz e a água.

O conto traz a história de dois irmãos, sendo eles Totó de nove anos, e Joel de sete anos, os quais saem com os pais de sua terra natal, Colômbia, para viver na Espanha. Nesse âmbito, se deparam com um novo cotidiano, morando em um apartamento, não tendo espaço para brincar e se divertir como desejavam.

Nesse conto, Totó e Joel, personagens protagonistas da narrativa, vivenciam uma aventura náutica, porém ocorrida no quinto andar de um edifício localizado em Madri, uma cidade distante de rios e mares.

Encontramos, portanto, um processo de adaptar à obra fatores que demonstram situações reais que, com o decorrer do conto, são transformados em situações imaginárias. Isso significa que há aspectos do conto considerados como fantasia, que são transformados em realidade. Esses aspectos são apresentados conforme o desempenho do narrador do conto, testemunha principal dos acontecimentos, como se constata no trecho a seguir:

Na quarta-feira à noite, como toda quarta-feira, os pais iam à escola. As crianças, donos e senhores da casa, fecharam portas e janelas e quebraram a lâmpada acesa de um lustre da sala. Um raio de luz dourada, tão frio quanto a água, começou a sair da lâmpada quebrada, e eles a deixaram correr até o nível atingir quatro pés. Então eles cortaram a corrente, pegaram o barco e navegaram livremente pelas ilhas da casa. (MÁRQUEZ, 2010, p. 216)

O conto narra a história de crianças que convertem a luz elétrica em um meio de navegação (água). Contudo, a princípio, deve-se salientar que nesse conto não encontramos crianças com problemas econômicos ou que sofrem violência física ou psicológica. Porém, são crianças que sofrem com a falta de lazer e, sobretudo com a falta de atenção por parte dos pais.

Sabe-se que na atualidade, a inquietação está relacionada predominantemente ao espaço. Desta forma, a inquietação mencionada no conto pode estar relacionada à alteração do ambiente, como se pode comprovar no momento em que o narrador compara o ambiente em que os meninos viveram com o em que vivem agora:

Na casa de Cartagena de Índias, havia um pátio com um atracadouro sobre a baía e um refúgio para dois iates grandes. Em Madri, porém, viviam apertados no quinto andar do número quarenta e sete, do Paseo de la Castellana. (MÁRQUEZ, 2010, p. 215)

Vale notar que, como outros contos que constituem a obra *Doze Contos Peregrinos*. No caso do conto em questão, observa-se também a originalidade latino americana, pois a terra natal dos personagens é a Colômbia, e o destino europeu, presente também no conto focado, a Espanha, confirmando o contexto fixado pelo autor.

Compreende-se assim que, calcado nos demais contos do livro em questão, o autor busca fornecer o local de origem de seus personagens, não ressaltando possíveis dificuldades cotidianas que os personagens poderiam enfrentar em sua terra natal, mas expondo essas possíveis dificuldades aos “peregrinos”, revelando-as no decorrer dos contos, em aventuras e suas consequências.

Não se pode alegar, certamente, se a intenção do autor é manifestar-se vagamente contra a Europa, sendo demonstradas as aventuras e dificuldades apresentadas após a peregrinação para o velho continente, independentemente do lugar específico a que se dirija. Esse argumento pode ser aplicado à interpretação do conto em questão, quando o narrador comenta, referindo-se ao apartamento em que vivem os meninos: “aqui não há outras águas navegáveis além da que sai do chuveiro” (MÁRQUEZ, 2010, p. 215), em comparação do lugar atual com sua terra natal, onde “havia um pátio com um atracadouro sobre a baía e um refúgio para dois iates grandes”. (MÁRQUEZ, 2010, p. 215)

Com isso, nota-se que a condução do julgamento do autor promove pontos positivos sobre o âmbito de originalidade dos personagens, comparados com a oportunidade em depreciar o âmbito aos quais foram integrados.

Logo, avaliando essa linguagem simbólica, nota-se que a exploração desses pretextos conduz a versões simbólicas que cabem a diversos perfis, inclusive, o perfil pessoal, como apresenta Márquez (2010) por meio do narrador, quando afirma “os meninos, donos e senhores da casa”. (2010, p. 216)

Assim, pode-se complementar que a maturidade simbólica dessas crianças, gerada pela insatisfação com a falta de atenção dos pais, resultou em pedidos atípicos, dado o lugar em que moravam. A solicitação de um barco a remo e, posteriormente, de equipamentos de mergulho para que pudessem brincar,

demonstra sua independência em relação aos pais, desconsiderando, desse modo, a presença de um adulto para proporcionar-lhes segurança.

Para tanto, cientes de apresentarem um perfil decidido, suas atitudes foram convincentes, a ponto de serem realizados seus pedidos. Logo, “o pai comprou tudo sem dizer nada à esposa, que era a mais renitente em pagar dívidas de jogo. Era um belo barco de alumínio com um fio dourado na linha de flutuação” (MÁRQUEZ, 2010, p. 218).

Por conseguinte, na esperança do resgate do cenário de origem, buscando uma adaptação ao novo ambiente em que se encontravam, a aquisição do barco e a imaginação transformaram a luz do conto em uma forma líquida, como a água.

Essa transformação elaborada pelos personagens conduz o desenvolvimento da imaginação, em busca de conquistas, e apresentando atitudes que podem ser consideradas reais, desde que sua aplicação seja coerente, como pode se notar no trecho a seguir:

Os meninos, donos e senhores da casa, fecharam portas e janelas, e quebraram a lâmpada acesa de um lustre da sala. Um jorro de luz dourada e fresca feito água começou a sair da lâmpada quebrada, e deixaram correr até que o nível chegou a quatro palmos. Então desligaram a corrente, tiraram o barco, e navegaram com prazer entre as ilhas da casa (MÁRQUEZ, 2010, p. 219).

Dessa maneira, compreende-se que a simbologia não busca transmitir a informação como descrito no texto, mas sim, tem o intuito de proporcionar o conhecimento necessário para a expressão de emoções e sentimentos, enfim, para os valores humanos.

Logo, a simbologia condiciona o leitor à integração das aventuras do conto, com uma viagem paralela aos personagens. Para tanto, fatores observados no conto, atrelados à simbologia, favorecem essa integração. Um desses fatores pode ser o vínculo estabelecido pelo narrador entre os acontecimentos fabulosos e os reais, como no exemplo abaixo:

Esta aventura fabulosa foi o resultado de uma leviandade minha quando participava de um seminário sobre a poesia dos utensílios domésticos. Totó me perguntou como era que a luz acendia só com a gente apertando um botão, e não tive coragem para pensar no assunto duas vezes. - A luz é como a água - respondi. - A gente abre a torneira e sai. (MÁRQUEZ, 2010, p. 219)

Dessa forma, compreende-se que o conto proporciona aos personagens e inclusive ao narrador o conhecimento gerado pela imaginação, e que, de certa forma, nos permite ampliar a visão sobre como a realidade é alterada por meio da difusão de elementos fantásticos, reiterados pela simbologia que o conto porta.

Vale ressaltar que, quanto ao conteúdo e à simbologia dos contos fantásticos, estes estabelecem uma ponte entre a realidade, a ficção e o mito, sendo que os leitores necessitam do contato com esses elementos para que se garanta o desenvolvimento pleno do que está sendo transmitido.

Dessa maneira, ao expor sua imaginação, mesmo que transformando um elemento fantástico em algo realista, o narrador se utiliza de um texto simbólico para descrever a aventura pela qual os personagens passaram, conforme se constata na descrição sobre a inundação do apartamento:

[...] a casa coberta de luz até o teto. O sofá e as poltronas forradas de pele de leopardo flutuavam na sala a diferentes alturas [...]. Os utensílios domésticos, voavam com suas próprias asas pelo céu da cozinha [...]. No banheiro flutuavam as escovas de dentes de todos, os preservativos do pai, os potes de cremes e a dentadura de reserva da mãe, e o televisor da alcova principal flutuava de lado, ainda ligado no último episódio do filme da meia-noite proibido para menores (MÁRQUEZ, 2010, p. 218 e 219).

Nesse sentido, torna-se fundamental ao leitor indagar o que esses elementos representam na vida dos personagens, bem como a busca pela poesia que o próprio narrador descreve no conto: “Os utensílios domésticos, na plenitude de sua poesia, voavam com suas próprias asas pelo céu da cozinha” (MÁRQUEZ, 2010, p. 218).

Em relação à poesia mencionada pelo narrador, há também um trecho especialmente simbólico e poético em que os navegantes da luz, após ganharem o esperado equipamento de mergulho que haviam pedido aos pais, nos ilustra algo sublime e ao mesmo tempo misterioso no que tange ao fantástico: “mergulharam como tubarões mansos por baixo dos móveis e das camas, e resgataram do fundo da luz as coisas que durante anos tinham-se perdido na escuridão” (MÁRQUEZ, 2010, p. 218).

Outra passagem relevante e simbólica da narrativa é o desfecho, pois nele é possível notar que os personagens, embora curiosos e aventureiros, ainda não estavam preparados para navegarem na luz. Não por acaso são denominados pelo narrador como “aborígenes”, assim como narrado no último parágrafo do conto: “Em Madri de Espanha, uma cidade remota de verões ardentes e ventos gelados, sem mar

nem rio, e cujos aborígenes de terra firme nunca foram mestres na ciência de navegar na luz” (MÁRQUEZ, 2010, p. 219).

O narrador, dessa forma, incentiva a imaginação das crianças, não respondendo de maneira adequada à indagação sobre a luz, e sim acrescentando mais um elemento para o desenvolvimento da história.

O simbolismo deve ser considerado como um fator presente na memória coletiva, viabilizando a fantasia, a fábula, a imaginação, característica esta que a arte e, sobretudo, a literatura, desenvolvem primorosamente na vida das pessoas.

Portanto, a mágica compreensão dos contos, implantados em momentos reais e às vezes difíceis, gera a saída, aqui entendida como a função de evasão da literatura. Indica o caminho, e de fato, fortalece a esperança em nossas próprias vidas, independentemente das circunstâncias em que nos encontramos, consolidando a força de humanização do texto literário, isto é, da literatura.

CONCLUSÃO

Este trabalho foi um estudo que procurou abranger alguns dos tópicos principais sobre contos fantásticos, bem como da literatura latino-americana, do realismo mágico, da simbologia na literatura, dando ênfase para a introdução da obra “Doze Contos Peregrinos” de Gabriel García Márquez, culminando em uma análise do conto “A luz é como a água”, sob a perspectiva da simbologia.

Ademais, constata-se por meio desta pesquisa também que a literatura se apresenta como um meio catártico (purificação de sentimentos) imprescindível para o ser humano e, também como fonte de humanização, processo por meio do qual se aprimoram sentimentos, expande-se a imaginação e diversas outras emoções que são destacados no decorrer do estudo.

Nesse sentido, a literatura fantástica e, por conseguinte, os contos fantásticos, reforça a motivação à leitura, conscientizando o leitor sobre o valor e a importância da literatura para seu desenvolvimento pessoal, crítico e social.

Esta motivação parte daqueles que se aventuram em narrativas fantásticas, como pode-se notar no conto “A luz é como a água”, em que o autor, por meio do narrador constrói uma narrativa aparentemente infantil, mas que revela-se de uma profundidade simbólica e poética naquilo que concerne a própria história, intrigando o leitor com uma construção fantástica e que rompe, portanto, com o cotidiano atual ao qual pertencemos, mas que é tão carente de criatividade e imaginação.

Sendo assim, afirma-se que Gabriel Garcia Márquez é representado pela liberdade imaginativa, pois nos permite apreender que é durante a infância, período tão rico de experiências fabulosas e de grande potência imaginativa, é que somos capazes de criar e de experimentar lugares que são geralmente apreciados apenas por crianças e por poucos leitores devido às suas maravilhosas criações geradas pela imaginação, isto é, sem limites e sem a responsabilidade imposta de maneira moral e/ou por adultos.

Conclui-se assim que, Gabriel García Márquez, assim como outros autores dos mais diversos gêneros literários, bem como do gênero fantástico são responsáveis em divulgar e exaltar a imaginação por meio de suas obras, fato este que é cumprido com sucesso ao ler-se a narrativa de “A luz é como a água”, por exemplo.

Nesta pesquisa foi elaborada uma sucinta análise do conto “A luz é como a água” sob a influência do fantástico, bem como sob a lente da simbologia presente em sua narrativa. Porém, o trabalho não esgota as inúmeras possibilidades de leitura para esse conto, e por isso, seria viável e interessante que novas pesquisas acadêmicas fossem feitas com o intuito de abordar os demais temas que são abarcados dentro do conto objeto de estudo, bem como dos outros contos que compõem a obra “Doze Contos Peregrinos” de Gabriel García Márquez.

REFERÊNCIAS

- BACHELARD, Gaston. **O ar e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação do movimento. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**: ensaios sobre a imaginação da matéria. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- CAMARANI, Ana Luiza Silva. **Murilo Rubião e o realismo mágico**. São Paulo: ABRALIC, 2008.
- CAMARANI, Ana Luiza Silva. **A literatura fantástica**: caminhos teóricos. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014.
- CHIAMPI, Irlemar. **O Realismo maravilhoso**: forma e ideologia no romance hispano-americano. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- JUNG, Carl G. **O homem e seus símbolos**. São Paulo: Nova Fronteira, 2008.
- KARAM, Sergio B. **A tradução de literatura hispano-americana no Brasil**: um capítulo da história da literatura brasileira. Porto Alegre: UFRGS. Disponível em: <https://www.todoestudo.com.br/literatura/literatura-hispano-americana>. Acesso em: 28/06/2020.
- MÁRQUEZ, Gabriel García. **Doze contos peregrinos**. 13. ed. Trad. Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro: Record, 1992
- MÁRQUEZ, Gabriel García. **Cem anos de solidão**. São Paulo: Globo, 2003.
- MÁRQUEZ, Gabriel García. **Doze contos peregrinos**. Rio de Janeiro: Record, 2010.
- MONTEIRO, Regiane Clare. **O símbolo na literatura**: o estudo sobre o conteúdo de textos literários. São Paulo: Revista da Educação, 2015.
- RODRIGUES, Selma Calasans. **O fantástico**. São Paulo: Ática, 1988.
- TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- VIEIRA, Felipe P. G. **América violentada**: identidade, exílio e ditadura na obra dos doze contos peregrinos. São Paulo: FAPESP, 2010.