

ANA PAULA MAGGIONI

**ARTE E INTERPRETAÇÃO DA REALIDADE EM GABRIEL
GARCÍA MÁRQUEZ E FERNANDO BOTERO**

**PORTO ALEGRE
2007**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ESPECIALIDADE: LITERATURA COMPARADA
LINHA DE PESQUISA: TEORIAS LITERÁRIAS E
INTERDISCIPLINARIDADE**

**ARTE E INTERPRETAÇÃO DA REALIDADE EM GABRIEL
GARCÍA MÁRQUEZ E FERNANDO BOTERO**

ANA PAULA MAGGIONI

ORIENTADORA: PROF^a DR^a LÚCIA SÁ REBELLO

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a obtenção de título de Mestre em Letras – Literatura Comparada.

**PORTO ALEGRE
2007**

O Senhor é a minha luz e a minha salvação; de quem terei medo? O Senhor é a fortaleza da minha vida; a quem temerei? Salmo 27

AGRADECIMENTOS

- Ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, por ter propiciado mais esse momento de aprendizagem.
- À minha orientadora, Prof^ª Lúcia Sá Rebello, com quem muito aprendi; seu apoio foi fundamental para o êxito deste trabalho.
- Ao meu marido, André, pelo incentivo e compreensão.
- Aos meus pais, Ivo e Marli, pelo amor e educação que me deram, pois se hoje posso estar aqui devo a vocês.

RESUMO

Partindo da noção de interdisciplinaridade, este trabalho, realizado na área da literatura comparada, centra-se na relação entre o escritor Gabriel García Márquez e o pintor Fernando Botero, com ênfase na interpretação da realidade colombiana presente nas obras desses artistas. Os quadros de Botero – *O Capitão*, *Retrato Oficial da Junta Militar*, *O Jogador de Cartas*, *A Casa de Amanda Ramírez*, *A Rua* e *Cena Familiar* – são analisados em comparação à obra *Cem anos de solidão*, de Gabriel García Márquez. O foco está nos personagens retratados, sendo esses os militares, as prostitutas e amantes, os empregados, o povo e a família, representantes da sociedade colombiana da qual fazem parte os dois artistas. Para tanto, faz-se incursões teóricas em distintas direções: a interdisciplinaridade na literatura comparada e a pintura como representação. Dessa forma, estabelecem-se elos entre os dois autores e suas respectivas obras.

ABSTRACT

Beginning with interdisciplinarity notion, this work has been made in the comparative literature's area, its center is in the relation between Gabriel García Márquez writer and Fernando Botero painter, with emphasis in Colombian's reality interpretation that has been present in their works. Botero's pictures – *The Captain*, *Official Portrait of the Military Joint*, *Carts Player*, *Amanda Ramírez's House*, *The Street*, and *Familiar Scene* has been studied in the same manner like *Cem anos de solidão*, work by Gabriel García Márquez. The focus is the people worked like these militaries, prostitutes and lovers, employers, people and family; they are representatives in Colombian society. In this society, two artists, Gabriel García Márquez writer and Fernando Botero painter, have been included in it. Then, theoretical incursion has been made in different directions: the interdisciplinarity in comparative literature and the picture like representation. It has settled a link between the authors studied and their works.

SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS	8
INTRODUÇÃO	9
1 RETOMANDO CONCEITOS	12
1.1 Literatura Comparada: do começo à interdisciplinaridade.....	12
1.2 Pintura: uma questão de representação.....	23
2 GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ E FERNANDO BOTERO	41
2.1 História da Colômbia.....	41
2.2 Gabriel García Márquez.....	44
2.3 Fernando Botero.....	58
3 RELAÇÃO ENTRE LITERATURA E PINTURA: ANÁLISE DA SOCIEDADE COLOMBIANA EM GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ E FERNANDO BOTERO	68
3.1 Os Militares.....	68
3.2 As Prostitutas e as Amantes.....	84
3.3 Os Empregados.....	96
3.4 O Povo.....	100
3.5 A Família.....	108
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	117
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	120

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1	TRIÂNGULO DE PAUL KLEE.....	28
FIGURA 2	ÁRVORE GENEALÓGICA DOS BUENDÍA.....	49
FIGURA 3	<i>O CAPITÃO</i> (1969).....	69
FIGURA 4	<i>RETRATO OFICIAL DA JUNTA MILITAR</i> (1971).....	74
FIGURA 5	<i>A CASA DE AMANDA RAMÍREZ</i> (1988).....	89
FIGURA 6	<i>O JOGADOR DE CARTAS</i> (1988).....	92
FIGURA 7	<i>A RUA</i> (1987).....	104
FIGURA 8	<i>CENA FAMILIAR</i> (1969).....	113

INTRODUÇÃO

Tendo em vista a importância dos estudos interdisciplinares e de como podem estabelecer inter-relações entre diferentes artes, no âmbito da literatura comparada tais propostas são fundamentais e enriquecedoras. Neste caso, a literatura e a pintura servem de objetos de análise inter-relacional, uma vez que a proposta deste trabalho é cotejar o romance *Cem anos de solidão*, de Gabriel García Márquez, com telas do pintor, também colombiano, Fernando Botero.

Ler e analisar a obra de García Márquez e interpretar as pinturas de Fernando Botero é como viajar por universos desconhecidos, buscando compreender de que maneira os autores, em suas obras, procuraram interpretar a realidade colombiana. Assim, o objetivo deste trabalho é mostrar como os dois artistas lêem a sociedade colombiana, cada um de sua maneira e com os seus próprios meios – a escrita e a pintura, respectivamente.

Para realizar tal estudo, inicialmente, foram realizadas retomadas teóricas a respeito dos campos de pesquisa envolvidos no processo de análise, no caso, a interdisciplinaridade no âmbito da literatura comparada, e a pintura como forma de representação. Autores como Pierre Brunel, R. Wellek, Tynianov, Van Thieghem, Souriau, Gnisci, Guillén e Tania Franco Carvalhal compõem o *corpus* teórico da interdisciplinaridade na literatura comparada. Após, uma retomada histórica elucidada o processo de evolução e concretização dos estudos comparatistas e explica a relevância de um estudo desse tipo na atualidade, deixando claro,

dessa forma, a que o trabalho se propõe. Ao se falar de pintura, na seqüência, nomes como Klee, Alberti, Panofsky e Gombrich são fundamentais para a explanação das idéias interpretativas possíveis na pintura e nas artes em geral. Outros estudos que se propuseram a realizar tal análise, relacionando pintura e literatura, foram buscados como subsídio a esta análise, como os de Gredes Finkler e Neusa Matte. Entender o trabalho do analista de obras, sua profundidade e seus meios para atingir êxito na sua interpretação são alguns dos tópicos abordados neste capítulo, baseando-se na ordem cronológica das teorias da pintura.

Esses esclarecimentos sobre literatura comparada e interdisciplinaridade e pintura são de grande importância para o auxílio no entendimento do que vem a ser a essência do trabalho aqui apresentado: o cotejo da literatura com a pintura. O estudo interdisciplinar permite explorar as duas manifestações artísticas e descobrir novos significados.

Tanto o texto pictural quanto o literário precisam ser interpretados, isto é, cabe a nós, leitores e apreciadores da arte, atribuir significados com ênfase, principalmente nas obras, mas, também, com base em conhecimentos extra-artísticos – a história e a sociedade em que estão inseridos os autores – e através de nossa bagagem de leituras e experiências. Afinal, para compreender certos elementos é preciso perceber a realidade que os inspira e sobre a qual fazem a sua leitura. Para a interpretação da realidade colombiana é importante olhar para essas obras a partir do estudo da sociedade em que os artistas Fernando Botero e Gabriel García Márquez estão inseridos, ou seja, a Colômbia da segunda metade do século XX. A análise da sociedade latino-americana e da obra de Gabriel García Márquez auxilia no embasamento das interpretações possíveis. Para tanto, foi importante a contribuição de teóricos como Márcia Hoppe Navarro, Carmen Arnau, Josefina Ludmer, Roberto DaMatta, Mikail Bakhtin, Flávio Loureiro Chaves, entre outros.

É inegável que García Márquez e Fernando Botero são artistas de notoriedade mundial, por isso faz-se necessário um estudo biográfico de ambos, o que é feito no segundo capítulo.

A comparação entre os dois artistas está centrada em apenas alguns aspectos, seguindo idéias de Roberto DaMatta. De fato, a obra *Carnavais, malandros e heróis*, embora fundamentada na realidade brasileira, fornece material importante para pensar a sociedade colombiana.

No livro em questão, DaMatta explora o universo dos personagens que habitam a sociedade e os seus papéis no meio em que estão inseridos. Os conceitos de DaMatta, como *casa e rua, indivíduo e pessoa*, são aproveitados para a análise dos personagens retratados por Botero e García Márquez. Como as duas sociedades compartilham a herança latina, foram influenciadas historicamente pelos valores da igreja católica, sofreram regimes de políticos repressivos – ditaduras – e por serem países que se dedicavam, em certo momento, a monoculturas econômicas, pode-se dizer que, em muitos aspectos, são similares, e, por isso, como se verá, a reflexão sobre as obras artísticas, a partir dos conceitos do antropólogo, é pertinente.

No terceiro capítulo, as análises comparativas iniciam com a representação dos militares. A seguir, é feito o estudo das prostitutas, das amantes e dos empregados. Finalmente, é visto como povo e família são apresentados, estabelecendo-se relações entre os lugares em que esses estão inseridos – a rua e a casa.

Por fim, procura-se comprovar a pertinência do estudo interdisciplinar entre Botero e García Márquez e a possibilidade de interpretar a realidade a partir da ficção, procurando caracterizar esse encontro da literatura com a pintura, um dos requisitos básicos para que exista uma possibilidade de comparação e se estabeleça um *tertius comparationis*.

1 RETOMANDO CONCEITOS

1.1 LITERATURA COMPARADA: DO COMEÇO À INTERDISCIPLINARIDADE

Os estudos de literatura comparada sempre ocorreram no contexto literário, pois, desde que duas literaturas existiram conjuntamente, estabeleceu-se entre ambas uma comparação. O nome dessa corrente de comparações é que chegou depois, obviamente abrindo espaço para a pergunta: “Que literaturas os estudiosos da área comparam?” Segundo Brunel (1995), a literatura comparada foi de início um meio escolar de apreciar a originalidade de cada literatura e merecia o nome de “estudo comparado das literaturas nacionais”.

Se quisermos depreender o sentido desse nome, podemos começar pelos fatos expostos por Brunel em sua obra *O que é literatura comparada?*. O primeiro atestado da existência dessa ciência foi publicado por N. Grew, em 1675, cuja obra intitula-se *The Comparative Anatomy of Truncks*, mas Marco Aurélio Severino (1580-1656) havia praticado essa ciência sem nomeá-la. Cuvier trouxe um verdadeiro método, em *Anatomie comparée* (1800-1805). Nesse impulso se desenvolve a filosofia comparada (1833) e a embriologia comparada. Em 1821, François Raynouard publica outra obra importante para a concretização da terminologia deste trabalho.

Abel Villemain foi um dos pioneiros dos estudos de literatura comparada, quando, em 1828, tratou da influência que a Inglaterra e a França exerceram uma sobre a outra e da influência francesa na Itália, durante o século XVIII. Somente em 1838 Villemain emprega a expressão *literatura comparada*. Nesse processo evolutivo surgem cursos sobre o assunto, como em 1850, na Academia de Lausana, ministrado por Joseph Hornung; na Universidade de Genebra, a partir de 1858, por Albert Richard; na Itália, em 1863, por De Sanctis; por Emilio Teza, nos anos 70, na Universidade de Pisa. A primeira revista surgiu na Hungria, em 1877, sob os cuidados de Hugo Meltzl. No curso dos anos de 1878, a literatura comparada tomou consciência de si mesma como ciência na Inglaterra e na Alemanha. Em 1895, Louis Paul Betz e Joseph Texte são nomeados professores de literatura comparada em Zurique e Lião. Betz publicou, em 1897, a primeira bibliografia de literatura comparada. Na passagem do século os Estados Unidos conhecem a literatura comparada, que, assim, aparecia como um ramo da história literária. Em 1939, fazia-se um balanço dessa literatura que apresentava vantagens, como pesquisa das fontes e influências, estudo dos temas e motivos, história geral da literatura ocidental, de suas grandes épocas e de seus gêneros literários. Somente após a Segunda Guerra Mundial surgem os Congressos Internacionais e Associações Nacionais. A partir daí a literatura comparada ganha popularidade e expande-se, como explica Brunel:

Vemos uma razão muito simples para essa real popularidade: a literatura comparada não é uma técnica aplicada a um domínio restrito e preciso. Ampla e variada, reflete um estado de espírito feito de curiosidade, de gosto pela síntese, de abertura a todo fenômeno literário, quaisquer que sejam seu tempo e seu lugar. É bom, e mesmo indispensável, que num momento qualquer de seus estudos todo estudante de letras ou de língua conheça e partilhe esse estado de espírito. (BRUNEL: 1995, p. 16)

Ao se falar de literatura comparada, faz-se necessário fazer distinção entre essa e a literatura geral. Pode-se dizer que, muitas vezes, uma é associada à outra, e a distinção existente entre as duas é tênue, causando freqüentemente certa ambigüidade. Certos autores preferem conceituar a literatura geral como um campo mais amplo, abrangendo a literatura comparada (classificação altamente difundida pelos franceses a partir do século XIX). O

termo “literatura geral” é, ainda, ligado ao que Goethe denominou, em 1827, de *Weltliteratur*, ou seja, “literatura mundial”. O surgimento deste termo trouxe várias interpretações ao cenário da teoria literária. Uma delas propiciou o contraponto entre “literaturas mundiais” e “literaturas nacionais”, representado, a *Weltliteratur*, o cânone das obras literárias mundiais. Há também a possibilidade de interpretar tal denominação como a interação dessas várias literaturas.

Embora os estudos comparados tenham se ampliado substantivamente durante o século dezenove, é só a partir das primeiras décadas do século XX que a Literatura Comparada adquire *status* de disciplina reconhecida, passando a constar como tal em universidades européias e americanas. Nesta época, os estudos comparados se valiam de duas premissas: a validade das comparações literárias, estando essa diretamente ligada à relação de contato real e comprovado entre autor e obra ou entre autor e país, e, por último, a necessidade de os estudos literários estarem relacionados ao contexto histórico.

Assim, tais premissas formaram a base doutrinária do comparativismo clássico da França, fazendo com que a maioria dos manuais franceses adotasse a denominação “escola francesa” para designar teóricos que priorizam os estudos nos quais predominam as relações de causa entre obras ou entre autores, viabilizando o elo entre literatura comparada e historiografia literária. Desse modo, a adoção do referido termo assumiu uma conotação muito mais doutrinária do que geográfica dentro do contexto literário mundial, pois o comparativismo literário permaneceu por décadas sob o domínio de figuras ilustres do círculo francês.

Durante muito tempo a literatura comparada parecia estar sob o domínio dos estudiosos franceses, cuja doutrina predominava sobre as demais orientações.

Entretanto, em 1958, essas propostas clássicas são seriamente estremecidas quando René Wellek publica um artigo chamado “A crise da literatura comparada”. Nesta publicação,

declara que o comparativismo é “uma represa estagnada”. Segundo Wellek, a disciplina ainda não havia conseguido determinar um objeto de estudo distinto e uma metodologia específica, ficando reduzida a análise de fragmentos, sem conseguir integrá-los em um estudo mais global e significativo. A consequência dessa limitação é o restrito estudo do comparativista, atendo-se apenas a estudos de fontes e influências, causas e efeitos, sem jamais chegar à análise da obra em sua totalidade ou de uma questão em sua generalidade. O teórico ainda acrescenta que essa comparação entre duas obras-primas estrangeiras direcionava o estudioso a se deter apenas aos dados extraliterários, tornando a análise extremamente técnica.

Wellek critica com veemência o princípio causalista que orientava os estudos clássicos de fontes e influências, os quais estavam apenas interessados em encontrar relações de semelhanças entre as obras. O autor também defendia o estudo da literatura sem distinções, ou seja, não deveria haver termos complementares como “comparada” ou “geral” e ainda criticava a separação entre crítica literária e estudos literários comparados. Sua proposta sugeria o abandono dos estudos de fontes e influências em favor de uma análise centrada no texto e não em dados exteriores, viabilizando a realização de um “estudo comparativo da literatura”, expressão que, para o teórico, parecia mais adequada que a de literatura comparada.

A grande bandeira levantada por René Wellek foi, sem dúvida, sua tentativa de acabar com o binarismo reducionista e impedir que a ênfase em fatores não literários continuasse a predominar dentro dos estudos comparados. Por outro lado, sua ideologia anti-historicista e a concepção de estudos comparados dentro de uma só literatura acabaram por provocar a ruptura entre as escolas americanas e francesas. Porém, ao ignorar a importância da recorrência da literatura comparada à história, sem recorrer ao historicismo, fez com que Wellek não percebesse que, como atividade crítica, os estudos comparados entendem essa historiografia literária como base fundamental e necessária ao seu funcionamento.

No Brasil, pode-se citar Antônio Candido como um notável formulador de propostas aos estudos literários. Segundo ele, a literatura pode ser entendida como um sistema no qual interagem autores (produtores literários), obras e público (conjunto de receptores). É a partir destes princípios literários, incorporados e desenvolvidos dentro da teoria literária, que os estudos comparados mais atuais vêm se desenvolvendo e modificando a sua forma de atuação.

Desde que René Wellek chamou a atenção para a natureza e o funcionamento dos textos, inúmeras reflexões vêm sendo realizadas para determinar as funções que os mesmos exercem no sistema do qual fazem parte. Além disso, a literatura também reflete sobre as relações que ela mantém com outros sistemas semióticos. Tais considerações levaram à reformulação básica de certos conceitos elementares da literatura comparada tradicional.

Dentre as inúmeras e diferentes contribuições teóricas aos estudos literários, é importante destacar a atuação de Iuri Tynianov, que aborda a evolução literária, de Jan Mukarovsky, com seus estudos sobre a função estética e sobre a arte como fato semiológico, e de Mikhaïl Bakhtin, introduzindo o conceito de dialogismo no discurso literário. Comprova-se, assim, a contribuição dos formalistas russos e dos estruturalistas do círculo de Praga para a renovação do comparativismo.

Segundo Tynianov, “um mesmo elemento tem funções diferentes em sistemas diferentes” (1971: p. 47). Afirma, ainda, que se o mesmo é retirado de seu contexto original e passa a fazer parte de outro, deixa de ser considerado o mesmo. Ao entrar em outro sistema, esse elemento literário passa a exercer outra função, alterando, assim, a sua natureza. Assim como Tynianov, Bakhtin não acredita em concepções, segundo os formalistas russos mais radicais, “fechadas no texto”, resgatando suas ligações com a história. Por isso, o seu objetivo não é destacar a maneira como é feita uma obra e, sim, inseri-la em um contexto histórico. Para ele o texto literário é um “mosaico” de citações, o que acarreta novas maneiras de se ler um texto, de absorvê-lo e transformá-lo.

Foi Julia Kristeva, influenciada por Tynianov e Bakhtin, quem criou, em 1969, a palavra “intertextualidade”, designando o processo de produtividade do texto literário. Segundo ela, todo texto é absorção e transformação de outro texto, e a linguagem poética pode ser lida, então, como dupla, ou seja, escrita/leitura. A partir de então, um texto literário passa a ser entendido como continuidade de outro, uma reescritura de outros textos, sempre resgatando os anteriores, nos quais as influências culturais e históricas se tornam fundamentais para o nascimento desse novo texto que pode ser lido e interpretado sempre de uma maneira diferente.

Segundo Tania Carvalhal (2003), o conceito de intertextualidade passa pela idéia de continuidade textual; é uma relação que não pode mais ser entendida como individual (intersubjetiva). O texto literário passa a ser apreendido como um ato coletivo, de natureza heterotextual e repleto de alteridade. Além disso, a obra assimila os significados dos textos com os quais ela dialoga e esse diálogo é estabelecido entre três linguagens: a do escritor, a do destinatário e do contexto cultural, recente ou antigo. É possível, então, admitir que a intertextualidade segue seu rumo ao encontro da sociabilidade da escrita literária. Esta, por sua vez, se estabelece no intercâmbio das escritas anteriores.

Após essa breve retomada histórica da literatura comparada deve-se mencionar que os estudos comparatistas trilharam um longo caminho desde o século XIX. Mais precisamente pode-se afirmar que, a literatura comparada além de se voltar para a questão das literaturas nacionais, deve contribuir para a história das formas literárias, não de forma historicista, mas situando crítica e historicamente os fenômenos literários e a sua evolução.

Ao operar tal procedimento faz-se a investigação das hipóteses entre os textos, apurando como um texto, ou um sistema, incorpora elementos de outros textos ou os rejeita, favorecendo a observação dos processos de assimilação criativa dos elementos. Essa investigação permite o conhecimento mais detalhado de cada texto e o entendimento dos

processos de produção literária. É neste ponto que se pode destacar a importância de a literatura comparada estar voltada inteiramente para a produção textual, deixando de ser um estudo dirigido apenas a paralelismos binários, apenas ao confronto entre obras e autores. A sua função é, ao comparar, interpretar questões mais gerais, sendo, portanto, as obras, ou procedimentos literários, a concretização de tal conduta.

Para a execução dessa tarefa, é necessário que os estudos comparados estejam plenamente articulados com a investigação comparatista, com o contexto social, político e cultural nos quais esses elementos literários serão analisados. Acrescenta-se ainda que a literatura comparada também deve contribuir para o esclarecimento de questões literárias que exijam perspectivas mais amplas.

Portanto, os estudos literários permitem a investigação de um mesmo problema em diferentes contextos literários, possibilitando a ampliação do conhecimento estético e, simultaneamente, através da análise contrastiva, favorece a visão crítica das literaturas nacionais.

Mas como e quando surgiu a interdisciplinaridade? Para responder a essa pergunta reportamo-nos a Tania Carvalhal, em sua obra *O próprio e o alheio: ensaios de literatura comparada*, especificamente ao capítulo “Comparatismo e interdisciplinaridade”.

À época de seu surgimento, a literatura comparada tinha como objetivo aproximar obras e autores de literaturas diferentes, constatando de que forma dava-se a “troca” entre essas. Hoje essa visão expandiu-se e o que temos é uma ampliação do campo de “trocas”, possibilitando a uma literatura mover-se entre várias áreas, apropriando-se de métodos exigidos pelos objetos que relaciona. E também é claro que a interdisciplinaridade abriu a possibilidade de confronto até mesmo numa única literatura. Segundo Paul Van Tieghem, todo estudo de literatura comparada tem por finalidade descrever uma *passagem*, ou seja, o fato de alguma coisa literária ser transposta além de uma fronteira lingüística. Cabe salientar

que um dos passos destacados como primário nessa passagem é o das relações interartísticas, das várias relações que podem existir entre a obra literária e outros meios de expressão artística. Uma das obras anunciadoras dessa idéia foi *A correspondência das artes*, de Etienne Souriau, cuja obra destacava, entre outras, a idéia de que já não era mais a diversidade lingüística que servia de base à comparação, mas a diversidade de linguagens, de formas de expressão, próprias e divergentes. Dentro dessa perspectiva Souriau deixa claro que, mesmo havendo essa comparação, não se pode desconsiderar que um músico, por exemplo, pensou musicalmente e um pintor, plasticamente. Essa afirmação demonstra que não é possível desconsiderarmos traços de cada artista aplicados à sua técnica, pois não se deve pensar que comparar, na proposta interdisciplinar, é jogar tudo num “saco” só, misturar e equiparar ao nível da literatura.

Como obras decisivas dessas idéias, encontramos obras como *Music and literature. A comparison of the arts* (1948), de Calvin S. Brown e *The arts and their interrelations* (1949), de Th. Munro. Assim seguem-se diversas obras até os dias de hoje a respeito do assunto, mas, para ampliar a compreensão do que vem a ser a interdisciplinaridade, é importante que se discutam alguns conceitos de diferentes autores.

Levando em consideração a evolução da literatura comparada, pode-se perceber que, além de tratar elementos que a crítica literária habitualmente não considera – traduções, correspondências, literatura de viagens – tem como papel fundamental a integração a todas as disciplinas que compõem os estudos literários, complementando-as com um desempenho específico e pormenorizado.

O conceito de interdisciplinaridade já se esboçava, como vimos, no manual de Paul Van Tieghem, quando este menciona a ampliação dos domínios comparatistas. Notavelmente, seguiram-se a esses estudos muitas outras análises. Tania Carvalhal, sobre o assunto, afirma que:

C. S. Brown, ao definir literatura comparada, dirá que ela inclui ‘o estudo de literatura além de fronteiras lingüísticas e nacionais e qualquer estudo de literatura envolvendo, pelo menos, dois diferentes meios de expressão’. (CARVALHAL: 2003, p. 39)

Como se pode perceber, é intrínseco à literatura comparada o fato de estabelecer relações com outros meios de expressão. A própria definição de literatura comparada, segundo Henry H. H. Remak, apresenta essa realidade. Diz ele:

A literatura comparada é o estudo da literatura além das fronteiras de um país específico e o estudo das relações entre, por um lado, a literatura, e, por outro, diferentes áreas do conhecimento e da crença, tais como as artes (por exemplo, a pintura, a escultura, a arquitetura, a música), a filosofia, a história, as ciências sociais (por exemplo, a política, a economia, a sociologia), as ciências, a religião, etc. Em suma, é a comparação da literatura com outras esferas da expressão humana. (REMAK apud CARVALHAL; COUTINHO: 2004, p. 175)

Essas constatações sobre literatura comparada são de grande importância para o auxílio do que vem a ser a essência do trabalho aqui apresentado, a saber, o cotejo da literatura com a pintura. O estudo interdisciplinar permite explorar as duas manifestações artísticas e descobrir novos significados.

É importante salientar que a escolha do cotejo da literatura com a pintura não é ocasional, uma vez que, no âmbito da arte, sendo ambas duas manifestações artísticas importantes, tais categorias são bastante difundidas e discutidas como instrumento de comparação por estudiosos. Armando Gnisci afirma:

(...) la literatura comparada ha discutido empecinadamente sobre su propia consistencia y sus propios límites disciplinares (...) Un estudio sobre la topología y la circulación de géneros, temas, formas y horizontes de recepción entre varias literaturas, ampliado en el área norteamericana a las relaciones de la literatura con las artes y con otras formas de la cultura (...). (GNISCI: 2004, p. 15-6)

Mesmo Gnisci falando da relação entre literaturas, não há como negar sua preocupação como os chamados “limites disciplinares”, ou seja, sua relação com diferentes manifestações artísticas. Sempre foi do conhecimento dos estudiosos da literatura, que esta não é estanque, nem evolui sozinha, pois, sendo a literatura uma forma de expressão social, está relacionada com outras formas de expressão da sociedade.

A história também tem grande importância nessa relação de “cultura social”, pois assume o papel de contextualizadora, como mostra Claudio Guillén:

(...) la Literatura Comparada consiste en el examen de las literaturas desde un punto de vista internacional. Pues su identidad no depende de la actitud o postura del observador. Es fundamental la contribución palpable a la historia, o al concepto de literatura, de unas clases y categorías que non son meramente nacionales. (GUILLÉN: 1985, p. 13)

Guillén coloca a história como contribuinte direta da literatura, mesmo falando das relações internacionais. O que se pode compreender, então, é que a história ocupa um lugar imprescindível nos estudos de literatura, o que é importante neste trabalho, já que a obra literária em questão – *Cem anos de Solidão*, de Gabriel García Márquez – é de grande densidade histórica. Temos assim uma assimilação de outra arte, uma exploração de relações muito bem explicadas por Tania Carvalhal:

A literatura comparada explora relações não apenas entre textos e autores ou culturas, mas se ocupa com questões que decorrem do confronto entre o literário e o não-literário, entre o fragmento e a totalidade, entre o similar e o diferente, entre o próprio e o alheio. (CARVALHAL: 2003, p. 11)

Tal assimilação pode ser explicada pelo conceito antropofágico, já explorado por Oswald de Andrade em 1928, quando este dizia ser irrelevante à construção de uma síntese nacional a devoração do estrangeiro. Mesmo tendo Tania Carvalhal mencionado essa analogia em *Literatura comparada*, para explicar a intertextualidade, é cabível aos estudos interdisciplinares apropriar-se desse princípio. O ato de devorar aqui não se dá em seu sentido superficial, mas sim no seu caráter seletivo, conforme explica Carvalhal. Assim, o “devorador” deve ter capacidade crítica para selecionar o alheio do que interessa, articulando dois pólos, investindo nos nexos das relações estabelecidas.

De certa forma a antropofagia se faz presente em idéias atuais, como numa perspectiva mais recente, podendo a literatura se apropriar de determinada forma de expressão sem perder sua especificidade, sendo esse aspecto exemplificado por Tania Carvalhal como a literatura podendo aspirar à plasticidade da escultura tanto quanto à sugestividade da música. A

preocupação não gira mais em torno das influências, mas sim das interações entre diferentes artes e o que essas provocam na estrutura dos objetos confrontados. Às vezes tal ressonância é claramente percebida, como em obras onde essas relações estão explícitas. Essa ampliação de campos no domínio da investigação pressupõe duplas competências, pois o estudioso deve conhecer as duas áreas que pretende comparar, sendo, por esse caráter, a literatura comparada duplamente comparativa, pois atua em mais de uma área. Por isso, é importante que, estando já a par do objetivo da literatura comparada e dos estudos interdisciplinares, se realize um estudo mais aprofundado sobre a arte, especificamente a pintura, que será a outra área do conhecimento a ser explorada neste trabalho, através da obra de Fernando Botero. E, compreender a literatura em relação à pintura é uma tarefa que exige a capacidade de entender representações, como ressalva Gredes Finkler, em *O resgate da poética do pensamento em Ferreira Gullar e em Luis Felipe Noé*:

No classicismo francês, a ordem é fazer da pintura uma escritura; enquanto a *ut pictura poesis* é refortalecida, a pintura permanece subjugada ao *logos*, no espelho da representação da história. (FINKLER: 2004, p. 32)

Valendo-se do classicismo francês, a autora defende a idéia de que a pintura se torna literatura, não perdendo a sua capacidade de representação da história, como veremos ao longo deste estudo, através da análise dos trabalhos de Gabriel García Márquez e Fernando Botero, mais detalhadamente abordados no capítulo 3.

1.2 PINTURA: UMA QUESTÃO DE REPRESENTAÇÃO

A arte e suas concepções são de vital importância para o entendimento do proposto aqui. Para tal, faz-se necessário o estudo de grandes mestres dessa área, como Klee, Alberti,

Panofsky e Gombrich. Mas, antes de falar em concepções artísticas é preciso saber apreciar corretamente uma obra de arte, em especial uma pintura. Tal tarefa assume relevância principalmente por preparar para a visão artística apurada, podendo, dessa forma, enriquecer as análises dos quadros de Botero.

Armindo Trevisan, em sua obra *Como apreciar a arte*, assim define arte:

(...) a realização de um projeto, pessoal ou coletivo, que supõe um ou mais indivíduos (...) é um produto específico, trabalhado segundo técnicas próprias (...) uma expressão, direta ou indireta, das concepções de vida e de mundo das sociedades às quais pertencem os artistas (...) é um objeto de prazer (...) seu autor não só revela algo na obra, mas também se revela. (TREVISAN: 2002, p. 82)

A obra de Robert Cumming também é de grande importância para a educação do olhar diante de uma obra de arte, por seu caráter exemplificativo, pois traz obras famosas, de diferentes épocas, analisadas minuciosamente. Segundo o autor:

As obras não são realmente olhadas – pois ver não é o mesmo que olhar, assim como ouvir não é o mesmo que escutar. Ver envolve apenas o esforço de abrir os olhos; olhar significa abrir a mente e usar o intelecto. Olhar uma pintura é como partir para uma viagem – uma viagem com muitas possibilidades, incluindo o entusiasmo de compartilhar a visão de uma outra época. Como em qualquer viagem, quanto melhor a preparação, mais gratificante será a expedição (CUMMING: 2000, p. 6).

A partir dos seis princípios estabelecidos pela obra de Robert Cumming (tema, técnica, simbolismo, espaço e luz, estilo histórico e interpretação pessoal), torna-se possível enriquecer o entendimento das pinturas, ultrapassando a mera constatação do gosto.

Entre as teorias da arte, são de suma importância os quatro autores anteriormente mencionados, começando por Leon Battista Alberti e sua obra *Da pintura*. A obra em questão foi escolhida em primeiro lugar por ter sido publicada pela primeira vez em 1435, sendo que, por mais de quatro séculos, suas leis de perspectiva dominaram a arte ocidental, sendo os estudos histórico-literários de obras antigas e modernas uma de suas características mais marcantes. Sua obra apresenta particularidades muito contemporâneas que enriquecem este trabalho.

A pintura e a escultura assumem papel de grande importância para Alberti, que considera a arte de pintar mais difícil do que a escultura por trazer o desafio de representar o espaço e os objetos tridimensionais numa superfície plana. Assim, quando o autor explica a pintura ele também se refere, implicitamente, à escultura. Sua obra traça paralelos bem distintos, como as tendências naturalísticas da arte e o estudo e ensino da óptica. Tal ciência do “ver” é de inegável valia para uma análise como a que se propõe este estudo e por isso alguns tópicos apresentados pelo autor serão aqui explanados a fim de ampliar o campo das percepções artísticas; outros serão aplicados, posteriormente, na análise dos quadros de Botero.

O autor explica que toda obra tem um ponto central e, a partir desses pontos, forma-se uma linha ou linhas retas e curvas, fazendo com que essas correspondam à superfície da pintura. Existem, ainda, segundo Alberti, os raios, que são instrumentos que medem a superfície e que fazem com que a vista tenha sentido. Ao se captar essa vista, produz-se um triângulo, cuja base é a quantidade vista e os lados são os raios. Para que essa pirâmide visual seja coerente, é necessário observar detalhes como as cores, a distância de quem vê e a luz. Para ele, as cores variam em função da luz, cujo tom se atenua ou se acentua de acordo com a incidência do preto e do branco. Dessa forma, seriam o preto e o branco que formariam todas as demais cores, advindas das quatro cores principais: o vermelho, o azul, o verde, o cinza e o pardo. Há aqui um primeiro ponto que difere a sua teoria das atuais, como a de Klee, que será vista a seguir. Alberti, portanto, classifica as cores identificando-as com os elementos, tais como o fogo, o ar, a água e a terra, respectivamente. Tal classificação justifica-se por ele defender a pintura como apreensão de tudo que provém da natureza.

Curioso ainda é notar o quanto o autor detém-se à pintura de figuras humanas, acentuando ainda mais a característica de sua época. Para ele, o ponto cêntrico (assim chamado o ponto central de onde parte a obra) nunca deve estar acima ou abaixo do homem

pintado, senão a tela perde o foco, pois é preciso haver determinada distância para ver uma tela, caso contrário ela perderá seu foco na realidade. Ressalta, também, que a pintura é resultado da circunscrição (o entorno da pintura, que faz ver a pirâmide visual), composição e recepção da luz. A composição da obra é assim descrita por Alberti:

Composição é o processo de pintar pelo qual as partes das coisas vistas se ajustam na pintura. A maior obra do pintor não é um colosso, mas uma história. A história proporciona maior glória ao engenho do que o colosso. Os corpos são parte da história, os membros são partes dos corpos, a superfície é parte dos membros, portanto as primeiras partes da pintura são as superfícies. Da composição das superfícies nasce aquela graça nos corpos a que chamamos beleza. (ALBERTI: 1999, p. 107)

Para o estudioso, a história é a maior obra de um pintor, uma vez que consegue ilustrar homens, animais e outras coisas dignas de serem vistas. Essa história é um dos aspectos que muito se aproxima da literatura, por seu caráter narrativo, como será visto no final desse capítulo.

É importante agora dar um “salto” no tempo e ver o que diz a respeito da obra pictórica Paul Klee com suas definições de arte moderna. Mesmo pertencendo Botero a outro momento histórico, são autores como Klee que tornam compreensíveis muitas das idéias que os pintores e/ou estudiosos da área procuram transmitir através de sua obra. Ao longo desta análise, procura-se traçar um paralelo entre Botero e Klee, aproximando as idéias do segundo às pinturas do primeiro, buscando compreender o que quis transmitir o pintor através de sua arte, tendo sempre em mente que o objetivo maior é mostrar como a realidade está presente na pintura.

Um dos pontos chave abordados por Klee é a idéia de movimento como ponto de partida para o início de uma pintura, ou, como chamou, a realização do ímpeto, força de impulsão, energia. Esse impulso é considerado o fato primordial, o começo de todas as coisas. A partir dessa idéia de movimento, podemos destacar uma particularidade de Paul Klee que traduz um pouco do que retrata Botero, a saber, a idéia de transcender o que se experimenta

na realidade, sabendo agir no mundo real. O movimento abordado por Klee seria então a iniciativa de Botero para começar uma pintura, observando muito bem a realidade que o cerca, correspondendo então ao movimento esse olhar externo, ao que é social e interativo, diferente do voltar-se para dentro de si mesmo e buscar o motivo da pintura. Nesse olhar para fora, o pintor pode apoderar-se de muitos temas, como a questão política, que tão bem fez Botero, cuja faceta veremos nas análises dos quadros.

Cabe ressaltar um aspecto particular de Paul Klee: o movimento de que este fala, significa, além do olhar externo, as linhas que o pintor utilizava em suas obras, bem como a sucessão dessas linhas na obra; enquanto Botero detém-se mais às figuras concretas. Assim, entender a realidade e retransmiti-la é uma árdua tarefa que compete ao pintor, como preconizava Klee. Essa transmissão ao observador é montada por vários pontos, como o título da obra, as cores, o movimento. Klee utilizava onomatopéias em alguns de seus títulos de obras, enfatizando a fonética e seu efeito sobre o ouvinte. Botero, por sua vez, dá títulos que resumem, de certa forma, todo o conteúdo da obra. Em *Cena Familiar*, temos o pai, a mãe, as crianças, o gato e o ambiente com brinquedos no chão. Automaticamente, o observador questionará a presença de um imenso gato, porém o título da obra deixa claro que ele faz parte da família e por isso ali está.

Outro ponto a ser destacado, é o fato de que Klee se baseava na música para compreender a forma da pintura, ou seja, através da pintura procurava tornar visual o que era apenas audível. Considerava o realismo musical como o único autenticamente fiel ao real. Assim como Klee tinha por base a música, Botero via em seus predecessores o seu estilo, como na escultura antiga (o Egito do Império Antigo, a Grécia do século V), nas quais predominava o volume.

Os temas trazidos por Botero em suas pinturas revelam aspectos de diferentes particularidades da sociedade colombiana e, às vezes, deparamo-nos com uma incógnita: o

que realmente vemos nesse quadro? É sabido que o visível é um detalhe, enquanto aquilo que está no íntimo, nas entrelinhas, no âmbito da criação está mais além do puro olhar, assim como define Klee: “A arte não reproduz o visível, mas torna visível” (KLEE, p. 43). E para que esse processo se dê de maneira criativa, é necessário o movimento da criação, que corresponderia àquela distribuição da tela, com focos de ação, tal como exemplifica Klee:

(...) na região de um novo rio há neblina (elemento espacial). Logo volta a ficar claro em torno. Carregadores de cestos voltam para casa com sua carroça (a roda). Entre eles, uma criança com cabelos cacheados (movimento em espiral). Mais tarde a atmosfera fica carregada e escura (elemento espacial). Um raio no horizonte (linha em ziguezague). Sobre nós, ainda restam estrelas (reunião de pontos). (KLEE: 2001, p. 44)

Mesmo sendo essa uma exemplificação de como os elementos formais, apontados por Klee, aparecem em uma obra, vemos como pode ser analisada sob o ponto de vista de um quadro de Botero. Por exemplo, ao analisarmos o quadro *A rua*, pode-se observar que, no alto, há nuvens e montanhas (elemento espacial), descendo em linha reta temos a rua, que é o centro do quadro, os fios de luz fazem movimentos ondulados, tendo árvores e casas de diversos tamanhos (reunião de pontos). O foco da ação está centralizado na obra.

Para que possamos fazer essa análise, é preciso ter um olhar de espectador que procura absorver a imagem e não apenas vê-la num relance, o que seria inadequado para o real entendimento de uma obra, como afirma Klee. Acrescenta o autor, baseado nas idéias do artista alemão Anselm Feuerbach, “(...) para o entendimento de um quadro é necessária uma cadeira (...) para que o cansaço das pernas não atrapalhe o espírito” (KLEE: 2001, p. 46). Ao realizar-se essa minuciosa observação, concretiza-se a idéia de que a obra de arte é, em primeira instância, gênese, nunca podendo ser vivenciada puramente como produto, ou seja, precisa-se ver o processo criativo como parte da obra, não se detendo somente ao resultado final obtido pelo artista.

Além desses aspectos ligados à forma e ao movimento, tem-se o quesito cor, importantíssimo para a compreensão. Para Klee, a cor é, em primeiro lugar, qualidade.

Secundariamente, é peso; e, em terceiro lugar, é medida. É qualidade por enfatizar o que propõe; é peso, pois tem também valor luminoso; e é medida, pois apresenta limites em sua área e extensão. As relações diamétricas apontadas por Klee são representadas pelos pares de cores que se opõem em seu triângulo, contribuindo assim para a harmonia da tela pelas cores. Esse triângulo servirá de base para a análise de alguns quadros, além das definições e do valor simbólico trazido por cada cor em dicionários de cores e símbolos.



Figura 1: TRIÂNGULO DE PAUL KLEE

A mistura das cores primárias que ocupam as pontas do triângulo se opõe, formando os pares vermelho e verde, amarelo e roxo, azul e laranja, que Klee vê como pares de cores complementares. Assim, para conseguir equilíbrio em sua obra, o pintor vai acrescentando algo ali ou aqui até que a balança, como define o autor, se estabilize.

O autor vê a arte expressionista como a reprodução da impressão que essa lhe causou, como aquela em que vigora uma lei artística, que permite ao pintor fazer casas tortas para se

adaptarem ao seu espaço, árvores violentadas, homens desproporcionais e incapazes de viver, objetos com raias do cômico. Esta seria uma distorção artística e, por ser proposital, tem seu valor dentro da arte, podendo, assim, assumir o papel dentro das diversidades artísticas existentes na modernidade. Hoje, o artista é aquele que concebe em seu ato de criação a visão não-ótica, sendo mais rico, mais complexo e espacial. É essa uma característica marcante dos quadros de Botero, com seus personagens e objetos desproporcionais.

A obra de Klee, principalmente no capítulo analisado, amplia a compreensão da arte, abrangendo aquilo que vemos através da intuição. Aprende-se, assim, a ver atrás da fachada, a evitar o formalismo e as coisas já prontas, a digerir, a organizar o movimento através de contextos lógicos. Tudo isso pode ser sintetizado nas palavras de Klee:

Por meio da vivência conquistada nos diferentes caminhos e transformada em trabalho, o estudante dá indicações do grau atingido em seu diálogo com o objeto natural. Seu desenvolvimento na contemplação e observação da natureza, ao pôr em evidência sua concepção do universo, o tornam capaz de criar configurações livres de formas abstratas, que ultrapassam a intenção esquemática e alcançam uma nova naturalidade: a naturalidade da obra. Então ele cria uma obra, ou toma parte na criação de obras que são uma parábola da criação divina. (KLEE: 2001, p. 84)

Vejamos agora a posição de Panofsky. Em *Significado nas artes visuais*, pode-se compreender a essência da obra de arte, em especial a pintura. Para apresentar sua posição sobre o significado nas artes visuais, o autor trabalha a questão da visão científica e da visão humanista. O humanista é uma espécie de historiador (PANOFSKY: 2004, p. 24), pois analisa “registros” que emergem da corrente do tempo. O primeiro passo para a organização do que se pretende analisar é a observação dos fenômenos naturais e o exame dos registros humanos (PANOFSKY: 2004, p. 26). Depois, segundo ele, faz-se necessário decodificar e interpretar os registros e, por fim, classificar os resultados de forma coerente, para que esses façam sentido. Essa fórmula consiste numa maneira de orientar o trabalho do observador perante uma manifestação artística. Esse observador passa a ser mais do que um apreciador de arte, um historiador de arte, denominação usada pelo autor para referir-se àqueles que se dedicam a

tal estudo. O material primário de um historiador de arte é a compilação dos registros que chegam até esse sob a forma de obra de arte e não a obra em si. E é justamente esse ponto que é crucial para o trabalho, isto é, ver não apenas a tela de Botero, mas como registros históricos da realidade e da obra de Gabriel García Márquez estão presentes nela. Deve-se ter em mente que toda obra de arte tem significação estética, sempre exigindo experiência estética para ser apreciada. Além disso, a “intenção” é o ponto chave para a percepção de uma obra.

Todo objeto tem seu campo prático, mas, segundo Panofsky, somente quando o campo dos objetos práticos termina, começa o campo das artes (PANOFSKY: 2004, p. 32), e avaliar essas intenções significa sofrer a influência de nossas próprias atitudes e experiências individuais, bem como de nosso momento histórico. Visto isso, para que se aprecie uma obra de arte, faz-se necessário aprimorar os sentidos para depositar, em uma análise, a experiência pessoal e o momento histórico. Para adquirir tal experiência, a leitura, como a da obra de Panofsky, é essencial. Além disso, compreender a criação de um artista é vital para aproximar essa compreensão pictural da realidade. Para tanto, o primeiro passo é tentar encontrar as intenções do pintor ao realizar a sua obra aqui em análise.

Uma pintura, por exemplo, não é objeto de preocupação pela sua medida material, mas por seu significado, pois há, por trás dessa, uma cadeia de pensamentos, e qualquer pessoa que se depare com uma obra de arte é afetada por seus três componentes: forma materializada, idéia (tema) e conteúdo (PANOFSKY: 2004, p. 36). A unidade desses três elementos entra no gozo estético da arte. Por isso, mais do que sensibilidade natural e preparo visual, é preciso bagagem cultural para se apreciar uma obra.

Porém, para dar um sentido mais profundo à análise de obras de arte, Panofsky explica a iconografia e a iconologia. A iconografia corresponde ao ramo da história da arte que trata do tema ou mensagem das obras de arte em contraposição à sua forma (PANOFSKY: 2004, p. 47). O autor identifica três níveis no tema e no significado: o primário ou natural, que

compreende a identificação das formas, como linha, cor, objetos, seres humanos, animais, sendo esse o mundo dos motivos artísticos; o secundário ou convencional, que compreende as alegorias (ligando motivos artísticos com assuntos e conceitos); por fim, o significado intrínseco ou conteúdo, que é a determinação de princípios que revelam a atitude de uma nação, um período, uma classe social (PANOFSKY: 2004, p. 50).

A descoberta e interpretação dos valores simbólicos de uma obra que, segundo o autor, podem ser desconhecidos pelo próprio artista, correspondem à iconologia, oposto de iconografia. A iconologia é o terceiro nível, um método de interpretação que é requisito básico para uma correta análise iconográfica. Para se atingir a exatidão nessas análises, o autor aborda uma série de exemplos, deixando evidentes aspectos com os quais devemos, observadores e analistas de obras de arte, muitas vezes, nos familiarizar, ou seja, os temas ou assuntos que o autor aborda. No entanto, apenas esse conhecimento não é suficiente para se analisar com êxito uma obra de arte, pois é preciso ter também “intuição sintética” (PANOFSKY: 2004, p. 62), que seria uma faculdade mental que possibilite interpretar. Vemos, então, que, para a exatidão na interpretação de obras de arte, é preciso experiência prática, conhecimento de fontes literárias e intuição sintética.

O que pode ocorrer, ainda, em quadros como os do Botero, são traços que lembram o renascimento da Antigüidade Clássica. É comum, na arte italiana e francesa, a similaridade ou empréstimos diretos, ou não, de motivos clássicos, como temas pagãos transformados segundo idéias cristãs. Essa atitude pode ser explicada pelo fato de tais artistas se valerem de modelos visuais que tinham diante dos olhos. Essa “volta”, reintegrando temas clássicos, é o chamado Renascimento. Embora Botero seja um pintor contemporâneo, essa característica renascentista pode estar presente em algumas de suas obras, como poderá ser visto nas análises de seus quadros.

A posição de Neusa Matte, em *One art, múltiplas formas: tradução como mediação entre poesia e pintura na obra de Elisabeth Bishop*, embora trabalho voltado à comparação da poesia e da pintura, é pertinente a este estudo, uma vez que a autora explicita de forma exemplar a posição de Panofsky como pioneiro nas questões da interdisciplinaridade. Diz Neusa Matte:

Em relação a Panofsky, J. F. Yvars sintetiza muito claramente a relevância de Panofsky no que se refere ao nosso tema. Diz ele que, oposto ao formalismo, Panofsky atribui importância à significação nas artes visuais, estabelecendo conexão com acontecimentos culturais e espirituais, e, afirma Meyer Shapiro, como um verdadeiro pioneiro da interdisciplinaridade, tentou estabelecer relações iconográficas e formais que refletem a unidade cultural do ocidente e entende a cultura ocidental como um complexo inter-relacionado através das grandes obras de arte. Foi o principal teórico do método iconológico [...]. (MATTE: 2006, p. 78)

Ainda, a respeito de Panofsky, Neusa Matte afirma:

Panofsky distingue três camadas do que chama de tema ou de mensagem: a mais baixa é confundida como forma; a segunda é o domínio da iconografia; e a terceira, da iconologia. Em quaisquer dessas camadas, diz ele, nossas interpretações dependerão sempre do nosso “equipamento subjetivo”, que deverá sempre ser corrigido e suplementado por uma compreensão dos processos históricos, cuja soma se denomina “tradição”. Salienta, porém, que todas as três camadas se referem a um mesmo fenômeno, ou seja, a obra de arte como um todo, visão essa que, automaticamente, determina a inter-relação dos métodos de abordagem dentro do mesmo processo orgânico e indivisível. (MATTE: 2006, p. 88)

Panofsky determina três partes necessárias para a compreensão de uma obra de arte de acordo com o seu tema. Destaca que nosso “equipamento subjetivo” é que servirá como base para a nossa percepção, sempre aliado a processos históricos, que compreendem a “tradição”. Assim, ver um quadro de Botero e analisá-lo requer transpor essas três partes e acrescentar nossos conhecimentos a respeito da história que contextualiza uma época, estabelecendo, dessa forma, elos entre a pintura como um todo e a chamada “tradição”. Ou seja, vemos que a forma, a iconologia e a iconografia não bastam por si, já que nosso processo relacional entre a obra com um todo e o contexto histórico é que atingem nossa interpretação, aliada a nossos pressupostos subjetivos.

Além de explicar o que é uma obra de arte, a iconografia e a iconologia, Panofsky fala sobre a história da teoria das proporções humanas como reflexo da história dos estilos. A teoria das proporções estabelece, em primeiro lugar, um sistema de relações matemáticas com as partes de uma criatura viva. Em segundo lugar, deve considerar as proporções “técnicas”. Os egípcios foram os únicos a usarem as duas proporções por coincidirem, os gregos procuraram determinar as proporções objetivas do ser humano normal. Os egípcios partiam de uma rede de quadrados dispostos mecanicamente para a figura humana, enquanto os gregos partiam da figura humana.

Já na Idade Média, renunciou-se à forma objetiva, explorando o aspecto plano da figura, de forma esquemática. Um sistema fracionário dividia a figura humana em proporções. O esquema dos três círculos aplica-se ao rosto, o primeiro compreende olhos e nariz, o segundo, o rosto – do queixo aos cabelos – e o terceiro, a circunferência em torno do rosto, abaixo do queixo, já no meio do pescoço. Também os triângulos são utilizados na formação de rostos e até mesmo corpos.

Nesses processos, o artista achava-se preso à tradição da época – arte bizantina e românica. Nos séculos XIV e XV, esse uso diminuiu, abrindo espaço para a observação subjetiva. Na Renascença, a teoria das proporções alcança prestígio como se fosse uma realização visual da harmonia musical.

Alberti e Da Vinci foram pioneiros na busca da elevação da teoria das proporções ao nível de uma ciência empírica. Alberti libertou-se de toda a tradição, imaginando um sistema de medidas chamado *Exempeda*, dividindo o comprimento total em seis pés. Já Da Vinci fundiu a teoria do movimento humano. Essa foi a grande descoberta: o movimento orgânico.

A arte assumiu um princípio subjetivo, como explica Panofsky:

Os estilos possíveis de se agrupar sob o título de subjetivismo ‘pictórico’ – estilos mais eloqüentemente representados pela pintura holandesa do século XVII e pelo impressionismo do século XIX – nada podiam fazer com uma teoria das proporções

humanas, porque, para eles, os objetos sólidos em geral e as figuras humanas em particular pouco significavam em comparação com a luz e o ar difusos no espaço ilimitado. Os estilos que podem ser agrupados sob o título de subjetivismo ‘não-pictórico’ – maneirismo pré-barroco e ‘expressionismo’ moderno – não tinham uso para uma teoria das proporções humanas porque, para eles, os objetos sólidos em geral e a figura humana em particular, só significavam algo na medida em que pudessem ser arbitrariamente aumentados e diminuídos, torcidos e, finalmente, desintegrados. (PANOFSKY: 2004, p. 146-47)

Apesar de todo esse abandono da forma e valorização de luz, ar e felicidade, falar de forma em relação a Fernando Botero é uma tarefa um tanto peculiar, pois a valorização da forma volumosa é, para ele, essencial.

O autor cita uma obra de Ticiano – *Alegoria da Prudência* – para explicar a coordenação dos três modos: presente, passado e futuro, o que era característico da tradição clássica. Prudência significava a recordação do presente e a meditação do futuro. Surgiram alegorias a essa característica, como monstros de três cabeças, um homem com três tábuas com inscrições em latim: presente, passado e futuro. Na continuidade, essa simbologia tornou-se independente, prestando-se a interpretações poéticas ou não, mas sempre o elemento “tempo” ou “prudência” sendo enfatizado.

Outro aspecto abordado pelo autor é a arte nórdica do século XV que, apesar de não caracterizar um lugar, muito menos uma época comum à obra de Fernando Botero, se aproxima dela sob alguns ângulos. Particularizando a arte da época em questão, acentua sua subjetividade, o que corresponde a um elemento novo na arte nórdica. Elemento assim descrito:

(...) as esferas do *realístico* e do *fantástico*, o domínio do estilo do retratismo íntimo, natureza morta e paisagismo, de um lado, e o domínio do visionário e fantasmagórico, do outro. O mundo da mera realidade, acessível à percepção sensorial subjetiva, fica, por assim dizer, aquém da natureza ‘natural’; o mundo visionário e fantasmagórico, criado, igualmente pela imaginação subjetiva, encontra-se além da natureza ‘natural’. (PANOFSKY: 2004, p. 352)

Esse mundo do *realístico* pode ser percebido em Fernando Botero em suas obras com natureza morta, por exemplo. Porém, é inegável que é carregada, de certo modo, do fantasmagórico pelo excesso dos volumes nos objetos. Cabe questionar se esse fantástico de

Botero aproxima-se do fantástico de Gabriel García Márquez, mais precisamente do realismo fantástico na literatura? Obviamente, sim. Então, como mostrar a realidade presente nas obras dos artistas? Tendo em vista o aspecto anteriormente citado, deter-se na realidade é a alternativa mais coerente, pois esta capta o “retratismo íntimo”, através de seus personagens inseridos na cena colombiana, como em *Retrato Oficial da Junta Militar* (1971).

Essa detenção do real amplia-se na obra *Meditações sobre um Cavalinho de Pau e outros ensaios sobre a teoria da arte*, de Ernst Hans Gombrich. A explicação advém do fato de que, ao vermos um cavalo de pau, não temos uma imitação do cavalo real, mas, sim, uma representação, pois o cavalinho de pau substitui o real. Dessa maneira, o artista imita a forma exterior e o observador reconhece essa forma e o assunto da obra de arte. Ao ver um quadro de Botero, por exemplo, podem-se entender as representações que o pintor desejou fazer, sendo que nem sempre a forma exterior traz uma simbologia, mas, por outro lado, a função da obra de arte fica explícita. Esse processo de criação, no qual observador e artista se envolvem, estabelece a comunicação entre ambos. Nesse âmbito, é possível amparar muitas análises a partir dos quadros escolhidos para tal, e, como afirma Gombrich, existem condições para que o observador veja a função de um objeto ou ser na cena. Primeiro, precisa-se observar a possibilidade de tal objeto assumir uma função (como entender que a forma de uma vara torne possível cavalgá-la) e, depois, perceber a sua importância (como a importância do cavalgar). Então, interpretar uma obra de arte não é apenas distribuir palpites sem critério algum, mas, antes, compreender a função do objeto na cena e dar importância a ela. O que para um observador pode ser insignificante, para outro pode ser indispensável.

Para esse processo de interpretação ser conduzido, podemos pensar ainda no que Gombrich chama de imagem conceitual, que seria a imagem mínima que fará com que o observador se ajuste a uma espécie de “fechadura psicológica” (GOMBRICH: 1999, p. 8). Se não acho este ajuste, não a leio adequadamente ou sequer a compreendo. E, voltando ao fato

de uma imagem ser importante para um e fútil para outro, é necessário salientar que cada observador dá a importância que julga merecida a certo elemento. Se se deseja ver a realidade colombiana em uma tela de Botero, volta-se o olhar para tudo que lembre a Colômbia, e esse desejo move a interpretação. Isso explica Gombrich na metáfora do cavaleiro de pau: “Quanto maior o desejo de cavalgar, menor o número de traços necessários para compor o cavalo” (GOMBRICH: 1999, p. 8). A imaginação do observador permite brincar com a tela e suas representações e, muitas vezes, o pintor deixa um espaço na tela para o observador completá-la, sendo essa a imagem evocativa, explicada por Gombrich.

Nesse jogo de imaginação, o uso de metáforas é inevitável e importante para a melhor assimilação do conteúdo de uma obra de arte. A luz, por exemplo, pode ser uma manifestação do divino, o vermelho a cor das chamas e do sangue, lembrando o que é estridente e violento. Na modernidade, vemos uma busca pelo aerodinâmico, com um perfil higiênico em contenção do ornato. O século XX rejeitou esse ornato e ampliou o campo da liberdade do ar numa pintura sem exageros. Tais exageros não se referem às formas volumosas de Botero, mas, sim, à riqueza de detalhes que “poluem” a tela.

Um ponto também muito enfatizado por Gombrich é o de que se deve ter cuidado ao interpretar uma obra de arte como expressão de um sintoma do artista, pois este pode, muitas vezes, expressar-se por meio de um símbolo, que é algo sobre o qual ele tem poder e controle, diferentemente de quando o artista pinta deixando-se levar por um sintoma, que seria o que ele não controla. Por isso, podemos ter em quadros expressões intrínsecas ao momento do artista, bem como expressões propositais. Para tanto, é preciso conhecer a biografia do artista, procurando captar em suas obras momentos de sua vida, o que bem explicaria a psicanálise. Gombrich afirma que a obra de arte é um sonho compartilhado, onde se compartilha um sentimento, por exemplo. O autor vê ainda a obra de arte como um meio de o artista comunicar sua mensagem.

Todavia, voltando à biografia do autor, a comunicação só ocorre, efetivamente, se estiver dentro de um contexto, que é crucial para deixar clara a interpretação que se faz de algo. Gombrich explica que devemos conhecer o contexto da obra, mas com certo distanciamento para não prejudicar a leitura da mesma:

Que podemos melhorar nosso entendimento se tentarmos restaurar o contexto, cultural, artístico e psicológico, em que determinada obra nasceu para a vida, mas que devemos resignar-nos a um certo resquício de ignorância. Na arte, como na vida, em certos níveis elementares os homens de civilizações diferentes se entenderam entre si mesmos quando ignoravam a língua do outro. Em outros, somente uma aguda consciência do contexto em que foi efetuada uma ação pode impedir nossa interpretação errônea. (GOMBRICH: 1999, p. 84)

Assim, na medida em que devemos conhecer, também devemos não querer saber de tudo, para deixar que nossa interpretação flua a partir de um conhecimento e não seja guiada por informações. Para que haja uma boa comunicação entre observador e autor, é importante ter-se um quadro comum de referência, que seria um conjunto de informações de determinada cultura. Caso esse quadro não exista, projeta-se a incerteza diante do que é analisado. Por isso, é importante, por exemplo, conhecer a história da Colômbia, revelando dados importantes na interpretação mais segura de uma obra de Botero ou de García Márquez.

Além disso, toda obra de arte tem uma intenção, que nem sempre corresponde a sua realização. Segundo Gombrich, a “intenção na arte não é tudo. Tampouco o é a expressão. Mas, onde falta a intenção, nossa reação ao resto também se conduzirá de forma errada” (GOMBRICH: 1999, p. 85). A intenção de um pintor exige capacidade artística para ganhar significado, pois é preciso ter idéias e saber executá-las.

Aliada à intenção do artista temos o objetivo deste ao pintar uma obra de arte. Neusa Matte trata desse assunto a partir das idéias de Gombrich:

Representar fielmente a realidade, objetivo da arte desde o Renascimento até a vanguarda, não é uma intenção natural da arte. Somente diante de uma técnica, de um aprendizado de um procedimento e dentro de uma tradição é possível compreender o que nos parece quase automático. A cópia perfeita não é factível. Cada imagem, por mais fiel à realidade que pareça, pode ser a representação de um infinito estado de coisas. As leis mais simples da perspectiva mostram que a representação mais naturalista poderia tanto ser de um mundo de gigantes como de

um em miniatura. O espectador interpreta os signos que sem sua cooperação deveriam ser apenas manchas sobre a superfície. A ilusão, diz Gombrich, consiste em crer que só uma interpretação é possível e que a imagem é de um único estado de coisas. (MATTE: 2006, p. 98)

Vemos que a autora destaca a representação do real como algo não-natural e, sim, adquirido, exigindo técnicas para tal. Além disso, ressalta a idéia de Gombrich, que atenta para o fato da “ilusão”: “acreditar que só uma interpretação é possível”. Eis, então, o ponto subjetivo deste trabalho, que trata de uma interpretação possível, embasada em pressupostos teóricos, desvelando as pinturas de Fernando Botero.

Mas, além desse processo de percepção da pintura, da subjetividade e dos processos de relação histórica, vemos o quanto é importante salientar a interpretação da pintura e sua definição no campo das artes. Afirma Gredes Finkler:

[...] voltando à suposição da pintura como uma ‘língua muda’, por um lado, é evidente que a pintura é uma pintura; portanto, não necessita de intérprete, já que ela por si fala. Por outro, aliando neste ponto a imediatez do efeito da *virtù visiva* na pintura, e observando que a pintura ‘serve ao surdo’, convém lembrar que esse silêncio da pintura fala, pois ela, ao se revelar, mostra-se e, assim, ao mostrar, fala. A menos que a pintura esteja falando para ouvidos que não escutam, ou para olhos que não vêem. (FINKLER: 2004, p. 48)

Nas palavras da autora, fica claro, através do conceito de “língua muda”, que a pintura pode ser definida como obra ao falar por si só, necessitando, apenas, de um observador que saiba se deleitar do que esta proporciona e que, assim, queira interpretá-la.

Se observarmos atentamente, as diversas formas de compreender a arte estão explícita ou implicitamente relacionadas à literatura. Mas, no âmbito literário, isso só foi reconhecido ao final dos anos 40 do século XX, quando se ampliou o campo da definição de que literatura poderia, sim, relacionar-se com as demais artes e diferentes manifestações artísticas, mantendo, naturalmente, muitas relações significativas. Gnisci explica tal relação fazendo uso das palavras de Wellek e Warren:

Las diversas artes (...) tienen cada una su evolución particular (...). Es indudable que guardan relación mutua constante, pero estas relaciones no son influencias que parten de un punto y determinan la evolución de las demás artes: han de entenderse

más bien como complejo esquema de relaciones dialécticas que actúan en ambos sentidos, de un arte en que han entrado. No es simple cuestión de 'espíritu de la época' que determine y cale todas y cada una de las artes. Hemos de entender la suma total de las actividades culturales del hombre como todo un sistema de series que evolucionan por sí mismas, cada una con su conjunto de normas propias, que no son forzosamente idénticas a las de la serie vecina. (WELLEK e WARREN apud GNISCI: 2002, p. 221)

Vimos que a pintura teve sua evolução particular, assim como os estudos de literatura comparada, e, inter-relacionando-as, chegamos ao foco deste estudo. É preciso compreender como a literatura proporciona material para as demais artes e como as demais artes proporcionam material para a literatura, noções assim exemplificadas por Gnisci. As demais artes proporcionam material para a literatura, porque essa pode traduzir as outras artes, seja uma música, uma pintura ou uma novela. Já a literatura proporciona material para as demais artes por poder ser o objeto de todas elas. Na música, pode-se remontar um texto poético, por exemplo. No cinema, é possível apoderar-se de uma obra literária, adaptando-a e transformando-a. Gnisci aponta, ainda, exemplos de artistas famosos que se dedicaram não só ao estudo de uma teia artística, como Leonardo da Vinci (pintor, escritor, músico), Miguel Ángel (escultor, pintor, poeta) e Pier Paolo Pasolini (poeta, escritor, diretor de cinema, dramaturgo). Leon Battista Alberti, aqui abordado, era crítico de arte, arquiteto, pintor e filósofo. Há, portanto, uma indiscutível relação entre as artes, e é inter-relacionando literatura e pintura que se fundamenta o objetivo deste estudo.

Segundo Alberti, a função da pintura é descrita como uma força divina capaz de fazer presentes os ausentes, fazer dos mortos seres quase vivos e reconhecidos com prazer e admiração. É justamente nesse ponto que a função da literatura encaixa-se, pois ela também tem essa capacidade, entre outras. Com base em tudo que os críticos da arte abordaram, vemos que a pintura também pode expressar emoções, dar vida a personagens, ser resultado de percepções, basear-se em registros ou em pressupostos e, principalmente, mostrar manifestações semelhantes ou idênticas dentro de um mesmo período histórico.

Esse último tópico, levantado por Gnisci, vem ao encontro desta proposta, uma vez que o escritor e o pintor aqui trabalhados pertencem a uma mesma sociedade, a um mesmo período histórico, e suas obras identificam-se muito, aproximando de forma exemplar a literatura e a pintura.

Alberti já enfatizava essa aproximação ao mencionar que poetas e oradores deviam acompanhar-se, pois ambos têm recursos em comum e vasto conhecimento sobre muitas coisas. Os pintores seriam de grande ajuda para compor uma história a partir da força de invenção de um escritor. Essa troca revigora e fortifica a arte.

Assim, na busca pela maneira como uma expressão artística se relaciona com a outra, mais precisamente, como o pintor Fernando Botero e Gabriel García Márquez *lêem* a sociedade colombiana, cada um de sua maneira e com os próprios meios, é que passamos a aprofundar essa questão nos próximos capítulos deste estudo.

2 GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ E FERNANDO BOTERO

2.1 HISTÓRIA DA COLÔMBIA

A América foi descoberta, em 1492, pelos espanhóis e seu processo de colonização iniciou-se aí. A Colômbia fazia parte do Vice-Reino de Nova Granada, da qual também faziam parte a Venezuela e o Equador. Sua capital era Santa Fé de Bogotá. Esse processo de conquista da América não apresentou datas específicas, pois a expansão dos espanhóis foi gradativa, como afirma Leslie Bethel em sua obra *História da América*:

Pode-se dizer que o território continental da América espanhola foi 'conquistado' entre 1519 e 1540, no sentido de que esses 21 anos viram o estabelecimento da presença espanhola em todas as grandes áreas do continente, e uma afirmação da soberania espanhola (...). (BETHEL: 1998, p. 158)

Nesse processo de colonização, os indígenas que habitavam as Américas foram controlados e dominados pelos espanhóis rapidamente, pois o ideal espanhol não era preservar o que era de origem dos povos que ali viviam, mas sim tornar essa nova terra um local colonizado, pronto para a exploração. Explica Leslie Bethel:

As regiões povoadas por uma população indígena maior e mais densa caíram sob o domínio espanhol no espaço de uma única geração. Como se pode explicar a extraordinária rapidez desse processo de 'conquista'? É da própria natureza da conquista que as vozes dos vencedores soem mais alto que a dos vencidos. Isso é particularmente verdadeiro no caso das Américas, onde o mundo conquistado logo seria um mundo destruído. (BETHEL: 1998, p. 159)

Já no século XIX, o país passou por um chamado “ciclo independente”, de 1880 até 1930, quando o progresso foi lento, mas definiram-se muitas coisas a respeito do país. Uma dessas modificações foi a queda da constituição radical do Rio Negro (1863), considerada fora de sintonia com as necessidades da época, dando lugar à Constituição de 1886. Essa fez com que o poder ficasse centralizado nas mãos do presidente, que os estados fossem administrados por governadores escolhidos pelo presidente, que as eleições fossem indiretas (os eleitores seriam homens de posses ou instruídos) e que a religião católica fosse declarada oficial no país. Essa Constituição, que procurava a “paz científica”, foi elaborada em meio a uma guerra civil, que opunha o partido liberal e o partido conservador. Ainda hoje a Colômbia é regida, em sua maior parte, por essa Constituição.

O partido Conservador mantinha-se no poder valendo-se de fraudes eleitorais e repressão da oposição, com o fechamento de jornais e expurgos.

A disputa de poder entre o Partido Liberal e o Partido Conservador, fundados no século XIX, gerou muita violência. A época da guerra civil foi um desses momentos (de 1863 a 1880); outro momento marcante foi a “Guerra dos mil dias” (1899 a 1902), promovida pelos liberais, quando um pequeno grupo de conspiradores do partido, com aproximadamente dezesseis rifles, atacou Bucuramanga sem sucesso. Mas a guerra perdurou durante três anos, seu início coincidindo com a queda dos preços do café e com a diminuição dos recursos do governo; vitimou dezenas de milhares de vidas. Explicita Leslie Bethel:

La guerra de los Mil Días, la última guerra civil formal, fue una de las más largas y la más destructora. Algunos jefes liberales, de los cuales los más notables eran los jefes rivales Rafael Uribe Uribe y Benjamín Herrera, lograron considerable tamaño, como la de Palonegro, en Santander, donde se dice que pelearon 20.000 hombres en mayo de 1900. (BETHEL: 1992, p. 288)

De 1904 a 1909 o país foi governado pelo ditador Rafael Reyes, que permitiu que dois dos seus ministérios fossem administrados por liberais e fez com que o Partido Liberal deixasse de recorrer à guerra civil. Mas com o tempo seu governo decaiu. Seu autoritarismo

havia produzido alguns inimigos em ambos os partidos e seu governo já estava em clima bipartidário. Assume então Carlos E. Restrepo (1910 a 1914), cujo governo permaneceu essencialmente nas mãos dos conservadores. Somente em 1930, com a divisão do Partido Conservador, o partido Liberal assume a presidência, elegendo Enrique Olaya Herrera.

As fraudes eram constantes nesse sistema, como comprova Leslie Bethel:

(...) o sufrágio era restrito oficialmente àqueles que sabiam ler e escrever ou que possuíam bens até um determinado valor ou uma determinada renda (...). Não é difícil calcular grosso modo o que pode ter sido o eleitorado numa ou noutra região e observar, naqueles lugares onde imperou a fraude, o número de votantes que ultrapassou a lista oficial de eleitores, principalmente nas áreas rurais conservadoras. (BETHEL: 1998, p. 294)

A economia da Colômbia era baseada nos produtos agrícolas, mas procurava-se voltar à mineração, bem sucedida no país quando este fazia parte de Nova Granada. O café foi um dos produtos que levantou economicamente a Colômbia, que já o vinha exportando desde 1850. Por causa do grande fluxo de exportações, as estradas de ferro aumentaram. Além do café, as exportações de banana e de petróleo aumentavam, tornando o país, durante algum tempo, o maior produtor de bananas. A greve na companhia bananeira foi um fato violento, que aparece no romance *Cem anos de solidão*, fruto da perseguição política do Partido Conservador, como mostra Leslie Bethel:

A greve e o massacre de 1928 na região de banana de Santa Marta foi o produto de circunstâncias especiais: a greve desenvolveu-se de uma maneira nunca vista pelo outro lado, a repressão que se seguiu foi moderada, o governo responsável ficou enfraquecido por causa dela e nada parecido com ela voltou a acontecer. (BETHEL: 1998, p. 307)

Ocorreram muitos conflitos na Colômbia, por terras – o que se explica pela predominância de uma sociedade rural – por direitos dos trabalhadores e outros, porém não tão violentos, como foi o de 1928.

Nas últimas décadas do século XX, a Colômbia passou a ser a principal fornecedora de cocaína para o mercado norte-americano, sendo a responsável por 80 a 85% do fornecimento para aquele país. Hoje, a Colômbia é vista como caso único na América Latina,

pois partidos do início do século XIX ainda dominam o sistema político eleitoral do país, sendo talvez por isso considerada ainda uma nação subdesenvolvida. O país é tido como agonizante em virtude de os habitantes viverem em conflito, em processo de destruição:

Aparenta estar num estado terminal devorado intimamente por um processo autodestrutivo, semi-autofágico, de difícil entendimento. Quase todas as forças políticas, quase todos os grupos e classes, e quase todos os interesses, internos e externos, estão em guerra uns contra os outros. A sociedade colombiana assemelha-se a cada dia que passa com o mundo lúgubre do filósofo Hobbes onde cada homem é o lobo do outro homem.

(<http://educaterra.terra.com.br/voltaire/atualidade/colombia2.htm#inicio>)

Esse país, marcado pela violência, serve como pano de fundo para a obra de Gabriel García Márquez, que apresenta fatos históricos como a greve da companhia bananeira, a guerra dos mil dias, a guerra civil, as disputas entre os partidos liberal e conservador, entre outros. Também assim o faz Botero, que pinta telas baseadas na realidade colombiana, como será visto no decorrer do trabalho.

2.2 GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ E CEM ANOS DE SOLIDÃO

Gabriel García Márquez é denominado o último grande *contador de histórias* do século XX. Nasceu em Aracataca (Colômbia), em 1928, e foi criado na casa de seus avós maternos. Completou os primeiros estudos em Barranquilla e Bogotá. Chegou a iniciar o curso de direito, mas logo enveredou para o jornalismo.

Em 1955, viajou para a Europa como correspondente do *El Espectador*. No final dos anos 50, de volta às Américas, trabalha em Caracas (Venezuela) e em Nova York, onde dirigiu a agência de notícias *Prensa Latina*.

Em 1960, García Márquez muda-se para a Cidade do México e começa a escrever roteiros para cinema. Publica então seu primeiro livro de ficção, *Ninguém Escreve ao Coronel* e, em seguida *Cem Anos de Solidão* (1967).

Até 1975, García Márquez viveria na Espanha. Em 1981, volta para a Colômbia; acusado pelo governo de colaborar com a guerrilha, exila-se no México e em 1982 recebe o Prêmio Nobel de Literatura.

O escritor retorna ao jornalismo em 1999, quando passa a dirigir a revista *Cambio*. Em 2001, publica *Viver Para Contá-la*, primeiro volume de sua autobiografia. García Márquez é o autor de *Crônica de uma Morte Anunciada* (1981), *O Amor nos Tempos do Cólera* (1985), *O General em Seu Labirinto* (1989) e *Notícias de um Seqüestro* (1996), *Do Amor e outros Demônios* (1994), *Memória de Minhas Putas Tristes* (2005), entre outros livros de memórias e reportagem.

Sua obra célebre é *Cem anos de solidão*, de 1967, que narra a história dos Buendía e toda a trajetória dos membros dessa família.

O título da obra *Cem anos de solidão* traz a essência da história: o destino de uma família que apresenta um tempo limitado de vida, sendo assim de valor conotativo. Gustavo Czekster afirma que a solidão, nessa obra, indica a solidão da adolescência, do poder, do medo, da decadência e da morte. É vista como um cromossomo dos membros da família.

A peste da insônia é o marco inicial na transformação de Macondo. Esta simboliza a alienação, a falta de consciência. Tal alienação acontece não só pelo desconhecimento dos fatos, mas pela falta de solidariedade e pela incapacidade de amar. Esse ciclo de solidão fecha-se quando o último Buendía, Aureliano Babilonia, encontra sua identidade latino-americana, sendo o mais consciente, o mais solidário e o único capaz de amar. Octavio Paz assim define a solidão:

(...) A solidão é o poço mais profundo da condição humana. O homem é o único ser que se sente só e o único que é busca de outro. Sua natureza – se se pode falar de natureza ao referir-se ao homem, o ser que, precisamente, inventou-se a si mesmo ao dizer ‘não’ à natureza – consiste em aspirar a realizar-se em outro. O homem é nostalgia e busca da comunhão. Por isso cada vez que se sente a si mesmo se sente como carência de outro, como solidão. (PAZ apud CZEKSTER: 2002, p. 212)

A busca pelo outro é justamente a fuga da solidão, por isso na obra de Gabriel García Márquez esta se manifesta claramente, já que o egoísmo impera nas personalidades da família Buendía. Buscar o outro é um ato solidário, mas este pode ser considerado estranho e assustador, justamente porque é diferente e não familiar (Freud explica essa oposição pelas palavras *unheimlich* – não-familiar – e *heimlich* – doméstico, nativo). Reprimir esse desejo ou necessidade de conhecer o outro é o que caracteriza a solidão.

É notável que nenhum membro da família escape a essa fatalidade da solidão. Meme parece escapar desse mal, mas seu pai, em quem ela confiava, tornar-se-á um estranho. Os únicos amores dessa obra são os de Petra Cotes e Aureliano Segundo e de Amaranta Úrsula e Aureliano Babilonia, que, apesar de raros, não escapam da condenação da solidão.

Cem anos de solidão é considerada a obra mais complexa de Gabriel García Márquez, tendo sido traduzida em diversas línguas, por sua complexidade alguns aspectos da obra serão analisados, detendo-se ao fio condutor do livro e as suas personagens identificadas similarmente nas obras de Botero. O escritor parece encontrar uma forma diferente de narrar a história de *Cem anos de solidão*, com uma técnica e linguagem nova, já ensaiadas em *Los funerales de la Mama Grande*. Além dessa, outras histórias já pareciam em obras anteriores, permitindo ao leitor da obra unir essas peças para melhor compreensão da história.

Uma característica bastante complexa são as seis gerações compreendidas em um século, onde normalmente cabem três, provando a intensidade desta obra.

Temos então dois planos diferentes em *Cem anos de solidão*: o plano histórico e o plano do mito. O primeiro é o mais preciso, pode-se dizer que é o mais real, sendo esse o

objeto-chave deste estudo, que busca comprovar essa realidade. O segundo traz mitos como: do incesto, do destino dos Buendía nas mãos de Melquíades, da condenada Macondo, da beleza de Remedios, entre outros. O plano histórico caracteriza, conforme Ernesto Volkening, o pretérito perfeito, enquanto o plano do mito corresponde ao pretérito imperfeito, pois os mitos são, por excelência, infinitos, pertencendo a outra modalidade de tempo.

Essa mitologia aliada à realidade é explicada pelo chamado “Realismo Fantástico”, que consistia em uma espécie de resposta da América Latina à literatura fantástica do início do século XX. Seu desenvolvimento englobava a cultura da tecnologia e a cultura da superstição, sendo uma forma de reagir, através de palavras, contra as ditaduras. Tinha interesse em mostrar o irreal como algo comum e corriqueiro, expressando emoções frente à realidade. O sensorial também torna perceptível a realidade e o tempo é distorcido, fazendo com que o presente assemelhe-se ao passado. A obra *Cem anos de solidão* é a maior representante desse realismo, como a ascensão de Remedios, a bela.

Embora de extrema importância para a literatura latino-americana, o realismo fantástico não será aprofundado nesta dissertação, uma vez que o foco do trabalho é outro.

O tempo é circular em *Cem anos de solidão*, podendo assim estabelecer-se ciclos narrativos, que se completam com alguns dos mitos da obra. Seria essa a máquina da novela. Tais ciclos serão explicados a fim de elucidar questões pertinentes à análise da obra, sendo que muitas dessas abordagens serão retomadas na análise das personagens.

O primeiro ciclo a ser analisado é o da vida, mostrando como a história, que está fora da novela, pode utilizar-se para criar um ciclo mítico, que está dentro da novela.

O coronel Aureliano Buendía é o mais marcado pela solidão, o que já previa sua mãe antes de seu nascimento, pois tinha dificuldade para estabelecer relações íntimas com outras pessoas. O trecho que descreve seu nascimento mostra que era um ser diferente e que apesar

de sua mãe Úrsula temer que ele nascesse com rabo de porco, nasceu normal, com grande habilidade mental, como se fosse um menino divino. Aureliano se interessa muito pelo laboratório de seu pai, revelando o gosto pela alquimia. Além disso, tem intuições proféticas, como prever a chegada de Rebeca e a morte de seu pai. Seus “poderes” somem ao atingir a maior idade e se convertem em herói apenas quando se dedica à guerra. Aureliano participa da guerra e, ao fim desta, dedica-se a fazer e desfazer peixinhos de ouro, que lembram mais uma vez a circularidade (fazer e desfazer), tendo ainda a relação com seu nome, ouro em latim corresponde a *aurum*. Nessa época perde o interesse por assuntos da guerra.

Ele morre no lugar favorito de seu pai, imóvel como tal, encerrando-se, assim, um círculo iniciado na primeira fase.

Dentro do ciclo da vida encontra-se o ciclo do incesto, tema escolhido por Gabriel García Márquez, considerado o mais antigo na história do homem e que representa, junto com a solidão, o tema mais importante da obra. *Cem anos de solidão* está elaborado sobre uma árvore genealógica e sobre o mito de Édipo, dando caráter de tragédia, em seu sentido clássico, à obra. A diferença da obra de Gabriel García Márquez é que esta já começa com o incesto cometido, pois José Arcadio Buendía e Úrsula Iguaran são primos, estando, por isso, ligados até a morte por um vínculo mais sólido do que o amor. O castigo do casal é o terror psicológico que sofre por terem medo de conceberem filhos com rabo de porco. O segundo castigo, destacado por Michael Palencia Roth (1983), é o de carregar um homicídio nas costas, já que José Arcadio mata Prudêncio, pois este o insultou, chamando-o de impotente. Assim o casal, com alguns amigos, funda Macondo, e, sendo o lugar governado por um pai incestuoso, todo Buendía sente uma atração pelo incesto.

Quanto às mulheres, vemos que Úrsula impera sobre a família (especialmente pelo campo moral) e dela procede a única geração legítima dos Buendía: José Arcadio, o coronel Aureliano e Amaranta. De Pilar Ternera e de José Arcadio nasce Arcadio e é daí que

descendem os Buendía. Subconscientemente Pilar comete o incesto ao iniciar Aureliano, o irmão menor de José Arcadio. Aureliano comete incesto de uma forma diferente, pois se casa com Remedios Moscote, quando esta ainda é criança e os dois têm uma relação semelhante a pai e filho. Arcadio sente-se atraído por Pilar Ternera e por sua tia Amaranta. Remedios, a bela, não sente paixões incestuosas, mas os 17 Aurelianos desejam-na, caracterizando-se como típicos Buendía. Amaranta deseja seu sobrinho Aureliano Babilonia e os dois geram o último varão da estirpe dos Buendía.

Como podemos ver o incesto é o fio condutor da narrativa e pode ser explicado pela árvore genealógica abaixo, montada por Carmem Arnau, em sua obra *El mundo mítico de Gabriel García Márquez*:

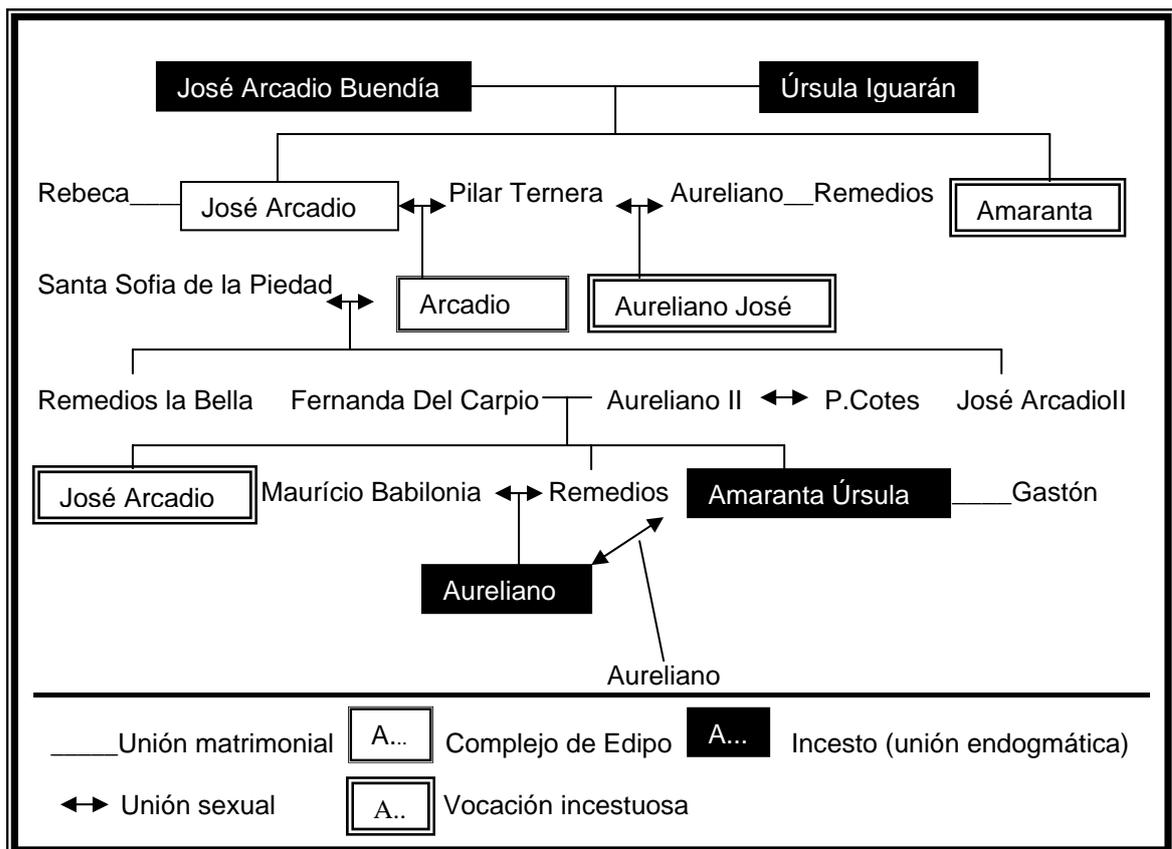


FIGURA 2 – ÁRVORE GENEALÓGICA DOS BUENDÍA

O medo de ter um filho com rabo de porco era presente na família Buendía, já tendo havido precedentes na família. A presença do incesto é manifestada como complexo de Édipo em muitas situações, vocações incestuosas em outras, e o incesto real que só se realiza nos primeiros e últimos casais da família. Úrsula representa a consciência familiar, pois atemoriza os demais para que não tenham relações incestuosas, porque os filhos podem nascer com rabo de porco.

Pilar é, para a família Buendía, uma espécie de remédio e consolo para assuntos amorosos. Seu papel é fundamental para que a família se perpetue. Essa questão será analisada posteriormente.

Algumas considerações, apontadas por Carmem Arnau, são importantes para evidenciar a força que o incesto carrega na obra *Cem anos de solidão*. Eis algumas: a) todos os personagens da obra de Gabriel García Márquez são predestinados, agindo muitas vezes por forças cegas, contra as quais não podem e nem tentam lutar; b) o sangue dos Buendía, que parece buscar-se constantemente, é a causa final da estirpe; c) a única união feliz, por ser entre membros da mesma família terá o único filho feito com amor e que nascerá com rabo de porco, sendo o único amor verdadeiro que colocará fim aos Buendía; d) o mito de Édipo aproxima-se muitas vezes de alguns casos da obra de García Márquez.

Vejamos alguns paralelos: Édipo mata seu pai e casa-se com a mãe, enquanto José Arcadio Buendía mata um amigo para ter suas primeiras relações sexuais com sua esposa Úrsula, sua prima. Ao nascer Édipo é abandonado e adotado, sem conhecer sua identidade. Também em *Cem anos de solidão* há várias adoções e personagens que não conhecem sua identidade. Édipo consulta um oráculo e se inteira da verdade sobre seus pais, viajando para Tebas e regressando a seu lugar de origem. Em *Cem anos de solidão*, há várias viagens e muitos regressos marcados pelo surgimento de atitudes incestuosas (José Arcadio volta. Casa-se com Rebeca, sua irmã; Aureliano José regressa disposto a casar com sua tia Amaranta).

Édipo mata Laio; em *Cem anos de solidão*, José Arcadio Buendía mata um amigo. Os homens que estão relacionados a incestos são objetos de crimes (José Arcadio morre com um tiro, Aureliano José é morto por militares). A tragédia de Édipo consiste na resolução do enigma de sua própria origem. Em *Cem anos de solidão*, temos os manuscritos de Melquíades.

Josefina Ludmer explica a relação entre o mito de Édipo e a obra de García Márquez:

Los elementos del Edipo funcionarán en Cien años como un conjunto de categorías, un arquetipo conceptual y un modo de organizar determinadas relaciones, a partir de las cuales surgirán sentidos y zonas nuevas. (LUDMER: 1972, p. 29)

Esses incestos repetitivos marcam as constantes repetições da obra, como o fato das mulheres temerem o filho com rabo de porco e os homens serem indiferentes a isso. As repetições chegam a ser de atitudes idênticas frente às circunstâncias semelhantes. Final e início se unem, o último Aureliano diante de Amaranta Úrsula sentia o mesmo desamparo que sentiu sua tataravó quando Pilar Ternera lhe pôs as cartas.

Pilar Ternera explica para Aureliano:

(...) um século de cartas e de experiência lhe ensinara que a história da família era uma engrenagem de repetições irreparáveis, uma roda giratória que continuaria dando voltas até a eternidade, se não fosse pelo desgaste progressivo e irremediável do eixo. (MÁRQUEZ: 2003, p. 375)¹

Há por tanto uma dualidade estrutural em *Cem anos de solidão*, como se pudéssemos traçar duas retas paralelas que só se cruzarão ao final. Josefina Ludmer vê a obra com a seguinte estrutura: são duas metades, uma frente a outra, as linhas da segunda parte correspondem as da primeira, como um espelho. Os dez primeiros capítulos narram uma história e os outros voltam a narrá-la invertida, assim explicando a autora:

Hay dos parejas de padres casados entre si, dos tías que tienen la misma edad que su sobrino varón; hay, de cada hecho, dos inscripciones: la narración está escrita dos veces y en forma de espejo. Esta idea del libro como un espejo, que encuentra su apoyo material en la materialidad del libro como objeto, nos remite a una precisión: el libro llamado Cien años de soledad es un espejo pero *speculum sui*; su historia se

¹ MÁRQUEZ, Gabriel García. *Cem anos de solidão*. 53. ed. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2003. Todas as referências à obra, ao longo do texto, dizem respeito a esta edição.

auto refleja, se duplica sobre sí misma y se vuelve a escribir, leyéndose. (LUDMER: 1972, p. 22)

O segundo ciclo analisado é o de Melquíades e seu destino do mundo, também chamado de mito de Édipo apocalíptico por Michael Palencia Roth.

Melquíades em si corresponde a uma figura lendária, passando de geração em geração. Melquíades, assim como a solidão, é uma imagem que se transmite de pais a filhos. Como é próprio dos Buendía, o quarto de Melquíades é carregado de um tom sobrenatural, como um santuário na casa da família. O alquimista é uma espécie de fantasma que só aparece em seu laboratório, onde se encontram os pergaminhos, que nada mais são do que o destino da família. Era preciso cuidar dos pergaminhos para que ninguém os pegasse. Esse é considerado por Carmem Arnau como o único eixo sobrenatural de *Cem anos de solidão*. Além disso, o quarto é uma espécie de refúgio onde os que ali se encontram sentem-se protegidos por uma luz sobrenatural, numa espécie de sensação de ser invisível. Os pergaminhos trazem consigo uma “missão”, pois ninguém consegue decifrá-los e isto só ocorrerá após cem anos. Correspondem assim a um objeto de fascínio dos Buendía, que parecem saber que estes escondem algo fundamental para o destino da família. E quando o último Aureliano conseguir decifrar seu conteúdo já estará condenado. A libertação de Melquíades também depende da leitura dos escritos, podendo enfim partir, tornando o quarto vulnerável. A casa perde o caráter sobrenatural. Dessa forma, García Márquez não oferece uma segunda chance a seus personagens. Percebe-se que o escritor se coloca na figura do alquimista e só os dois, que na verdade representam um único, sabem do destino dos Buendía desde o começo da narrativa.

O grande enigma de *Cem anos de solidão* reside em sua forma, que, como já vimos, é circular. O último incesto, ocorrido entre Amaranta Úrsula e Aureliano Babilonia, remete ao primeiro incesto de José Arcadio Babilonia e Úrsula Iguarán de Buendía. García Márquez explana diversas complicações circulares, utilizando técnicas como a função de Melquíades, a

metáfora dos pergaminhos, os problemas nas relações entre os indivíduos e seu destino e a repetição de nomes. A chave dos pergaminhos corresponde à chave da novela, que é a “adivinhação do mundo”. O autor diz a respeito de *Cem anos de solidão*: “toda buena novela es una adivinanza del mundo”.

Os pergaminhos e *Cem anos de solidão* são o mesmo livro, escritos na mesma língua, pois o sânscrito é a língua do mundo pré-histórico e o castelhano a língua do mundo moderno, transcrevendo assim um tempo que é eterno.

Michael Palencia afirma que García Márquez pode ter sido influenciado por Jorge Luis Borges, principalmente no seu conto Aleph. Aleph seria o lugar onde estão todos os lugares, uma espécie de microcosmo de alquimistas e cabalistas. O narrador deseja entrar no lugar e ao conhecê-lo descreve-o como um instante gigantesco. Borges relata a visão como um momento da narrativa, enquanto para García Márquez a visão é a narrativa. Esse ambiente místico traz em si o mito apocalíptico que está escrito em livros ocultos. E nada pode decifrar os pergaminhos antes do tempo designado por Melquíades. Aureliano Babilonia é o único que o faz por ser um homem correto e justo, assim como só pode ler os livros apocalípticos quem possui esse caráter. Babilonia só tem esse caráter por ser o único a originar um filho por amor.

A versão apocalíptica do mundo afirma que a destruição é inevitável, assim como era irremediável o destino dos Buendía. Um fator que contribui para a degeneração são as pragas, também semelhantes às pragas do Apocalipse, como a peste da insônia, as guerras civis, o massacre da companhia bananeira, o dilúvio, a selva devoradora do final do livro e a destruição de Macondo. Michael Palencia destaca estas seis pragas que são relacionadas à destruição física, mas a sétima praga seria a da solidão, que é a única psicológica e constante e que, além disso, traz o número sete, que é bíblico e místico.

O leitor é como o último Aureliano, pois precisa decifrar os pergaminhos, fazendo parte do jogo, como num espelho, representado pela metáfora dos espelhos como a exemplo

da obra de Velásquez, *As meninas*, na qual o observador se encontra no quadro, refletido em outro espelho.

Cem anos de solidão termina, assim, no ponto em que se encontram alienados o mundo apocalíptico e o mundo cíclico. O momento final de uma civilização é o momento apocalíptico, quando os Buendía e Macondo terminam. Esta cidade tão mítica merece uma análise mais detalhada.

Macondo já era mencionada por García Márquez em outras obras suas como *La hojarasca*, *Los funerales de la Mama Grande*, *La mala hora* e *El coronel no tiene quien escriba*. Macondo representa o microcosmo da América Latina. A novela começa com sua fundação e termina com sua destruição. O próprio surgimento do povoado carrega em si um elemento sobrenatural, como descreve a passagem:

José Arcadio Buendía sonhou essa noite que naquele lugar se levantava uma cidade ruidosa, com casas de paredes de espelhos. Perguntou que cidade era aquela, e lhe responderam um nome que nunca tinha ouvido, que não possuía significado algum, mas que teve no sonho uma ressonância sobrenatural: Macondo. (MÁRQUEZ: 2003, p. 29)

Esse elemento sobrenatural também está presente na sua destruição, sumindo do nada, como num sonho. Sua evolução, conforme explica Carmem Arnau, merece destaque, pois ela surge com 300 habitantes, sendo uma aldeia feliz, onde nada havia morrido. Em função da companhia bananeira, fizeram-se casas de trem. Macondo e os Buendía são a mesma coisa. No auge, a família cresce e, na decadência, a família é abatida. No final, resta apenas um casal, assim como Macondo é considerada um lugar repleto de ervas silvestres.

O acontecimento-chave para quebrar a harmonia inicial em Macondo é a peste da insônia, que faz a cidade entre para a história, e, assim, inicia *Cem anos de solidão*, segundo Márcia Hoppe Navarro, que explica, ainda, não ser o tempo anterior a esse fato contabilizado no período de solidão que marca Macondo durante seu crescimento histórico. Macondo é assinalada por um povo que não tem consciência histórica, mesmo sendo o desenvolvimento

do povoado caracterizado por inúmeros desastres, guerras e massacres que assolam a história da Colômbia. Márcia Hoppe Navarro assim explica:

Através deste episódio selecionado pelo autor para mostrar as conseqüências da dependência econômica, comprova-se a força de ficção ao isolar e dramatizar problemas fundamentais que representam a história da América Latina em sua totalidade.

Depois do massacre, que seria negado e abafado da memória pública o declínio se estabelece. À falta de consciência histórica se soma o dilúvio que dura quase cinco anos e uma seca de dez anos, calamidades que acabam por destruir Macondo. (NAVARRO: 1988, p. 33)

Alguns fatos, tais como o assassinato dos trabalhadores da companhia bananeira, são reais, o que serve de base para o estudo aqui realizado e, por isso, a história da Colômbia é muito importante, como já foi ressaltado anteriormente.

Muitas considerações elucidam a obra de García Márquez e são pertinentes ao enriquecimento deste trabalho. Vejamos como Carmem Arnau define a matéria de *Cem anos de solidão*. A autora afirma que a matéria da obra se identifica com a vivência dos Buendía. Melquíades e, ainda, que as coisas têm vida própria, como o sangue de José Arcadio Buendía, que vai à casa de sua mãe para avisá-la de sua morte. A natureza também é um reflexo da vida da família, pois, como na morte de Úrsula, anunciada pelas rosas, entre outros elementos que apareciam da mesma maneira, na morte de José Arcadio, caem pequenas flores amarelas. Os odores também são marcantes na obra. Pietro Crespi vem acompanhado por um cheiro de lavanda, Maurício Babilonia cheira a óleo de motor, Pilar Ternera tinha cheiro de brilhantina de flores. Esses odores podem persistir mesmo após a morte dos personagens, como o odor fatídico de Remedios, a bela, o cheiro de pólvora do cadáver de José Arcadio Buendia e o cheiro de lavanda de Crespi, que Amaranta sente após sua morte. Observa-se, assim, que a matéria e a natureza se comunicam.

García Márquez inclui-se na obra *Cem anos de solidão* sendo Gabriel, um dos quatro amigos que se reuniam para discussões sobre livros. O vínculo entre Aureliano e Gabriel ocorre porque Gabriel acredita que existiu o coronel Aureliano Buendía, porque esse havia

sido companheiro de seu avô, o coronel Gerineldo Márquez. A noiva de Gabriel chamava-se Mercedes, que também é o nome da mulher de García Márquez. Esses dados são claros para crer-se que o autor se incluía na obra. É curioso notar que Gabriel é o último dos quatro amigos a sair de Macondo. Ao incorporar Mercedes, Germán, Alfonso, Álvaro, Gabriel e o sábio catalão, o escritor incorpora o mundo real à sua novela. Carmem Arnau chama essa inclusão de si mesmo de uma pirueta de García Márquez, que consegue fazer com que realidades diversas apareçam ao mesmo tempo na obra.

Após estas considerações, é importante que se leve em conta o que o próprio autor fala de sua obra. Para tal, serão descritos alguns trechos de uma entrevista realizada por Ernesto Gonzalez Bermejo, em 18 de julho de 1970, com o escritor García Márquez.

Márquez é considerado o Cervantes colombiano e *Cem anos de solidão* uma das mais importantes novelas contemporânea. O escritor diz que sempre teve confiança em seu livro, tanto que os primeiros cinco mil exemplares foram vendidos em quinze dias, somente na entrada do metrô de Buenos Aires. O leitor foi o principal propagandista do livro. Quanto às traduções, a inglesa, a italiana e a francesa são boas. O autor também fala da abordagem da violência em sua obra, explicando que essa foi intencional, o que é de suma importância para que se atinja o objetivo deste trabalho. Eis o que diz o escritor:

Pero surge en Colombia lo que se ha dado en llamar ‘la violencia’ – cosa que yo acepto por una comodidad de expresión, porque la violencia recorre de una punta a otra a la historia de Colombia –, y en ese período de violencia política, que fue la violencia organizada desde el poder, los conservadores arrasaban pueblos, poblaciones enteras, armaban las policías y el ejército, y a sus partidarios para aterrorizar a los liberales, que eran mayoría, y poder mantenerse en el poder. Ese momento de la violencia tuvo tal impacto entre quienes todavía no eran escritores en Colombia, muchos de ellos testigos de dramas terribles de violencia, que sintieron la necesidad de contarlos, y entonces aparecieron en cuatro o cinco años más de cincuenta novelas que es lo que se llama, ahora, la novela de la violencia en Colombia. (BERMEJO: 1970, p. 21)

Além dessa realidade, García Márquez percebe que a realidade não se resume a policiais matando pessoas, mas também à mitologia, às lendas e tudo que se incorpora à nossa

vida. Quando questionado sobre o cinema de Gláuber Rocha, o escritor afirma que os brasileiros estão fazendo o cinema de forma espetacular, mostrando a realidade latino-americana, chegando a níveis fantásticos, que podem ser chamados de pararealidade. O autor descreve um momento em sua vida onde acontece um fato não comum: um de seus irmãos disse que estava sonhando com sua vinda e ele não tinha comunicado ao irmão. Ele diz ser esta uma realidade que não conhecemos e a exploração dessa realidade lhe interessa tanto como a outra. Assim o autor explica sua tendência ao realismo mágico (abordado com este nome pelo entrevistador).

García Márquez diz que muitas coisas foram escritas a respeito de *Cem anos de solidão*, mas a idéia que mais o interessa é a de que a solidão é o contrário da solidariedade, sendo essa a essência do livro.

A respeito da árvore genealógica o escritor diz que ela é mais fácil do que parece, pois tem um tronco que prolonga a estirpe dos José Arcádios, salvo o caso de José Arcadio Segundo e de Aureliano Segundo, que são gêmeos exatamente iguais e se confundem durante todo o livro.

O fato de repetir nomes é próprio da cultura latino-americana. O escritor tem o nome de seu pai, cuja família tem doze filhos, sendo que o último também se chama Gabriel, pois sua mãe queria ter um Gabriel em casa quando este saiu para estudar. Não era para complicar as coisas como parece.

Percebe-se, em sua entrevista, o tom de “pai criador”, cuja paternidade é externada a seus leitores mais fiéis.

Depois de abordarmos a obra *Cem anos de solidão* e termos tecido comentários sobre o seu autor, passamos a analisar a figura de Fernando Botero, seu conterrâneo, que também faz parte deste estudo.

2.3 FERNANDO BOTERO

Fernando Botero nasce em 1932, filho de um representante comercial estabelecido em Medellín, num ambiente conservador. Botero é expulso do colégio e perde sua bolsa de estudos por escrever o artigo “Picasso e o conformismo na arte”, no qual tece considerações sobre a deformação na obra do pintor espanhol. Assim, foi obrigado a financiar seus estudos na cidade de Marinilla, com ilustrações para periódicos e como desenhista de decorações para o teatro. Termina seus estudos e vai para Bogotá. Com dezenove anos, realiza sua primeira exposição individual e vende algumas obras. Viaja para Tolú, no Caribe, onde pinta por alguns meses. Expõe novamente com êxito de vendas. Dessa forma, realiza seu sonho de viajar à Europa. Em 1952, chega a Barcelona e, depois, vai para Madri. Matricula-se na Academia de Bellas Artes de San Fernando, visitando o Museu do Prado, atraído por obras de Velázquez e Goya. Vai a Paris e visita o Museu do Louvre. Em 1953, instala-se em Florença, matriculando-se na Academia de San Marco para aprender a técnica de pintura de afresco. Os dois anos que aí permaneceu são considerados por ele os mais importantes para sua formação artística. Uma exposição em Bogotá tem fracasso total, pois não vende uma obra sequer.

Em 1956, casa-se com Gloria Zea e vai para o México. Neste ano, expõe, pela primeira vez, nos Estados Unidos e, com vinte e seis anos, é nomeado catedrático de pintura na Academia de Arte de Bogotá.

Em 1960, adquire um apartamento em Nova York e separa-se de Gloria. Neste período, também sofre críticas hostis de seus colegas nova-iorquinos, a maioria expressionistas abstratos. O marco da mudança de sua carreira ocorre em 1961, quando Dorothy Miler adquire sua *Mona Lisa com a idade de doze anos*.

Desde 1965, sua pintura ganha tons mais vivos. Assim altera estadas na Colômbia, Europa e Nova York, cidade onde nasceu seu filho Pedro, em 1970, fruto de seu casamento com Cecilia Zambrano. O menino morre em um acidente, em 1974, o que acarreta um momento crítico para o pintor. A escultura começa a ganhar espaço em sua obra, mesmo tendo o artista se dedicado a esta anteriormente, como explica Mariana Hanstein, na obra *Botero*, que servirá como base para o estudo do pintor. Nos anos de 1963 e 1964, dedicou-se ao estudo da escultura, feita com resina acrílica e serradura. Suas obras eram realistas, lembrando as esculturas de madeira do período colonial. Mas Botero não estava satisfeito com esse material. Assim, em 1973, já em Paris, tentou novamente a escultura. O bronze, então, era o seu material favorito, configurando-se suas obras como um prolongamento da essência de suas idéias artísticas, a saber, a sensualidade das formas, os temas clássicos e a perfeição técnica.

Suas inspirações são várias, como a arte egípcia em suas formas calmas e pesadas. Os nus femininos colossais lembram os ídolos da fertilidade pré-histórica. As esculturas de Botero chegam a ser monumentais, mesmo assim percorrendo o mundo. Botero afirma que suas esculturas não têm valor simbólico, pois ele só se interessa pela forma, com superfícies suaves e redondas, que dão sensualidade ao seu trabalho.

A partir de 1983, reside alguns meses em Pietrasanta, na Itália. Apesar da constante mudança de lugar, Botero sempre tem um ponto fixo de referência, ponto este que influencia sua obra: a Colômbia. E é justamente por focar esse ponto e a partir dele produzir suas obras que o pintor foi escolhido para servir de estudo comparatista com Gabriel García Márquez, também colombiano, que retrata a mesma sociedade em seu romance *Cem anos de solidão*.

Vejamos alguns tópicos relevantes sobre sua técnica de pintura. Em 1951, ao expor vinte e cinco trabalhos em Bogotá, organizados por Leo Matiz, não se sabia ser tamanha a

grandeza que estava contida em sua obra e nem que ele iria se tornar, um dia, o pintor mais famoso de toda a América Latina.

Por seus quadros serem heterogêneos, parecia uma exposição coletiva. Em suas primeiras obras sofre influência de Paul Gauguin e de artistas mexicanos, como Diego Rivera e José Clemente Orozco.

Seus primeiros nus foram influenciados pelos livros que seu pai deixara para ele, como *A Divina Comédia*, por retratos de personalidades e pela *Madona de S. Sisto*, de Rafael, ou seja, as madonas mágicas, não comparáveis às virgens das igrejas de Medellín. Foi na Europa que adquiriu o estilo que o tornaria famoso:

(...) as imagens que se tornaram o símbolo da cultura crioula moderna na América Latina e que, neste aspecto poderá ser apenas comparável à literatura de Gabriel García Márquez ou à música de Astor Piazzolla. Os três estão interligados pela experiência existencial das suas origens e culturas, núcleo de todo o seu trabalho, que é, simultaneamente, de âmbito universal. Botero declarava que isso só era possível, precisamente 'porque o artista é universal apenas quando está fortemente enraizado na própria comunidade onde nasceu'. (HANSTEIN: 2004, p. 12)

A popularidade do seu trabalho é também comum aos três artistas, pois nenhum outro pintor exerceu tanta influência na sociedade mostrando a Colômbia. Assim explica Mariana Hanstein:

(...) a idéia de que Márquez e Botero se limitam, na verdade, a continuar a explorar o 'boom' já ultrapassado da América Latina nos anos 70 não parece vingar, após análise cuidadosa, pois a popularidade de ambos os artistas é acompanhada por uma enorme qualidade. Eles devem a sua 'aceitação universal' não aos assuntos e conteúdos exóticos das suas obras, mas antes à perfeição da sua arte. (HANSTEIN: 2004, p. 12)

Como se pode ver, a qualidade de ambos, que é reconhecida e comparável pela grandeza e o reconhecimento desses – Botero e Márquez – ocorre na mesma época, principalmente quando Márquez causava impacto com sua célebre obra *Cem anos de solidão*:

A ligação à Marlborough Gallery trouxe a Botero uma considerável mais-valia financeira, acentuando também a sua popularidade e celebridade – em simultâneo, por acaso, com o seu patricio Gabriel García Márquez, cujo romance de 1967, *Cem anos de solidão*, se tornou um sucesso internacional e marcou o início da explosão latino-americana na literatura, que continuou nos anos 80. (HANSTEIN: 2004, p. 45)

Na Europa, Botero copiou obras de arte de Tontoretto e Velázquez, a quem admirou a vida toda. A influência de Bernard Berenson foi muito importante para que até hoje esse apareça implicitamente em suas declarações sobre questões de pintura.

Botero preocupava-se com a arte clássica e as soluções da pintura figurativa, enquanto pintores da época valorizavam o gesto de pintura. Preferia, na Itália, Piero Della Francesca e Paolo Ucello, com a clareza misteriosa, a luz sem sombras e a disposição geométrica de volumes.

Contrário às tendências, queria uma arte figurativa, ao mesmo tempo clássica, numa expressão de sua própria época. E seu olhar sul-americano jamais deixou de se fazer presente:

Botero reconheceu que a sua coerência era fruto dos seus antepassados e das suas raízes específicas sul-americanas. Assim, na Europa, privava com artistas sul-americanos que, como ele, procuravam uma arte sul-americana. (HANSTEIN: 2004, p. 18)

Ao voltar para o México, Botero não consegue êxito, mesmo sendo o México um país muito rico em sua arte popular. O México era o único país da América Latina que produzira, no século XX, artistas modernos de fama mundial, como Frida Kahlo, Diego Rivera, Alvaro Siqueiros e José Clemente Orozco.

Diego Rivera foi o pintor que lhe dera a forma, com figuras que ocupavam quase todo o plano pictórico. Botero era o único pintor latino-americano da segunda metade do século XX a seguir este exemplo, enquanto outros se voltavam para técnicas internacionais. Se observarmos, seus quadros possuem essa característica bem marcada, com figuras que preenchem quase toda a tela e que, normalmente, ocupam o centro da obra.

Suas primeiras obras perderam-se, e delas não se possui nem fotografias. A natureza morta era um de seus temas mais correntes até então, sem grandes proporções. É justamente a

natureza morta que abre as portas para seu trabalho com figuras volumosas, como ele mesmo afirma na obra *Fernando Botero*²:

‘Um dia em que desenhei um bandolim e coloquei, por equívoco, um ponto diminuto em lugar da abertura para saída do som, o instrumento dava a impressão de inflado, volumoso (...)’. Assim Fernando Botero descreve a origem da primeira obra em que aparece seu característico estilo de formas dilatadas. (*FERNANDO BOTERO*: 1997, introdução)

Quando questionado sobre o porquê de pintar pessoas gordas, este afirma que não pinta pessoas gordas, mas todas as outras coisas também o são e diz serem dirigidas pela realidade, mas não a transmitem. O pintor ressalta que usa essa técnica para enfatizar a transformação ou deformação, transformando a realidade em arte. Esse exagero repetitivo torna a deformação uma regra, que depois se transforma em estilo, visando a acentuar a sensualidade das suas imagens.

O volume deixa claro sua predileção formal pelos valores plásticos da arte clássica. Apesar dessa rudeza de tamanhos, seu estilo expansivo retira de seus desenhos tal crueldade e extremismo, sendo o volume exagerado a mágica que transforma a vida e o mundo em uma realidade flutuante que, por mais absurdo que possa ser, dá leveza às suas formas “gordas”. É interessante questionar-se, como o faz Hanstein:

‘Magreza’ será sinônimo de ‘cosmopolita’ e ‘gordura’ de ‘provinciano’? Na América Latina genuína, a ‘gordura’ é associada às qualidades positivas como a saúde, boas condições de vida, alegria de viver e as pessoas gordas associadas à boa disposição, aos prazeres dos sentidos e a um fácil relacionamento. Botero joga, certamente, com o clichê de um continente de festas e cor, da ‘siesta’ e da boa comida. De acordo com este espírito, a reação dos espectadores ao seu trabalho é divertida e descontraída. (*HANSTEIN*: 2004, p. 54)

Alguns, como o escritor italiano Alberto Moravia, viam nas figuras corpulentas um fator não só estético, mas psicológico, transmitindo, através de seu inchaço, um sofrimento especial, sem dor e estático. Sublinha, ainda, que tais figuras refletem a declaração de guerra à pobreza, à injustiça, à ditadura e à violência. Essa inquietude era a origem da visão poderosa que o artista tinha do mundo.

² *FERNANDO BOTERO*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

O pintor diz que tal inquietude é apenas estética, com grande paixão por formas e cores. Para ele, beleza é perfeição formal no que diz respeito à composição, cor e técnica. Botero também rejeita a sombra, pois alega que a plasticidade de suas imagens é criada através da cor.

A pintura figurativa foi também um estilo seu inconfundível, apesar de estar numa época dominada pela abstração. A desproporcionalidade de tamanho é muito curiosa em sua obra e pode ocasionar inúmeras interpretações, como veremos nas análises das personagens e das cenas. Todavia, Botero assim explica, deixando claro também sua definição de abstração:

O meu tipo de arte figurativa deriva, de certa forma, da experiência da abstracção. Não se trata do mesmo tipo de arte figurativa que existia na época abstraccionista. Por exemplo, as minhas composições baseiam-se nas leis da cor e da forma, o que me leva muitas vezes a virar uma pintura ao contrário para poder ver como trabalho abstracto. Em consequência da experiência abstracta, a forma e a cor devem ser compostas livremente. Necessito de uma total liberdade no que se refere a proporções. Se, por exemplo, precisar de uma forma mais pequena algures no quadro, posso reduzir o tamanho de uma figura. (HANSTEIN: 2004, p. 32)

Pintou, entre outros quadros, paráfrases, que são um componente importante de sua obra, como uma série de *Monas Lisas*, *Criança de Vallecas*, de Velázquez e *Quarto dos Noivos*, de Mantegna. Ele faz interpretações livres que apenas conservam a essência da obra, do tema, convertendo-os em genuínos boteros. O pintor diz não querer ironizar as obras parafraseadas, mas, sim, demonstrar que, na arte, os aspectos puramente formais e o estilo são tudo, e o tema deve a ele se sujeitar.

Apesar de não faltarem clientes para Fernando Botero pintar retratos, o pintor faz, em sua maioria, auto-retratos. Às vezes, inclui-se em obras, disfarçadamente, como faziam seus antecessores Rembrandt ou Giorgio de Chirico, ou até mesmo se ilustra como pintor. Em alguns personagens, demonstra desejos talvez não realizados, como um conquistador espanhol ou um toureiro. Às vezes, é pequeno, com humildade e orgulho ao mesmo tempo.

Outra marca do pintor são suas figuras e personagens tão presentes em seu acervo. Suas figuras parecem contemplar um ponto perdido no vácuo, os olhos revelam a alma e

normalmente sofrem de estrabismo, jamais se dirigindo ao espectador. Para Botero, a intenção é clara: “não desviar a atenção (...) dos valores táteis da pintura” (BOTERO, 1997, p. 42).

No quadro *O Capitão*, um dos objetos de análise deste estudo, a questão do olhar é bem marcada e provocativa, como veremos posteriormente. Apesar da imponência aparente, tais personagens são indefesos, aparentando uma espécie de melancolia infantil.

Já *Cena Familiar*, também analisada em outro momento, apresenta cinco personagens, com olhares desencontrados. Adultos e crianças confundem-se em suas fisionomias, perdendo seu próprio caráter individual. Esta é considerada uma de suas obras fundamentais, pintada em 1969, e que consolida o seu estilo.

Os nus também possuem espaço em sua obra, mesmo afirmando Botero que essas pessoas não são gordas, pois não pertencem ao mundo dos mortais, mas à imaginação pictórica. Seus corpos nus não têm a intenção de causar desejo, o que significa, conseqüentemente, não causarem desassossegos ou desejo carnal e, sim, despertarem a vontade de acariciar, até mesmo com o olhar, as silhuetas e indagar sobre a misteriosa consistência da pele.

O jogador de cartas, de 1988, é um dos nus estudados neste trabalho, tendo como centro a mesa, oferecendo uma vista lateral dos jogadores. Em primeiro plano, aparece uma camareira que dirige o olhar do espectador para as cartas escondidas pelo homem.

Mas, apesar de todas essas preferências do pintor, como paráfrases, auto-retratos e nus, é a Colômbia que unifica toda a sua técnica e sua obra, principalmente pelas suas pinturas carregadas de narração. Tais narrações possibilitam-nos estabelecer o vínculo entre *Cem anos de solidão*, de Gabriel García Márquez com suas telas.

A inquietude estética e a busca de meios para expressar sua própria identidade serviram para o desenvolvimento do artista. Tal expressão foi encontrada, sobretudo, em suas

raízes, orientado pelas grandes tradições europeias. Assim como Rivera, que trabalhou em Madrid e Paris para depois regressar ao México e fazer seu estilo, Botero também viajou e estudou muito, mas foi em sua terra natal que se encontrou. Explica Hanstein:

Quando começou a pintar na Colômbia, os seus primeiros ensaios perseguiam um estilo modernista internacional. Foi apenas quando começou a estudar pintura clássica que descobriu um estilo que corresponde tão intensamente à alma do seu continente. Isto não significa um desvio, mas sim a pré-condição para o facto de o seu trabalho poder ser levado a sério no contexto da pintura. (HANSTEIN: 2004, p. 54)

Seu verdadeiro ato revolucionário, abordado pelo biógrafo Germán Arciniegas, foi o de criar um trabalho longe de casa, só, em oposição às artes internacionais. Suas pinturas figurativas, sobrecarregadas de material pictórico, começaram a escandalizar o ambiente novaiorquino, sendo Jean Aberbach, nos anos 60, um dos primeiros negociantes de arte a reconhecer, no artista colombiano, suas raízes culturais.

Velázquez foi um pintor que captou as essências dos espanhóis, criando formas e apresentações que mais condizem com seu espírito nacional. Botero fez o mesmo em se tratando da Colômbia. Ainda que parodiando Velázquez, Botero imprime sua autenticidade nacional, como em suas mulheres, que não correspondem ao ideal de beleza espanhol, como sugere Hanstein:

A relação do tamanho das respectivas figuras dentro da imagem, dominada pela figura desproporcionada do artista, sugere um Botero que se assume como pintor nacional do seu país, como o 'inventos de verdades' sobre a América Latina, sempre no espírito do grande pintor espanhol, em cujos segredos ele havia penetrado em incontáveis paráfrases e cópias. (HANSTEIN: 2004, p. 78)

O artista doou grandes coleções suas aos museus de Medellín e de Bogotá, definindo sua função artística como responsabilidade por sua terra natal, criando coisas que trouxessem significado para o seu povo.

Uma de suas preferências, na pintura, é o retrato de governantes, como em *Retrato Oficial da Junta Militar*, de 1971, também abordado em análises posteriores. O quadro é ambivalente. A que junta se refere? Na época, haveria 10 juntas na América Latina e o tema

era óbvio. Será que seu objetivo era satirizar ou imortalizar? O próprio pintor explica como surgiu o quadro:

Se por exemplo, eu começar a pintar um ditador, tenho de tratar as cores com cuidado e carinho – trata-se, de certa forma, de um acto de amor. A pintura transforma ódio em amor. Não é como Orozco, o pintor mexicano, que criou imagens políticas. Havia ódio em cada uma das suas pinceladas. No meu caso, é precisamente o contrário. Existe amor em cada pincelada. (HANSTEIN: 2004, p. 83)

Por sua vez, a falta de forma na nudez feminina traduz o lado obscuro das remotas províncias andinas, segundo Mariana Hanstein, cujas mulheres não despertam paixão, mas amizade, maternalidade e proteção. Nem mesmo seus pêlos a mostra são marcantes e seus seios são atrofiados.

Botero aprecia, ainda, pintar domingos, com as pessoas desfrutando o tempo de lazer, com suas melhores vestes e penteados. O mundo do trabalho é raramente retratado. Como resultado do terror que abalava a Colômbia na época de suas pinturas, o medo e a violência assumem presença em seus quadros. Em *A rua*, de 1987, tem-se um único trabalhador retratado, o engraxate, numa rua colombiana. O domingo pode ser esse dia, pois para um engraxate não existe dia próprio para descanso e os demais personagens parecem estar em momento de descanso, de lazer.

Outra presença constante em suas pinturas são os prostíbulos, como em *A Casa de Amanda Ramírez*, de 1988, num tempo em que o bordel era visto como um honesto negócio familiar. Tal pintura também será analisada na seqüência.

O retrato de família também tematiza a América Latina, tradição atraente na pintura ocidental e que dá material para a cultura de que, aqui, a família é o núcleo da sociedade, mesmo que essa realidade não exista. Mariana Hanstein afirma que a arte sul-americana visa à mensagem, ao símbolo e à imagem reconhecível, sendo a arte uma tentativa de diálogo entre o artista e o espectador, leitor ou ouvinte, explicando:

Botero pinta todo o espectro da sociedade de classe média do seu continente: empregados de escritório, senhoras, homens, freiras, bispos, polícias oficiais, velhas criadas, raparigas lançando olhares de soslaio, prostitutas, ladrões ou casais de namorados. A sua visão é agradável, benevolente, sem tensões nem sofrimento. Tudo se pode ver nestas imagens, embora estáticas numa estranha não-realidade, pois o seu vocabulário visual data de outra época. A melancolia e o desejo estão espalhados por este mundo de memórias, nostalgia e sentimentos de desalento. Mas também isso é um motivo dominante na arte sul-americana: na literatura, na música e no mundo das imagens de Botero. (HANSTEIN: 2004, p. 85)

Procura-se, assim, entender como o escritor Gabriel García Márquez e o pintor Fernando Botero *lêem* a sociedade colombiana, a qual foram fiéis, descobrindo a realidade presente em ambos os objetos de análise –literatura e pintura. Assim explica Botero:

Verifiquei com satisfação que sendo fiel a mim próprio, estava a ter um comportamento adequado em relação ao meu país. A minha capacidade para a pintura significa que me cabe exprimir coisas e não limitar-se a copiar os americanos ou os franceses para pintar imagens pseudoamericanas ou pseudofrancesas. Tenho de pintar imagens colombianas. E o mais surpreendente de tudo isto agora é que, através da decisão de pintar imagens colombianas, impressiono os alemães, os franceses, os japoneses. (HANSTEIN: 2004, p. 69)

A leitura que cada um faz de seu país não é analisada ao acaso, já que ambos afirmam retratar a sua terra, mostrando, através da arte, a realidade de seu lugar de origem e, como o próprio pintor relata, pintando as imagens colombianas para impressionar os outros. Da mesma forma, Gabriel García Márquez atinge, com sua obra, um grande número de pessoas e passa a se tornar conhecido mundialmente.

3 RELAÇÃO ENTRE LITERATURA E PINTURA: ANÁLISE DA SOCIEDADE COLOMBIANA EM GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ E FERNANDO BOTERO

Dentre tantos aspectos passíveis de análise nas obras de Botero e no texto de Gabriel García Márquez, escolhemos alguns para serem aqui abordados, em especial aqueles que apresentam mais aproximação entre os trabalhos dos dois autores, tendo-se como objetivo principal interpretar a leitura que cada um dos autores faz da sociedade colombiana. Dentre estes aspectos, escolheu-se analisar os militares, as prostitutas e as amantes, os empregados, o povo e, por fim, a família.

3.1 OS MILITARES

Muitos episódios que fizeram parte da história da Colômbia são retratados por Fernando Botero e Gabriel García Márquez em uma fusão entre ficção e realidade. Neste contexto, os militares merecem atenção pela incidência da presença deles em ambos os autores. Na obra de García Márquez, a presença dos militares dá ênfase política à narrativa, baseada na realidade. A postura de Aureliano Segundo, quando ocorre o carnaval em

Macondo, é fora do habitual e, a partir dela, inicia-se o estabelecimento de paralelos, como mostra a passagem:

O carnaval tinha alcançado o seu mais alto nível de loucura, Aureliano Segundo tinha satisfeito por fim o seu sonho de se fantasiar de tigre e andava feliz entre a multidão exaltada, rouco de tanto rugir (...). (MÁRQUEZ: 2003, p. 195)

Relacionemos essa atitude à do capitão do quadro *O Capitão* (1969), mas antes vejamos um pouco mais sobre o mesmo.



Figura 3: O CAPITÃO (1969)

O militar do quadro tem um olhar melancólico e estrábico que o torna indefeso apesar de seu traje imponente. Cabe ressaltar que Fernando Botero sempre destacou o estrabismo em seus personagens, nunca direcionando o olhar da figura ao observador, um olhar considerado bovino, pois tem um olho dirigido para cada lado, como um boi; isso o torna diferente, pois – ao contrário dos animais de rapina, que têm o olhar para frente – ele não consegue focar o seu olhar em uma vítima a ser eliminada. O capitão está assumindo um papel mais dócil, por isso sua credencial não condiz com sua aparência. A melancolia de sua expressão demonstra, além de fragilidade, insatisfação no cumprimento de seu dever ou até mesmo cansaço diante da luta.

Outro aspecto importante é o fato de suas mãos serem pequenas e delicadas, contrastando com a profissão que exerce, já que ser um militar requer destreza e masculinidade. As luvas fragilizam o papel do capitão. Porém, o uso dessas luvas pode estar ligado unicamente ao fato dele estar posando para uma foto, vestido assim um traje de gala. Além disso, Chevalier e Gheerbrant, em *Dicionário de símbolos*, destacam que a luva pode indicar pureza, pois impede de tocar o impuro. E a pureza é devidamente aplicável a esse militar. E o ato de tirar as luvas diante de alguém significa reconhecer-lhe a superioridade, desarmando-se diante do outro. Novamente a inferioridade do capitão fica evidenciada, e seu papel de “modelo”, e não de um militar assumido, também. É como se estabelecesse uma dissociação entre o ser humano e o capitão trajado. É uma única figura com dois personagens diferentes. Essa relação pode ser explicada por Roberto DaMatta, em sua obra *Carnavais, malandros e heróis*, na qual diz o seguinte a respeito de uniformes e de fantasias:

Nas paradas do Dia da Pátria, a veste é o uniforme – que torna todos os homens iguais no nível de sua posição. No carnaval, a roupagem apropriada é a fantasia (...). Enquanto a farda iguala e corporifica – pois os membros de uma corporação usam vestes idênticas, suas diferenças sendo de grau e não de qualidade –, as fantasias distinguem e revelam, já que cada um é livre para escolher a fantasia que quiser (DAMATTA: 1997, p. 60).

Se o uniforme torna os homens iguais diante da posição que ocupam – no caso deste quadro, a posição de capitão –, não há como conhecer o ser humano que se oculta por trás da farda. Esse conhecimento torna-se possível quando o homem usa uma fantasia, pois aí ele ocupará um papel distinto dos demais, revelando o seu íntimo, os seus verdadeiros desejos que no dia-a-dia devem ser escondidos dos homens comuns e inferiores hierarquicamente. A incompatibilidade entre o que o capitão é e o que deve ser revela-se apenas no olhar melancólico.

Nesse ponto Aureliano e o capitão do quadro apresentam muitas semelhanças, pois os dois têm o anseio de ser livres, soltar toda a energia e as suas íntimas vontades. Aureliano consegue ter seu momento de poder, por isso escolhe a fantasia de tigre, que é um animal forte e imponente, que representa dureza e poder. O ato de rugir demonstra ainda mais sua vontade de soltar seus desejos, de impor sua supremacia, de ser superior aos demais. O rugido é como um grito de libertação, abafado pelo sistema autoritário do governo conservador da época. Esse mesmo grito de libertação não pode ser proferido pelo capitão retratado, pois ele precisa promover a ordem e não tumultuar, o que o torna infeliz e dono de um olhar tão triste.

Outro aspecto a ser destacado nessa comparação é o uso do bigode, que se faz tão essencial para a demonstração de poder, tanto que o próprio Aureliano sentia necessidade de ter bigode para poder ir para a guerra, como se pode ver na passagem que segue: “Aureliano o acompanhou. Já então tinha começado a cultivar o bigode negro de pontas engomadas, e tinha a voz um pouco retumbante que haveria de caracterizá-lo na guerra” (MÁRQUEZ: 2003, p. 60).

O capitão retratado por Botero tem seu bigode pequeno e ralo, um tanto insignificante. O bigode é um símbolo de masculinidade e, nesse sentido, é importante para a representação do poder. Entretanto, o bigode desse homem é pequeno, acanhado como sua masculinidade.

O bigode de Aureliano era um fator que enriquecia sua figura na guerra, bem como sua voz, que precisava imperar sobre a voz de civis. Esse atributo da voz forte não parece caber ao capitão, pois sua expressão revela vontade de não falar e, se falar, que seja em tom baixo, pois não há vontade de se impor e sim de se esconder dos demais.

O traje do capitão de Botero está impecável, bem limpo, passado, alinhado. Isso demonstra que aqueles que encaram o combate são os subordinados ao capitão; seu único papel é dar ordens para os soldados que devem executar o que for mandado. Esse pode ser um fator da melancolia do capitão: a inércia. Inércia que o torna satirizado enquanto militar, da mesma forma que Gabriel García Márquez sempre procurou ironizar as situações relativas a tal supremacia.

Carmen Arnau destaca essa sátira política em Gabriel García Márquez. Macondo era um lugar tranqüilo, mas os problemas começaram com a chegada de autoridades de fora. O primeiro é o comendador, que faz proibições absurdas, como escolher a cor das casas. O fundador, José Arcadio, dizia que Macondo não tinha nada a corrigir. Depois vem Apolinar Moscote, que também é considerado inútil pelo povo de Macondo. Na verdade, o único “poder autoritário” que se impõe em Macondo é o da Companhia Bananeira, como será visto mais adiante.

Outro personagem de García Márquez que se assemelha ao capitão é o general conservador José Raquel Moncada, alcaide de Macondo. A sua função de alcaide era importante para a ordem, como vemos nesse trecho que fala sobre a história da Colômbia, segundo Leslie Bethell:

La Constitución de 1886 restauró la autoridad del gobierno central, reduciendo los estados a departamentos bajo el control de gobernadores nombrados por el presidente; los ‘alcades’, por su parte, serían nombrados los gobernadores. (BETHELL: 1992, p. 283)

Os alcaides tinham o dever de restaurar a autoridade, mas o alcaide Moncada não tinha vocação para o cargo de general, assim como o capitão do quadro não aparenta ter. A passagem abaixo revela a falta de vocação do alcaide: “Como muitos conservadores, José Raquel Moncada tinha feito a guerra em defesa do seu partido e alcançado o título de general no campo de batalha, embora carecesse de vocação” (MÁRQUEZ: 2003, p. 143).

José Moncada foi o primeiro alcaide de Macondo, que lá estava para fazer tudo parecer bom, em sua mais perfeita ordem, mesmo que não tivesse jeito para exercer esse papel. Como general conservador, mesmo que a contragosto, tinha que controlar os atos dos habitantes de Macondo para evitar que o liberalismo se alastrasse pela cidade. É inegável que o Partido Liberal e o Partido Conservador exerciam influência sobre os aspectos de vida da sociedade colombiana. A história deixa bem clara a rivalidade entre os dois partidos, que é abordada pelo escritor e o pintor em suas obras. Como o Partido Conservador imperou até 1930, efetivamente, muita violência e guerrilhas foram geradas.

García Márquez torna sua obra repleta desses fatores sociopolíticos, desde o início do texto, quando José Arcadio Buendía esperava a ordem de poder viajar para a capital. A subordinação das pessoas ao sistema conservador era constante, como ter que pintar suas casas de azul, pois essa cor representava o Partido Conservador. A partir dessas imposições absurdas, surgiram as guerrilhas, tão bem descritas por García Márquez e ilustradas por Botero. Embora não seja um dos quadros sobre a guerrilha analisado aqui, é provável que se encontrem indícios dessas na pintura analisada a seguir. Trata-se da obra *Retrato Oficial da Junta Militar* (1971), que mostra quatro militares uniformizados.



Figura 4: RETRATO OFICIAL DA JUNTA MILITAR (1971)

É importante ressaltar, antes de prosseguir com a análise, que *Cem anos de solidão* traz inúmeros personagens militares, ficcionais ou não, como o Coronel Aureliano, Apolinar Moscote, José Raquel Moncada, Victorio Medina, Capitão Aquiles Ricardo, Lorenzo Gavilán, entre outros. O militarismo é constante e dá o pano de fundo histórico ao romance.

Se Botero ironiza uma junta militar, como veremos a seguir, é justamente por querer mostrar a realidade da política vigente, demonstrando que por trás dos poderosos se escondem múltiplas facetas. É como se o poder dos militares fosse algo bom, enquanto não choca o povo, por isso as aparências precisam ser mantidas, como representa a foto dos militares do quadro. Na obra de Gabriel García Márquez, essa realidade também é desmascarada pelo autor, como na passagem:

Durante o dia, os militares andavam pelas torrentes das ruas, com as calças enroladas na metade da perna, brincando de naufrágio com as crianças. De noite,

depois do toque de recolher, derrubavam as portas a coronhadas, arrancavam os suspeitos das camas e os levavam para uma viagem sem regresso. (MÁRQUEZ: 2003, p. 295)

Essa passagem demonstra quem são realmente os militares de quem García Márquez fala: rudes e detentores do poder a qualquer custo, usando as crianças apenas para parecerem inofensivos, incapazes de fazer mal a alguém. Pode-se perceber que a escolha das crianças é proposital, pois estas representam a inocência e a verdade, como os militares querem ser vistos. Podemos interpretar como uma “falsidade”, assim como Botero pinta seus personagens militares aparentemente inofensivos. Mas essa máscara de bom amigo é desvelada em importantes momentos da narrativa, quando os militares usam do autoritarismo para se impor.

Há inúmeras passagens da obra *Cem anos de solidão* que ilustram o abuso de poder, como no exemplo abaixo, no qual Apolinar Moscote manda seus inferiores cometerem certas atrocidades: “Quatro soldados, a mando seu, arrebataram de casa uma mulher que tinha sido mordida por um cão raivoso e a mataram a coronhadas em plena rua” (MÁRQUEZ: 2003, p. 101).

Aqui fica evidente o abuso de autoridade para com os mais fracos, denunciando o que acontecia na sociedade da época, dividida entre conservadores e liberais. Mas essa passagem não deixa de representar também a futilidade dos atos militares, pois matar era uma atitude não condizente ao posto militar. A violência mais uma vez faz-se presente na linguagem de García Márquez. Se, por um lado, os militares procuravam parecer o que não eram, em certas ocasiões era preciso que mostrassem seu poder para serem respeitados, como no texto apontado anteriormente e, ainda, neste outro exemplo:

(...) um irmão do esquecido Coronel Magnífico Visbal levou o neto de sete anos para tomar um refresco nas carrocinhas da praça e, porque o menino esbarrou por acidente num cabo de polícia e lhe derramou o refresco no uniforme, o bárbaro fez dele picadinho com o facão e decapitou de um só golpe o avô que tentara enfrentá-lo. (MÁRQUEZ: 2003, p. 230)

Nessa passagem, sem dúvida, a intenção do cabo de polícia era a de avisar, intimidar os demais para que não cometessem os mesmos erros, para não sofrerem as mesmas conseqüências. Esses episódios mostram que os militares precisavam manter a ordem a qualquer custo, estabelecendo claramente situações entre chefes e subordinados. Exemplos não faltam na obra de García Márquez, como, por exemplo, quando os pais do Coronel Gerineldo Márquez tentam vê-lo e são expulsos a coronhadas, ou, ainda, quando se ironiza o poder, com relação à pintura das casas, na passagem “As casas pintadas de azul, pintadas em seguida de vermelho e logo pintadas novamente de azul, acabaram por adquirir uma coloração indefinível” (MÁRQUEZ: 2003, p. 123).

Essa realidade de abuso de poder, explicitada por Gabriel García Márquez, pode ser comprovada em livros de história que falam do sistema político da Colômbia, como Leslie Bethell afirma:

Pero la guerrilla, presente en todas las guerras civiles, fue en esta el elemento dominante, con las consecuentes atrocidades, la agudización de los antagonismos locales y, al final de la lucha, especialmente en el centro del país, la represión despiadada de las ‘cuadrillas de malhechores’ por parte del gobierno de Marroquín. (BETHELL: 1992, p. 288)

Como se pode ver, o termo *quadrilha de malfeitores* é justamente alvo de ironia, pois quem não estivesse de acordo com as idéias conservadoras, era considerado parte de uma quadrilha.

O poder militar, além de ser visto como repressivo, não obteve respeito por não demonstrar lealdade e ter postura correta. A corrupção sempre foi um fator marcante da sociedade colombiana, como no exemplo das eleições:

(...) o Sr. Apolinar Moscote selou a urna com uma etiqueta atravessada pela sua assinatura. Nessa noite, enquanto jogava dominó com Aureliano, ordenou ao sargento rasgar a etiqueta para contar os votos. Havia quase tantas cédulas vermelhas quanto azuis, mas o sargento só deixou dez vermelhas e completou a diferença com azuis. (MÁRQUEZ: 2003, p. 97)

Nessa passagem fica clara a fraude nas eleições, recurso usado pelo Partido Conservador para se perpetuar no poder. Tanto a fraude como a corrupção são comportamentos enfatizados por García Márquez e por Botero. Esta é, sem dúvida, mais uma marca da sociedade colombiana da época, na qual, em prol de interesses partidários, valia tudo.

A luta entre o Partido Conservador e o Partido Liberal sempre teve grandes dimensões na história da Colômbia, sendo explicada por García Márquez através da personagem Apolinar Moscote, que era o alcaide de Macondo, adepto do Partido Conservador. Neste trecho, que se passa às vésperas das eleições, o delegado explica para seu genro, Aureliano, quem são os liberais e os conservadores:

Os liberais, dizia, eram maçons, gente de má índole, partidária de enforcar os padres, de instituir o casamento civil e o divórcio, de reconhecer iguais direitos aos filhos naturais e aos legítimos, e de despedaçar o país num sistema federal que despojaria de poderes a autoridade suprema. Os conservadores, ao contrário, que tinham recebido o poder diretamente de Deus, pugnavam pela estabilidade da ordem pública e pela moral familiar; eram os defensores da fé de Cristo, do princípio de autoridade, e não estavam dispostos a permitir que o país fosse esquartejado em entidades autônomas. (MÁRQUEZ: 2003, p. 96)

Apesar de o sogro ser evidentemente conservador, Aureliano simpatizava com os liberais por sentimentos humanitários, o que reafirma a forte personalidade dos Buendía, dificilmente influenciáveis.

A passagem anterior comprova o apoio da Igreja aos conservadores, opondo-se ao que pinta Fernando Botero, já que este mostra no *Retrato Oficial da Junta Militar* (1971) um bispo acompanhando supostos representantes do Partido Liberal. Assim, é possível entender o interesse dos representantes religiosos, ou seja, estar sempre ao lado de quem está no poder. Ora aparecem inseridos no Partido Liberal, ora no Partido Conservador (na maior parte das vezes, já que foi esse que permaneceu mais tempo no poder).

A figura religiosa representava respeito, mas o Coronel Aureliano Buendía, partidário liberal, não acreditava nisso e considerava o ofício de padre uma bobagem, como se

comprova nesse trecho, onde o Coronel fala sobre a ida de José Arcadio para o seminário: “Esta era a última amolação que estava nos faltando – resmungou – um Papa!” (MÁRQUEZ, 2003, p. 243).

A questão religiosa merece atenção especial nas obras em questão. O escritor deixa evidente uma linguagem com raiz bíblica, como afirma Carmen Arnau. Essa raiz bíblica se faz presente desde a passagem pelo suposto paraíso, quando José Arcadio Buendía está em expedição para fundar Macondo e avança atrás da terra prometida, inclusive tendo um sonho avisando que deve fundar Macondo. A autora tece, também, comentários importantes sobre o papel religioso das mulheres em *Cem anos de solidão*. Remedios, Fernanda e Amaranta são, ironicamente, figuras carregadas de significado religioso. Remedios é ao mesmo tempo a virgem e a constante tentação dos homens, causando a morte de muitos deles. Amaranta morre virgem, no entanto carregava ódio por sua irmã Rebeca, nunca amando ninguém e carregando como sinal de virgindade uma venda negra na mão. Representa a anciã, a feia e a donzela amarga que foi. Fernanda é filha de pais fervorosos pela igreja, representando a cultura espanhola, importante na América Latina. Porém causou também muitas desgraças pela sua rigidez, além de aceitar a amante do marido para que ele continuasse ganhando dinheiro com seus animais que pariam abundantemente.

Botero também faz alusão à questão religiosa, como no quadro em questão, onde o bispo, já citado anteriormente, está presente. A presença de um bispo na junta militar serve para comprovar que a Igreja estava ao lado desses militares, abençoando suas ações bélicas. Esse representante da Igreja católica indica que a lei de Deus está ao lado da justiça desses homens; ele não aparece à frente dos militares, pois é esse o papel da Igreja na guerrilha: estar por trás do combate, servindo de apoio para o poder. Também é uma forma de denunciar o apoio que a Igreja dá à violência dos poderosos. O bispo confere mais credibilidade ao quadro

e confirma que é por uma boa causa que se luta. Eis aí outro sarcasmo, que emoldura tão bem as idéias expressas por García Márquez.

Para muitas pessoas, principalmente para os civis, os militares eram vistos como figuras desonestas, pois se perpetuavam no poder usando de fraude, corrupção e crueldade, como já se viu. A passagem a seguir mostra que assim pensava o General Moncada, quando o Coronel Aureliano estava recolhendo seus pertences para ser fuzilado: “(...) é que de tanto odiar os militares, de tanto combatê-los, de tanto pensar neles, você acabou por ficar igual a eles. E não há ideal na vida que mereça tanta baixeza” (MÁRQUEZ, 2003, p. 156).

Muitas foram as batalhas entre os liberais e os conservadores, uma vez que estes queriam continuar no poder e aqueles queriam assumi-lo. Mesmo sendo um exército mais fraco e desarmado perante os conservadores, o grupo liberal não se cansava de lutar para abolir a ditadura de seus oponentes. No entanto, essa luta entre os poderosos causava a morte de civis que nem mesmo compreendiam a diferença entre uns e outros. Explica Leslie Bethell:

La guerra se mantuvo durante cerca de tres años. Los liberales fueron incapaces de dividir a su enemigo en el campo de batalla, o de igualar sus recursos, superiores en cuanto a reclutas, armas y papel moneda, y se rindieron en 1902. La guerra costó decenas de miles de vidas – nunca se ha podido precisar el número de muertos, la mayoría causados por las epidemias que siempre acompañaban a las guerras (...). (BETHELL: 1992, p. 288).

Uma cena que lembra esses mortos é quando Arcadio volta da guerra e está prestes a ser fuzilado, ouvindo o discurso do presidente do conselho de guerra, conservador, que culpa o líder liberal:

O presidente do Conselho de Guerra iniciou o seu discurso final, antes que Arcadio se desse conta de que haviam transcorrido duas horas. ‘Ainda que as culpas comprovadas não apresentassem méritos mais que suficiente’, dizia o presidente, ‘a temeridade irresponsável e criminosa com que o acusado empurrou os seus subordinados para uma morte inútil bastaria para fazê-lo merecer a pena máxima’. (MÁRQUEZ: 2003, p. 118)

Muitos fatores políticos interferem nas obras que servem como objeto de análise. Vejamos agora mais detalhes sobre o quadro *Retrato Oficial da Junta Militar*, percebendo

como foram representadas as imagens colombianas reais, indo ao encontro das idéias de García Márquez.

Quanto à disposição, temos uma tela com personagens centralizados, cuja simetria é harmoniosa, como defende Alberti. O triângulo a que o crítico se refere se estabelece muito bem aqui, e o ponto cêntrico, que focaliza a cena, está bem colocado. Num primeiro olhar, já se percebe isso, e o grande militar ao meio assume a base e a ponta desse triângulo, sendo o centro das atenções.

Todos os homens, com exceção do religioso, apresentam uniformes, o que destrói a possibilidade de conhecê-los mais a fundo, pois de uniforme perdem sua individualidade, como já foi dito a propósito do quadro anterior. Pode-se afirmar, também, que a roupa civil manifesta o pertencer a uma sociedade; no entanto, trocá-la por um uniforme é como renegar essa relação e, ao mesmo tempo, entrar em outro grupo que tem como objetivo o mando. Uniformizar iguala, mas, nessa pintura, há diferenças entre os trajés.

Os uniformes dos homens são distintos, o que demonstra que ocupam diferentes posições. O maior, com a farda vermelha do Partido Liberal, que está à frente dos demais e no centro da cena, como base e ponta do triângulo, ocupa a posição mais elevada. Isso pode ser comprovado, além de seu destaque na cena, pelo fato desse homem usar sapatos muito bem lustrados, diferentes das botas dos subordinados que se mostram mais surradas pelo contato com a batalha. As botas lembram o conflito direto, a atuação no campo de batalha.

O homem maior está acompanhado de uma mulher elegante, de cabelos arrumados, com traje formal, que parece ser sua esposa. Ela é muito menor do que o homem e que os demais adultos do quadro, revelando assim sua posição inferior e até mesmo a sua insignificância diante do marido. Seu olhar revela que está deslocada, pois ela olha em outra direção, bem como a outra mulher do quadro, provando que não estão inseridas naquele

ambiente militar, mas, apenas, cumprem seu dever, posando para a foto. Roberto DaMatta explica isso ao falar do traje formal, como a farda:

Numa palavra, o traje formal, como a farda, opera por meio de uma individualização ou de um modo analítico, segregando rígida e nitidamente um papel de outros (desempenhados por uma mesma pessoa). (DAMATTA: 1997, p. 61)

A esposa, então, vestindo um traje formal, mostra que está ali representando um papel fundamental, embora secundário, que garante um ar de família e, portanto, de credibilidade para a cena, tanto quanto o bispo. O exército, ou o partido, está mostrando que valoriza, respeita e defende a igreja e a família. Nos sapatos vermelhos, porém, a mulher garante sua singularidade e feminilidade, sobressaindo-se por esse aspecto na cena.

A segunda mulher, ao canto da cena, usa roupas e botas pretas, símbolo do trabalho. Essa mulher, que segura uma criança, é uma babá, o que fica evidente pelo fato de portar um avental e por seus cabelos estarem presos, como o de todas as empregadas. Seu olhar deslocado revela o peso de sua responsabilidade; ao segurar uma criança nos braços, é como se ela previsse que o destino do menino é igual ao do pai, na batalha. O preto, de certa forma, demonstra seu luto antecipado pelo menino que já se considera um militar, ou por ter perdido alguém em batalha. O menino usa um traje militar e carrega uma espada, uma bandeira da Colômbia e possui uma fita vermelha envolvida em seu tórax. Isso prova que o pai já prepara o menino para a luta, defendendo seu país e seu partido, o Liberal. A fita está enlaçada, cuidadosamente, ao lado, mostrando o desabrochar, segundo o dicionário de símbolos de Jean Chevalier, até mesmo por se tratar de um menino que vai crescer e se desenvolver. O olhar da criança demonstra que ela não está entendendo o que se passa ali, pois aparenta estar distante e, até mesmo, aborrecida por ter sido tirada de sua brincadeira, pois, ao chão, se pode ver um trezinho de brinquedo que não foi ainda desmontado, porque, provavelmente, o menino foi interrompido no meio de sua diversão.

Todavia, o trem também pode evocar imagens com a do massacre da Companhia Bananeira, que se deu através da linha do trem, quando chegou o progresso a Macondo. O trem simboliza a evolução e toda evolução tem seu preço. Já a espada significa instrumento de decisão, símbolo da força e masculinidade, e aparece fixada à cintura do pai do menino e do militar a cavalo, correspondendo à demonstração de força diante dos demais. Quanto maior o seu tamanho, mais poder é representado, por isso a espada do menino é menor, pois somente quando crescer será diferente.

As cabeças das mulheres, do menino e do militar maior são desproporcionais aos seus corpos, revelando que são pessoas com pouca consciência, pois a cabeça representa a parte do corpo portadora da consciência, do eu, representando o homem todo, de acordo com Juan Eduardo Cirlot.

O militar a cavalo assume uma postura particular, pois entra com um cavalo em um recinto que aparenta ser uma sala luxuosa, como será visto a seguir. O cavalo é o animal que representa força e vitalidade, segundo Hans Biedermann, em seu *Dicionário de símbolos*, e o homem que o monta adquire (ou pretende adquirir) essas qualidades. Dessa maneira, o cavalo protege o homem e o torna superior. A espada imponente e a capa sobre suas costas reforçam o ideal de heroísmo, de invencibilidade. Porém, o equino não é coerente com a postura que o homem quer assumir, já que parece ser um cavalo de pau, incapaz de ser veloz e imponente. Tem-se, portanto, uma forte relação de contraste entre a posição do homem e a sua verdadeira atuação perante a sociedade: nem sempre o que ele quer ser é o que parece.

O militar, ao fundo, parece apenas um subalterno que carrega um mastro com uma bandeira preta, já que essa cor revela ausência de consciência, o afundar na obscuridade, na escuridão, segundo Biedermann. Essa falta de consciência – que já está marcada nas cabeças pequenas, como já se viu – explica a guerra, muitas vezes feita em benefício de um único interesse, sem pensar no bem-estar coletivo.

Finalmente, a figura do cão, no retrato oficial, remete à fidelidade e à vigilância, conforme Biedermann, já que são características próprias desse animal – ser leal a seu dono e zelar pelos seus protetores. O cachorro do quadro reforça a idéia de fidelidade da Junta Militar para com a sociedade, comprovando a idéia de que a causa da luta é correta e para o bem comum. Juntamente com as mulheres e a criança, cria uma atmosfera familiar, conferindo respeitabilidade à cena. Trata-se de homens de família, abençoados pela Igreja e, portanto, confiáveis. Eis aqui a grande sátira ilustrada pelo pintor, retomando a sátira presente em toda narrativa de Gabriel García Márquez.

Observe-se, agora, o ambiente desse quadro. Parece ser uma sala, pela presença do tapete e da porta que recepciona quem chega à casa. O tapete representa, ainda, uma peça importante do ambiente tipicamente familiar, dando a idéia de aconchego. Essa busca pelo conforto e pela estabilidade pode ser explicitada por Roberto DaMatta em sua definição de *casa* em oposição a *rua*: “(...) casa remete a um universo controlado, onde as coisas estão nos seus devidos lugares” (DAMATTA: 1997, p. 90). O tapete denota, também, a segurança ao pisar no chão, assim como a proteção de uma sala fechada confere a mesma segurança ao grupo.

A disposição das pessoas e dos objetos, na cena, destaca a ordem que esses militares exercem sobre o lugar em que se inserem. As cortinas parecem estar dispostas num palco, como se um espetáculo estivesse acontecendo e os atores fossem os militares. Eis aí a questão instigadora dessa obra, pois representa uma sátira ao governo da época. A família, a Igreja, os trajes de gala perdem seu valor, pois tudo não passa de uma farsa, para enganar o observador, já que as aparências enganam. Há um evidente jogo político que reforça os interesses dos poderosos perante os civis. E o poder é ressaltado pelos espelhos nas paredes, identificando a vaidade presente nessas pessoas que têm o intuito de chamar a atenção de quem os vê. Os espelhos multiplicam a cena, dando a idéia de eternidade, como se essa

imagem fosse sobreviver a muitas gerações. E, para desmascarar mais ainda essa postura dos militares, as moscas voam pelo ar, representando a sujeira, o lado negativo, o que há por trás de toda pose de poder.

Tanto Botero quanto García Márquez, portanto, denunciam a estrutura social da Colômbia, que opõe os militares aos civis e confere àqueles o poder de vida e de morte sobre estes.

Se o universo político é tão bem retratado pelos artistas, há ainda outro campo muito bem explorado por eles, o das prostitutas e das amantes.

3.2 AS PROSTITUTAS E AS AMANTES

As prostitutas e as amantes, presentes nas obras de Gabriel García Márquez e Fernando Botero, estão inseridas na sociedade colombiana, apresentada em oposição à sociedade tradicional, aos moldes europeus. Essas sociedades seriam o inverso uma da outra, pois a diferença de valores contrapõe as leis morais e éticas vigentes nas duas sociedades. Enquanto na sociedade européia reina uma moral puritana cristã e cartesiana, que estabelece a pureza da alma e a razão como valores soberanos, a sociedade latino-americana pode ser considerada visceral, voltada para a carne, usando de maneira instintiva o corpo na busca do prazer; aqui o desejo sexual fala mais alto.

Um exemplo dessa sociedade com uma estética mais “carnal” é o fato de as prostitutas retratadas por Botero terem suas axilas peludas, como se o cheiro exalado por elas pudesse atrair o sexo oposto, como na natureza as fêmeas fazem para atrair seu macho.

Mikhail Bakhtin propõe a teoria da carnavalização, na obra *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*, e fala da característica da inversão, vista como visão às

avessas, ou seja, a libertação de posturas até então assumidas pelas pessoas que compõem uma sociedade:

Durante o carnaval é a própria vida que representa, e por um certo tempo o jogo se transforma em vida real (...). O carnaval é a segunda vida do povo, baseada no princípio do riso. É a sua vida festiva. (BAKHTIN: 1999, p. 7)

Podemos dizer que a segunda vida do povo é a inversão de valores sociais e por isso há a “carnavalização”. A inversão de valores proposta pela arte “carnavalizada” latino-americana possibilita uma outra leitura do mundo, nem melhor nem pior do que as demais, mas, certamente, revigorante na medida em que não se sujeita a valores estáticos que, porque endurecidos, condenam a arte à esclerose.

O escritor e o pintor, nos trabalhos analisados, procuram mostrar a prostituição como uma leitura invertida da sociedade, diferente daquela que a Igreja, o Estado e a sociedade européia pregam. Em um mundo regido pelos instintos e pelo prazer, a vida está desligada de princípios religiosos e de regras de conveniência. Nesse extrato da sociedade colombiana, retratada por Botero e por Márquez, o que há é a liberdade, a vida sendo vivida sem mascarar a realidade, mostrando uma inversão dos costumes tradicionais da sociedade elitizada.

O escritor coloca o que é marginal na sociedade – amantes e prostitutas – como mentoras de destinos familiares. Pilar Ternera, que une as duas pontas da família Buendía, surge, no início da narrativa, como amante de José e Aureliano e morre, ao final da história, quando Macondo está prestes a desaparecer. Essa é a chamada estética da circularidade, apresentada por Flávio Loureiro Chaves em sua obra *Ficção latino-americana*, como mostra a passagem:

Ausente o episódio central, a narrativa se desenrola num vir a ser contínuo e a determinação da estrutura surge na interpretação de várias estórias. Mario Vargas Llosa interpretou-a como um grande círculo composto de numerosos círculos, contidos uns dentro dos outros, que se sucedem, se superpõem e se imbricam, possuindo diferentes diâmetros (CHAVES: 1973, p. 97).

Segundo Chaves, Pilar Ternera representa em si mesma um único círculo:

A estrutura circular faz com que várias gerações se sucedam na crônica de Macondo, ritmando alternadamente a vida e a morte dos seres que a povoam. No entanto, há um que escapa a essa lei temporal. Pilar Ternera é a única personagem que está presente tanto ao início como no fim do relato (...) é a personagem que, tudo conhecendo, reúne as duas pontas da família Buendía. Partiu dela o processo de corrupção ao ser gerado o primeiro filho espúrio; também ela domina o ato final ao abrigar de volta no ventre materno o último varão cuspidor no mundo. (CHAVES: 1973, p. 99-101)

Por ter tido uma vida tão longa, vivendo os cem anos de solidão, Pilar tornou-se símbolo de força feminina, enquanto as mulheres “legítimas” dos Buendía são figuras frágeis, fracas e, na maioria das vezes, sem opinião. Um exemplo dessa fragilidade é a de Remedios Moscote, esposa do Coronel Aureliano, que não pôde escolher seu marido e morreu ao dar a luz. Pilar, por sua vez, deu um filho ao Coronel, pois era fértil e tinha força para suportar as dores de um parto. Além desses atributos, Pilar lê as cartas do baralho, ou seja, prevê o destino. Assim, o destino dos Buendía está em suas mãos, já que ela vive, durante várias gerações, acompanhando a saga da família originária de Macondo.

Pilar aparece no início da narrativa, quando vem para Macondo com os ciganos. Pertencia a uma família de retirantes que veio parar na cidade para separá-la do homem que a violou aos quatorze anos, como mostra a passagem:

Chamava-se Pilar Ternera. Fizera parte do êxodo que culminou com a fundação de Macondo, arrastada pela sua família, para separá-la do homem que a tinha violado aos quatorze anos e que continuara amando até os vinte e dois, mas que nunca se decidira a tornar pública a situação, porque tinha outro compromisso. (MÁRQUEZ: 2003, p. 32)

Vê-se, assim, que Pilar conheceu a vida sexual de maneira imatura, apaixonando-se por esse homem e esperando muito tempo por sua volta, até desistir e seguir sua vida, como amante.

Em Macondo, foi incumbida de analisar o “monstro” (genitálias) de José Arcadio, já que tinha o poder de ver além das aparências. Essa mulher, então, envolve-se com José, tendo um filho com ele. Mais tarde, também tem um filho com o Coronel Aureliano. É desse filho com José que cresce a família Buendía, ou seja, ela corresponde ao lado da família que

prosperou, se multiplicou, explicitando a sua fertilidade. O nome “Pilar” significa fonte, pilar, por isso ela tem o papel de sustentar a narrativa e ser fonte da família Buendía. Seu papel é unir os Josés e os Aurelianos. Pilar só morre no final, quando Macondo já está se acabando, ou seja, assim como ela fez a família se abrir para a vida, multiplicando-se, fez com que o ciclo se fechasse. O ciclo aqui referido é analisado por Flávio Loureiro Chaves:

O bordel aparece como origem e fim. O bordel é o mundo. E o mundo do bordel é um universo de ilusões para onde converge a angústia secular dos homens e de onde emana a sua solidão. Pilar Ternera, velha como a cidade, propõe na alegoria do bordel o enigma e a resposta de *Cem Anos de Solidão*. Em sua cama se prostituiu o primeiro José Arcadio gerado por Úrsula; no seu bordel encontra refúgio e memória o último Aureliano. Então a própria ordem das coisas, após reencontrar sua fonte, encerra o ciclo. (CHAVES: 1973, p. 101-102)

O bordel é peça-chave na cidade de Macondo, mas Pilar não representa este lugar quando chega à cidade. No início, seu papel de amante ocorre em sua casa, mais precisamente no seu quarto. O quarto de Pilar representa a paixão, a falta de pudor, o impulso sexual, pois sua cama é descrita como “ardente”. A falta de pudor é evidenciada quando José a procura à noite, quando entra de mansinho pela casa, ouve a respiração do irmão e a tosse do pai de Pilar. Há indícios de que a casa seja humilde, pois a porta rangia e roçava o desnível do chão ao abrir. Além disso, as peças eram pequenas para muitas pessoas, como mostra o trecho a seguir: “(...) Na estreita peça dormiam a mãe, outra filha com o marido e duas crianças (...)” (MÁRQUEZ, 2003, p. 31).

Por ser um lugar pequeno, todos cheiravam a fumaça, cheiro que confundia José dentro da casa, no escuro. Mesmo com a presença dessas pessoas no quarto, os amantes não se intimidavam, pois o desejo falava mais alto. Há aqui falta de privacidade e demonstração de instinto animal dos personagens, que não têm pudor de realizar um ato sexual diante dos outros.

Ao final da narrativa, o bordel de Pilar é visto como o paraíso, tanto para as prostitutas quanto para os clientes. Seria esse o paraíso por ser o último lugar em Macondo onde era

possível encontrar a felicidade, ainda que fosse momentânea. Entende-se que se trata de um bordel pela passagem a seguir, que descreve a solenidade do enterro de Pilar:

Pilar morreu na cadeira de balanço, numa noite de festa, guardando a entrada de seu paraíso. (...) As mulatas vestidas de preto, pálidas de pranto, improvisavam ofícios de trevas enquanto tiravam os brincos, os broches e os anéis (...). (MÁRQUEZ: 2003, p. 377)

Com essa descrição, percebe-se que seu bordel era um lugar alegre, onde a festa era possível em meio às turbulências por que Macondo passava.

Essa identificação de um lugar acolhedor remete ao atributo da casa, como local de calor, afeto e passível de intimidade entre as pessoas que ali vivem. Esse bordel é, assim, um ambiente de transição entre “o mundo” – movimentado e violento – e “a casa” – protetora. Por isso, se torna um ambiente híbrido, onde se misturam esses dois universos tão distintos: o da casa e o da rua, tal como os caracteriza Roberto DaMatta:

A categoria rua indica basicamente o mundo, com seus imprevistos, acidentes e paixões, ao passo que casa remete a um universo controlado, onde as coisas estão nos seus devidos lugares. Por outro lado, a rua implica movimento, novidade, ação, ao passo que a casa subentende harmonia e calma: local de calor (...) e afeto. E mais, na rua se trabalha, em casa se descansa. (DAMATTA: 1997, p. 90-91)

O bordel oferece a liberdade da rua e a proteção e o acolhimento da casa. A idéia de movimento que há na rua é diferente do movimento que há no bordel, pois no lugar fechado existe mais intimidade e busca do prazer através do ócio.

A ociosidade demonstra que a busca do prazer ocorre justamente pela falta do que fazer, por isso os homens procuram o prostíbulo, tanto na cidade de Macondo quanto nas pinturas de Botero. É o que se constata nas obras de Botero, que dificilmente pinta pessoas trabalhando, e quando pinta, são prostitutas ou músicos, figuras relacionadas com o ócio alheio, com a busca do prazer.

Um exemplo dessa situação é o quadro *A Casa de Amanda Ramírez* (1988), que representa um quarto de bordel ocupado por diversas pessoas. Ao contrário do quarto da obra

O jogador de cartas, a ser analisado mais adiante, o primeiro não é um lugar reservado e, sim, aberto para todos.



Figura 5: A CASA DE AMANDA RAMÍREZ (1988)

Um primeiro indício dessa abertura para o mundo é a porta que está aberta, com uma mulher olhando para a cena do quarto. Seu olhar demonstra certa surpresa com o que vê, porém, os que estão sendo vistos revelam indiferença pela sua presença. A cena está

fartamente iluminada, o que também indica despudor, pois não há nada a esconder, mas muito para mostrar.

Um armário se encontra entreaberto e deixa aparecer roupas de cama, que dão idéia de movimento, pois a cada cliente que sai, é preciso trocar os lençóis para agradar o próximo freguês. Há assim a indicação de alta rotatividade, um sai, outro entra; isso é reforçado ainda pelo fato de haver cigarros espalhados pelo chão.

Nota-se também a presença de espelhos, um na porta do guarda-roupa, outro sobre a cabeceira da cama e um acima da pia, o que representa a vaidade, a luxúria e ainda o despudor, pela exibição sem juízo do que se passa ali, conforme define Biedermann. A vaidade é reforçada pela presença de dois frascos de perfume numa prateleira ao canto da parede. A pia, que aparece na parede ao fundo, cheia de água e com as torneiras abertas, como se fosse transbordar a qualquer momento, remete ao povoamento do quarto, aqui tão cheio de gente, para pouco espaço, assim como a pia está cheia de água.

Nesse quarto vemos cigarros espalhados pelo chão, além de uma pequena prostituta, segurando um cigarro, no colo de um homem; e outra prostituta, que está de pé, ao lado da cama, assistindo ao ato sexual, também segurando um cigarro entre seus dedos. Os cigarros espalhados pelo chão representam, simbolicamente, o falo descartável (já que corresponderiam ao número de homens que já passaram por ali), e aqueles na boca das mulheres que não participam do ato sexual, uma representação do sexo oral.

Um vestido no chão denota a nudez da mulher deitada e também a voracidade do cliente, que jogou a veste da mulher pela impulsividade, numa espécie de amor desenfreado. A nudez é vista com naturalidade, até mesmo por se tratar de um prostíbulo.

Ainda nesse quarto tem-se, na parede, o retrato de uma mulher recatada, que usa um vestido fechado até o pescoço, contrastando com o lugar. Essa “santa” representa um ideal

inatingível para essas mulheres e, ao mesmo tempo, com sua presença abençoa e purifica o lugar.

A Casa de Amanda Ramírez é um local bem organizado, até mesmo pela presença de uma empregada. Além disso, a higiene é destacada no local pela água e pelas roupas limpas. Essa situação não é o que se vê no bordel de Macondo, próprio para homens de classe baixa (diferente do bordel de Pilar), onde vivem as “putinhas”. O local onde as meninas se prostituíam era uma casa velha que restou em Macondo, aparecendo já ao final da narrativa, quando a cidade está em ruínas, por isso o lugar também está se degradando, miserável e precário, como se pode ver na passagem: “(...) e no paroxismo do amor exclamavam assombradas que horror, olha como este teto está caindo, (...)” (MÁRQUEZ: 2003, p. 368).

Aqui se percebe o quanto era difícil a vida das “putinhas” de Macondo, pois além de se prostituírem para sobreviver, precisavam ficar atentas ao lugar onde se encontravam, que poderia desabar a qualquer momento, vitimando-as. Não havia motivos para alegria ou contentamento, viviam em constante tensão.

A própria denominação de “putinhas” torna-as inferiores e diminutas. Elas representam simplicidade no que vestem e no pagamento miserável que recebem para sobreviver, como na passagem:

(...) Apareciam sem cumprimentar, com os vestidinhos floridos de quando tinham cinco anos a menos, e os tiravam com a mesma inocência com que os tinham vestido, e no paroxismo do amor exclamavam assombradas que horror, olha como este teto está caindo, e imediatamente depois de ter recebido o seu peso e cinquenta centavos gastavam-no num pão com um pedaço de queijo que a proprietária vendia, mais risonha do que nunca (...). (MÁRQUEZ: 2003, p. 368)

Nesse trecho, além da humildade das prostitutas, percebe-se que se tratam de moças jovens, meninas ainda, pois se seus vestidos de cinco anos atrás ficaram pequenos, quer dizer que nos últimos cinco anos de suas vidas elas cresceram, provavelmente por serem adolescentes ainda em desenvolvimento. Através dessas meninas, constata-se o lado

marginalizado das prostitutas, que em algumas situações vivem precariamente, em condições que as tornam inferiores perante a sociedade. Não há, nessas jovens, interesse em atrair por meio da estética, pois elas não se preocupam com adornos ou roupas bonitas, ao contrário das prostitutas do bordel de Pilar.

Nas telas de Fernando Botero, as amantes ou prostitutas estão sempre bem vestidas ou, se despidas, com acessórios que as embelezam, como é o caso da mulher retratada no quadro *O Jogador de Cartas* (1988).



Figura 6: O JOGADOR DE CARTAS (1988)

Essa amante demonstra força feminina ao ter o homem para si, ou seja, estar com ele e tê-lo como se tem um objeto de posse, pelo menos naquele momento. Seu destino também tem cartas marcadas – os dois jogam cartas que, neste caso, podem traduzir a vida da mulher

predestinada. Vê-se, ainda, que ela entrega cartas ao homem, como se estivesse entregando a si mesma, a sua vida naquele momento. Por outro lado, ela é quem dá as cartas, e, nesse sentido, quem manda na situação, sendo dona do destino do homem. Ele esconde cartas embaixo de suas pernas, como se quisesse mostrar que é seu o poder de manipular o resultado do jogo. As cartas, debaixo da perna do homem, são dois Ás, representando o início e o fim de cada naipe, bem como a relação dos dois, que tem início e tem fim, numa mesma noite. Como o Ás representa o início e o término de uma seqüência, o homem representa o início e o fim da intimidade entre os dois, porque ela só é possível pelo desejo indispensável dele. A relação entre os dois é como um jogo, pois serve para dar prazer nos momentos de ócio, tem começo e fim. Essa relação precisa ter fim para que a ordem da vida continue, como no carnaval, conforme explica Roberto DaMatta:

No carnaval, porém, a festa enfatiza uma dissolução do sistema de papéis e posições sociais, já que os inverte no seu decorrer, havendo, contudo, uma retomada desses papéis e sistemas de posições no final do rito, quando se mergulha novamente no mundo cotidiano. (DAMATTA: 1997, p. 69)

A relação do casal é a mesma do carnaval, ou seja, serve para aliviar, deixar fluir as emoções em busca do prazer, para depois voltar ao normal, seguindo o sistema de regras que rege a sociedade.

O Ás também representa, ainda, a carta do vencedor, pois, normalmente, é a carta que vale mais pontos. Dessa forma, o homem está garantindo sua invencibilidade, porque não irá perder se tiver tais cartas. Por outro lado, possuir tais cartas sob suas pernas é como possuir a mulher que ali se encontra presa a ele, junto dele. Há, portanto, presença de erotismo, de um ato entre possuída e possuidor, dominada e dominador. Essa relação entre ambos é uma relação dialética, na qual os dois dão e recebem ao mesmo tempo, numa espécie de troca mútua. A mulher também é possuidora, tem poder sobre este homem, pois sabe que ele precisa dela e ela pertence a ele neste momento. As cartas traduzem a realidade desmascarada que há na vida dessa mulher, pois o homem vira-as para o observador, como se quisesse

deixar visível a condição dela e o quanto sua vida é violável. A figura poderosa da mulher também é enfatizada pelos seus adornos, como brincos, relógio, faixa no cabelo e maquiagem, ou seja, além de atrair os homens, demonstra capricho, zelo por si mesma, representando assim, ter auto-estima e não ser alguém à deriva na sociedade.

Apesar disso, a mulher, bem como o homem, assume uma postura melancólica, entediada, já que seus olhares traduzem uma seriedade que os leva para fora da tela, como se seus pensamentos estivessem muito além daquele momento, daquele lugar. Esse processo de desorbitação é potencializado com o álcool, presente no quadro, na garrafa e no copo de bebida. A bebida é apenas uma maneira de driblar a realidade do dia-a-dia, bem como a relação com a mulher, uma vez que esses atos passageiros não trazem benefícios futuros. Não são como o trabalho, que é feito para que se consiga dinheiro para, com ele, adquirir algo que seja duradouro. O ato de beber é algo temporário, que não acrescentará nada para o futuro de quem bebe. Essa postura mostra justamente aquela oposição que foi comentada anteriormente, isto é, entre a sociedade racional e a colombiana, regida pelo prazer, considerando que esse aspecto é aqui evidenciado por ser condizente com a esfera analisada nesse momento, não generalizando tal aspecto de sociedade regida pelo prazer a toda a sociedade colombiana.

A sala em que se passa a cena de *O Jogador de Cartas* está ocupada pelo homem, pela mulher e por uma empregada. É um lugar aparentemente sombrio, reforçando a melancolia do casal. O retrato na parede, que parece ser do homem que está ali, é mais um indício de que a mulher é exclusiva dele, sendo, por esse motivo, uma amante. A porta fechada indica relação de intimidade, comprovando que a mulher dessa pintura é uma amante, diferente do quadro *A casa de Amanda Ramírez*, onde a porta está aberta por se tratar de uma relação com mais liberdade, no caso, a prostituição.

Essa mulher do quadro *O Jogador de Cartas* pode ser vista como uma releitura de Petra Cotes, amante de Aureliano Segundo. Ela simboliza a fertilidade, por tornar tudo mais produtivo e fértil em sua presença, como os animais que rifava com ele. Representa a amante bem sucedida, pois tem o seu homem e é superior a Fernanda, esposa de Aureliano, já que até mesmo após a morte dele a amante sustenta a esposa, dizendo ser um devedor que está pagando uma dívida. Além disso, Petra é considerada uma mulher poderosa, porque conseguia de Aureliano tudo o que queria, como se vê na passagem:

(...) Aureliano Segundo comprou para Petra Cotes uma cama com dossel de arcebispo e pôs cortinas de veludo nas janelas e cobriu o teto e as paredes do quarto com grandes espelhos de cristal de rocha. (MÁRQUEZ: 2003, p. 245)

Isso mostra que Petra tem poder, pois ganha de seu homem objetos luxuosos e dignos de uma mulher muito importante. O bom gosto e o requinte de Petra podem ser reforçados com as cortinas de veludo e espelhos de cristal de rocha, que Aureliano não deu para a mulher, mas para a amante, julgando-a merecedora. Outro aspecto importante é a presença dos espelhos, que revelam uma postura narcisista de Petra. Ela sabe que representa muito para Aureliano e, por isso, reforça sua vaidade através dos espelhos, para assim poder se olhar e se admirar.

O poder de Petra também é destacado por sua postura diante dos habitantes de Macondo, já que todos a conheciam e sabiam que se tratava da amante de Aureliano. Tal intimidade se tornava mais pública nas vezes em que os amantes realizavam festas nas quais esbanjavam dinheiro e sacrificavam animais, que tinham de sobra, pois a mulata atraía a reprodução. Dessa forma, Petra assume o papel de mulher “convencional” de Aureliano, dando a ele a felicidade que sua esposa não conseguia lhe dar. E é justamente por fazê-lo feliz que ela difere das demais esposas da narrativa.

Petra Cotes possui um quarto de muito luxo, como foi descrito anteriormente: seu corpo é para um único homem, ou seja, ela é uma amante que não poupa esforços para agradar quem lhe proporciona os melhores momentos de vida.

Assim, as amantes e prostitutas nas obras de García Márquez e Botero assumem um papel importantíssimo, associadas ao caráter da sociedade em que estão inseridas – a sociedade latino-americana.

3.3 OS EMPREGADOS

Neste ponto do trabalho, passamos à análise de uma figura muito importante no texto e nos quadros aqui abordados – o empregado. Em *Cem anos de solidão*, a mãe dos Buendía, por exemplo, contava com a ajuda de dois irmãos Visitación e Cataure. Úrsula não tinha tempo para cuidar das crianças, por isso recomendaram-lhe a índia Visitación, que poderia ajudá-la nessa tarefa. Vejamos o texto:

Recomendaram-nas a Visitación, uma índia guajira que chegou ao povoado com um irmão, fugindo de uma peste da insônia que flagelava a sua tribo há vários anos. Ambos eram tão dóceis e serviçais que Úrsula ficou com eles para que a ajudassem nos afazeres domésticos. Foi assim que Arcadio e Amaranta falaram a língua guajira antes do castelhano e aprenderam a tomar sopa de lagartixas e a comer ovos de aranhas, sem que Úrsula reparasse (...). (MÁRQUEZ: 2003, p. 41-2)

Percebe-se que os empregados citados têm um papel de grande importância, qual seja, o de introduzir uma nova cultura no mundo dos Buendía, a indígena. Como os criados passavam a maior parte do tempo com as crianças, elas aprendiam costumes do povo guajira. Tais costumes eram bastante exóticos, provando que faziam parte de um mundo diferente, apesar de estarem inseridos numa mesma época, num mesmo território. A cultura indígena tornara-se marginalizada e subjacente, porém viva, numa sociedade onde a cultura dominante

era a de origem espanhola, já que estes colonizaram essa terra e tentaram abafar a voz dos vencidos.

Percebe-se que os irmãos eram muito supersticiosos, até mesmo por serem de costumes diferentes, já que vieram fugidos de sua tribo por causa da peste da insônia, a qual causava muito medo. Ao constatar que Rebeca estava com os olhos típicos da peste da insônia, Visitación ficou desesperada e entendeu o ocorrido como uma força do destino e resolveu não ir embora, pois a peste a perseguiria aonde quer que ela fosse. Já seu irmão fugiu assim que soube que a peste havia chegado ali, só retornando muitos anos depois, prevendo a morte de seu patrão, José Arcadio Buendía, como diz no trecho:

Era Cataure, o irmão de Visitación, que havia abandonado a casa fugindo da peste da insônia, e de quem nunca se tornou a ter notícia. Visitación perguntou-lhe por que tinha voltado, e ele respondeu na sua língua solene: – Vim ao funeral do rei. (MÁRQUEZ: 2003, p. 138)

Cataure foi um criado fiel a seu patrão, pois voltou para revê-lo, seguindo a intuição de que José Arcadio morreria naquele dia. Minutos após ter chegado, o patriarca morreu. Essa capacidade de intuir o futuro está associada à figura indígena, repleta de misticismo e de crença. Além disso, Cataure reforça a animalização dos índios, agindo como um cão que é fiel àquele que lhe alimentou e protegeu, não podendo abandonar seu “dono”.

Os serviçais eram indígenas e não possuíam lugar na sociedade colombiana, eram marginalizados e, por essa razão, fugiam de um lugar para outro em busca de paz. Quando encontram Úrsula, ela usa critérios para escolher os dois. Um desses critérios é que os dois poderiam ser úteis como empregados. Além disso, eram dóceis, sendo assim pessoas mansas, que não representavam perigo na sua ignorância perante as falcatruas dos poderosos. Em outra passagem, Úrsula decide “ficar com eles”, pois eles não dariam problemas, já que só queriam um abrigo. Aqui ambos são como mercadorias, escolhidos por alguém, por características que os igualam a animais domésticos.

Outra serviçal que aparece em *Cem anos de solidão* é Argénida, criada e confidente de Rebeca. Também é uma serva fiel, pois fica com sua “patroa” e é a única pessoa com quem Rebeca se relaciona após a morte de José Arcadio, já que a família a repudiou por ter casado com o irmão. Argénida fica com ela por ser fiel e por não ter outra escolha a não ser essa. Essa é a única constatação que podemos fazer sobre essa serviçal, pois ela pouco aparece na narrativa. Aqui vemos novamente a presença da fidelidade canina, como no caso do criado de José Arcadio, Cataure. Argénida também é fiel a sua “dona” até a morte, pois foi ela quem lhe acolheu em sua casa.

Nos quadros *O Jogador de Cartas* e *A Casa de Amanda Ramírez*, de Botero, aparecem duas serviçais-padrão, que seguem um estilo próprio da doméstica da vida urbana. Ambas são pequenas, sendo, assim, desproporcionais ao resto da pintura. Essa aparência diminuta revela a falta de valorização que tinham diante de seus patrões, sendo seres insignificantes, que não faziam mais do que cumprir sua obrigação. As empregadas são pequenas por estarem num prostíbulo, onde as personagens principais (nesse caso, as prostitutas) são aquelas capazes de vender o corpo.

A senhora que aparece na obra *O Jogador de Cartas* está vestida de preto com um avental branco sobreposto, uma roupa comum para uma empregada que atua na cidade, contrastando com a nudez da mulher que aparece no quadro. O uniforme assexua, a nudez mostra. Esse ato de assexuar é explicado por Roberto DaMatta:

O traje militar, a beca e outras vestimentas típicas de certas posições sociais têm a função de nelas esconder seu portador, protegendo o papel desempenhado da pessoa que o desempenha e, ainda, separando o papel que define sua posição no ritual dos outros papéis que desempenha na vida diária. (DAMATTA: 1997, p. 61)

Dessa forma, o fato das empregadas usarem trajes próprios a sua profissão torna-as iguais perante os olhos de quem as observam, como se não tivessem personalidade no momento que cumprem seu dever, diferenciando-se das prostitutas que aparecem nuas ou com

roupas características de mulheres que querem seduzir. O uniforme transforma-as em simples serviçais, que não estão ali para demonstrar o que sentem ou o que querem, mas apenas para cumprir com as suas tarefas. Seus cabelos estão presos em coque, um sinal de higiene, que deve ser própria ao seu trabalho. Os cabelos presos também representam uma sexualidade contida, pois o erotismo não é tarefa das criadas, ao contrário das prostitutas e amantes que têm sempre os cabelos soltos.

A empregada de *O Jogador de Cartas* carrega uma bandeja com bebidas e copos, estando ali para servir. Seu olhar está voltado para a cena, na altura das cadeiras, como se estivesse desaprovando a atitude do homem, de esconder cartas debaixo de suas pernas. Apesar de ver tudo o que se passa, não pode nada dizer, pois não é sua função falar aquilo que vê.

A outra empregada de Botero é a da obra *A Casa de Amanda Ramírez*, que está com um vestido escuro, coque no cabelo e uma vassoura na mão. Provavelmente, está ali para varrer os cigarros que estão no chão, mas sua vassoura representa também a limpeza geral do ambiente. Ela parece não estar gostando do ato, tanto que vira de costas para a cena, com uma expressão de reprovação ao que ali está acontecendo. Por isso, quer acabar com a sujeira do lugar, extinguindo aquela cena que causa a ela tanto asco. Sua vassoura é maior que ela, o que deixa sobressair sua tarefa.

No *Retrato Oficial da Junta Militar*, analisado anteriormente, também aparece a serviçal, possível babá do menino, como já vimos. Ela se diferencia dos criados de Úrsula justamente por representar o *status* da família do militar, enquanto para a matriarca dos Buendía os criados eram vistos como colaboradores, tanto na educação quanto na manutenção da ordem na casa.

Portanto, os empregados também assumem papel importante nas obras de García Márquez e de Botero, apesar de representarem figuras inferiores perante a sociedade, pois estabelecem um contraponto com o grupo dos que detêm o poder.

3.4 O POVO

O povo merece destaque nesta análise, pois ele sempre retrata uma faceta de determinada sociedade, deixando transparecer muito da cultura e dos costumes do meio. A representação do povo ganha enfoque no que diz respeito à rua, pois é aí que se concentram e mostram suas características por meio de seus manifestos.

Essa cultura da “rua”, a vida do povo, pode ser analisada na obra de Gabriel García Márquez, desde o início de sua narrativa, quando ele descreve as ruas de Macondo. Os ciganos são apontados como ocupantes da rua, pois chegavam e se instalavam onde houvesse lugar para comercializar seus produtos. O povo, então, era vencido pela curiosidade de ver as novidades que os ciganos traziam e, por isso, deixavam suas casas para ver os mercadores, como demonstra o texto abaixo:

Desta vez, entre muitos outros jogos de artifício, traziam um tapete voador. Não o ofereceram, porém, como uma contribuição fundamental para o desenvolvimento dos transportes e sim como um objeto de recreação. O povo, evidentemente, desenterrou os seus últimos tostões para desfrutar de um vôo fugaz sobre as casas da aldeia. (MÁRQUEZ: 2003, p. 35)

Percebe-se a ingenuidade e a curiosidade do povo de Macondo, pois, estando retirado do resto da civilização, não tinha contato com coisas diferentes. São pessoas humildes cuja única forma de interagir com o mundo reside no contato com os ciganos da rua. De certa maneira, a rua é a libertação da ignorância, pois as pessoas saem para ver novidades e para

estar a par das “tecnologias” de seu tempo. Isso acontece, porém, de forma mágica, como se viu acima. A rua, por isso, também é o espaço da ilusão e da fantasia.

As ruas de Macondo também eram utilizadas para grandes comemorações, envolvendo principalmente a família dos Buendía, como no casamento de Remedios Moscote com Aureliano:

O Sr. Apolinar Moscote levou-a de braço dado pela rua enfeitada de flores e guirlandas, entre o estampido dos foguetes e a música de várias bandas, e ela cumprimentava com a mão e agradecia com um sorriso aos que da janela lhe desejavam boa sorte. (MÁRQUEZ: 2003, p. 82)

Essa passagem mostra que o casamento era um acontecimento que envolvia todas as pessoas da cidade. O povo escutava ou via tudo o que ocorria, participando de um evento familiar, pois unia duas famílias importantes da cidade. A rua enfeitada comprova que era próprio realizar tais cerimônias em público, principalmente pelo pai da noiva ser o alcaide do local e, por isso, ter necessidade de chamar atenção. O matrimônio acontece como um desfile, atrai os curiosos e possibilita uma intimidade maior entre o casal e as pessoas da comunidade. Além disso, segundo Chevalier e Gheerbrant, o casamento é um rito de sacralização da vida, cujo sacrifício merece ser dado como um acontecimento social. A rua é, então, uma espécie de corredor por onde a noiva se exhibe ao passar, até que seja entregue ao noivo na porta do local aonde irá se realizar a união. É como se a rua fosse uma extensão da casa e esse corredor uma parte da casa por onde é preciso passar; conforme explica DaMatta: “A própria rua pode ser vista e manipulada como se fosse um prolongamento ou parte da casa, ao passo que zonas de uma casa podem ser percebidas em certas situações como parte da rua” (DAMATTA: 1997, p. 96).

Essa inversão da rua e da casa é importante para estabelecer uma relação familiar entre o povo e o jovem casal, promovendo assim a inserção desses na comunidade, como uma nova família que faz parte da cidade.

As festas públicas aconteciam em Macondo também quando havia alguma comemoração em homenagem a uma pessoa, como a cerimônia de batismo de uma rua com o nome do Coronel Aureliano Buendía:

Da oficina solitária ouviu as músicas marciais, as salvas de artilharia, os sinos de *Te Deum* e algumas frases dos discursos pronunciados defronte da casa quando batizaram a rua com o seu nome. (MÁRQUEZ: 2003, p. 208)

Apesar do Coronel Aureliano não comparecer a essa comemoração, por achar uma zombaria do governo conservador contra ele, o povo participava de tudo, acompanhando o fato que marcaria a história de Macondo. Dessa forma, a população também saía às ruas para prestigiar os acontecimentos que eram importantes para o local. DaMatta explica isso, falando do Brasil, mas é possível associar essa idéia ao que ocorria na Colômbia, como na obra de Gabriel García Márquez: “Não se pode (nem se deve, talvez) admitir uma festividade sem um patrono, um sujeito, um centro ou um dono, como é comum ouvir nas áreas rurais e urbanas do Brasil” (DAMATTTA: 1997, p. 118).

A festa é em homenagem ao Coronel Aureliano, portanto ele é seu “dono”. Apesar de ser uma “festa”, há o estabelecimento de uma hierarquia o que reforça e ritualiza as relações de poder cotidianas.

Mas as pessoas não vão à rua apenas para ver comemorações, vão também para participar delas, como acontece no carnaval, quando a festa é de todos, não havendo um dono, como explica DaMatta. Em Macondo também acontecia o carnaval, como se vê na passagem abaixo, quando Aureliano Segundo traz o Padre para tentar fazer com que Úrsula autorize Remedios, a bela, a ser soberana do carnaval:

Mas Aureliano Segundo, animadíssimo com a inspiração súbita de fantasiar-se de tigre, trouxe o Padre Antonio Isabel em casa para que convencesse Úrsula de que o carnaval não era uma festa pagã, como ela dizia, mas uma tradição católica. (MÁRQUEZ: 2003, p. 192)

Úrsula considerava o carnaval uma festa de pecadores, julgava impróprio sair às ruas com fantasia, exibicionismo. Foi necessária a presença de uma figura religiosa para que ela se convencesse de que não havia mal em Remedios ser coroada como soberana. Mais uma vez, percebemos como a figura religiosa tem o poder aos olhos dos demais. A beleza de Remedios era considerada fenomenal, por isso foi ela a escolhida. Também aqui vemos a sátira de García Márquez em relação à questão religiosa que envolvia Remedios, como analisado anteriormente. E, por ser tão linda, Úrsula se preocupava, já que o povo estaria na rua para comemorar o carnaval, como DaMatta explica:

Temos, então, que no carnaval a rua é penetrada pelo ‘povo’, ficando virtualmente ocupada por ele em todos os níveis: para o desfile, para o passeio e para todas as outras ações sociais requeridas pela ocupação demorada no mundo público. (DAMATTA: 1997, p. 114)

Por ser um mundo público, Úrsula temia deixar a bela Remedios participar, pois ela estaria vulnerável ao povo, em meio à multidão que toma conta das ruas. A rua pode representar, então, uma mistura de todas as classes para um fim, nesse caso, se divertir. Estabelece-se, assim, uma espécie de união entre a casa e a rua, segundo DaMatta:

No carnaval, tudo se passava como se a sociedade fosse capaz de, finalmente, inventar um espaço especial onde a rua e casa se encontrassem. Pois se a festa tem aspectos públicos (como o desfile e os grupos formais), ela permite um conjunto de gestos (e ações sociais) que, em geral, só se realizam em casa. (DAMATTA: 1997, p. 137)

Esse encontro une dois mundos distintos, o da casa, que é aconchegante e de intimidade (como será visto adiante), e o da rua, que é o palco de atuação de todos os tipos de pessoas. Para uma sociedade que se baseia na hierarquia, a ruptura dos limites pode representar uma ameaça. É isso que receia Úrsula, Remedios ser confundida com uma mulher de rua, ou seja, imoral. Assim explica Roberto DaMatta:

A Virgem e a Mãe ficam em casa, no local sagrado e seguro onde os homens têm o controle das entradas e saídas. Mas a puta fica na ‘rua’, nas ‘casas de tolerância’, em locais onde o código da rua invade e penetra o local de moradia. (DAMATTA: 1997, p. 142)

Isso pode explicar a posição de Úrsula de não querer que Remedios perdesse suas virtudes de moça “direita”, indo para a rua, um local que não é considerado sagrado e de respeito. A bela virgem, estando exposta ao público, poderia denegrir a sua imagem e nunca mais ser vista como uma mulher ideal para casar e constituir uma família. Assim, Úrsula queria preservá-la.

Vejamos como o pintor retratou a rua e como essa se aproxima da que narra o escritor.

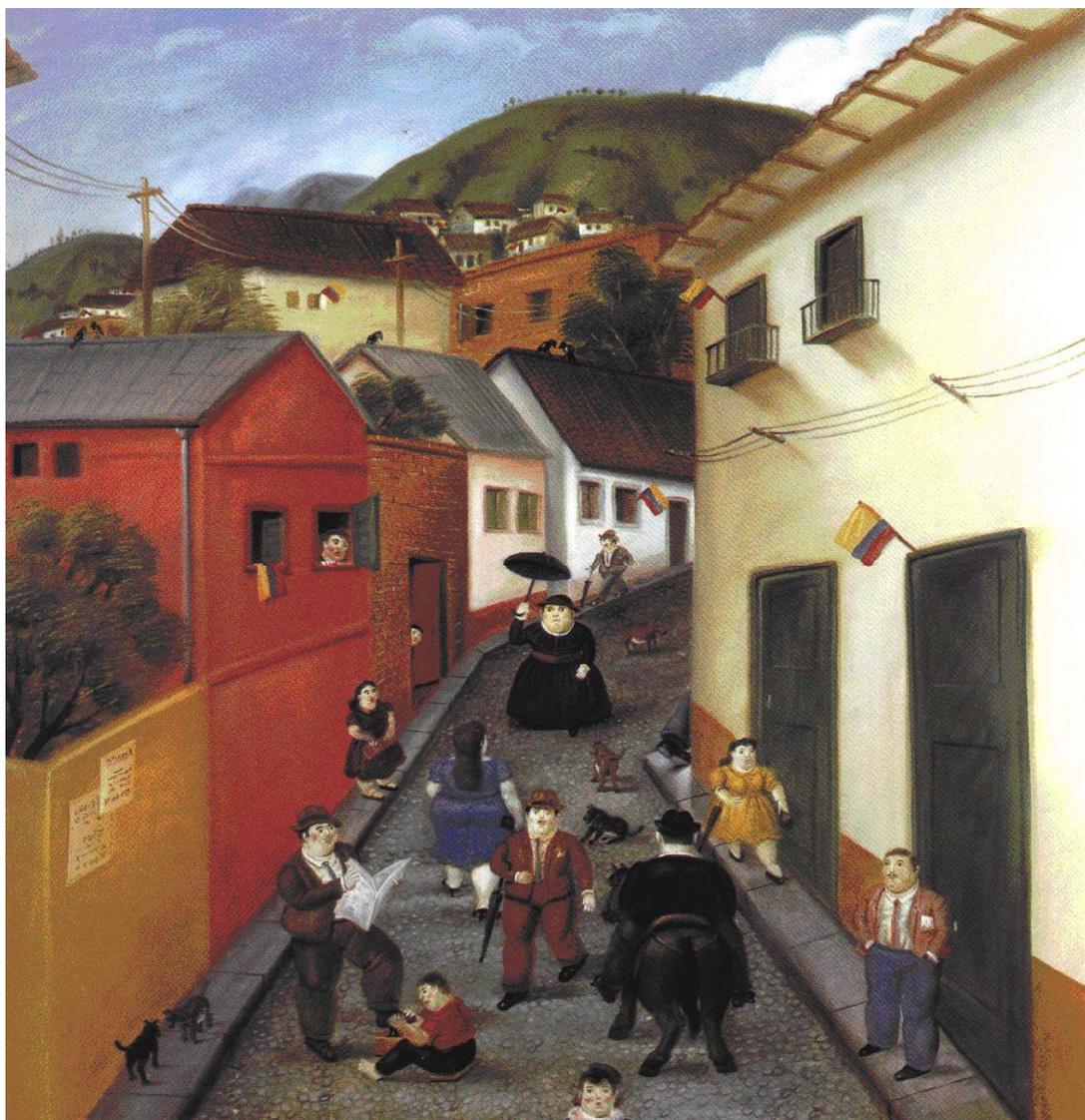


Figura 7: A RUA (1987)

O quadro de Botero *A Rua* (1987) mostra uma rua qualquer da Colômbia, o que se percebe pelas bandeiras fixadas nas janelas de quase todas as casas que aparecem na cena, o que indica se tratar de uma festa nacional, quando o país é o personagem principal. Na verdade, o que se vê é um pedaço da rua, pois se tem, apenas, um recorte de uma cena diária, inacabada, não sendo o quadro uma visão finita. Se olharmos para a mulher que está abaixo da tela, notamos que ela só aparece do pescoço para cima, bem como a casa do lado esquerdo só aparece num pequeno pedaço. Tal “estratégia” permite compreender o recorte do pintor, como se pudéssemos perfeitamente encaixar outra tela e termos a continuação dessa. As casas são de diferentes tamanhos e modelos. As que estão mais ao fundo da cena apresentam-se mais parecidas umas com as outras, como uma favela. As montanhas que envolvem a cidade são cobertas por vegetação, dando a entender que se trata de uma cidade pequena, que ainda possui muitas áreas verdes a serem exploradas. Na cena, vêem-se dois pequenos cartazes colados em um muro e em um deles aparece a palavra “vote” em evidência, o que aponta para as eleições, o que talvez seja o motivo da festa. Tais características condizem com o que escreve García Márquez – as festas na rua, as eleições e a pequena Macondo, um vale.

Mas o mais importante de uma rua é o povo que por ela caminha, como nesta obra na qual diversos personagens circulam. Esse espaço, onde os indivíduos se organizam segundo uma lógica diferente daquela estabelecida em casa, como alerta DaMatta, é “(...) um domínio semidesconhecido e semicontrolado, povoado de personagens perigosos” (DAMATTA: 1997, p. 93).

Na janela da casa vermelha, um homem espia, olhando para o que está acontecendo do lado de fora, como se a rua fosse um palco e ele o espectador. Também há um homem com a mesma postura de curiosidade na porta de uma casa, e seu olhar é de desconfiança e de medo, como se ele tivesse receio de sair do aconchego de sua casa para fazer parte daquele ambiente agitado e imprevisível da rua. Seu medo pode estar também relacionado à incerteza do

resultado das eleições. Há uma mulher que está na calçada, parada, vendo as pessoas que passam. Ela demonstra estar esperando alguém e segura uma carteira em suas mãos. Um homem está parado também, só que do outro lado da calçada, com as mãos no bolso e com um jornal dobrado debaixo do braço, o que revela que interrompeu sua leitura para olhar para a rua. Esses quatro personagens estáticos parecem estar observando a cidade e sua funcionalidade, mas a principal idéia do quadro é a de movimento, de passagem. DaMatta fala sobre o caminhar:

Realmente, o caminhar cotidiano é funcional, racional e operacional, pois tem um alvo específico: o trabalho, a compra, o negócio, o estudo. Mas no caminho ritual, ou melhor, no caminho consciente do ritual, o alvo e a jornada se tornam mais ou menos equivalentes. (DAMATTA: 1997, p. 103)

Assim, o caminhar representado no quadro é ritual, pois as pessoas usam trajes próprios para ocasiões especiais, como dia da festa nacional. Esta festa, porém, não é solene, mas simboliza uma mudança, a festa da democracia. Isso explica o medo no olhar das pessoas citadas anteriormente, pois a eleição pode ser, ao mesmo tempo, uma festa ou uma ameaça, já que o futuro é incerto.

Dois homens passam pela rua com terno, gravata, chapéu e guarda-chuva fechado. Os dois são semelhantes, o que os diferencia é o fato de que o homem que está longe carrega seu guarda-chuva na mão servindo de apoio, dando idéia de descontração. O que está mais perto engancha o guarda-chuva no braço, com uma postura mais séria. Outra mulher anda na calçada também com um guarda-chuva enganchado em seu braço e com uma carteira ou bolsa de mão. A mulher maior, que anda no meio da rua, também carrega esse tipo de bolsa, objeto que representa a vaidade e a feminilidade das mulheres.

O homem que lê o jornal tem seus sapatos engraxados por um homem descalço, sentado ao chão, sobre uma pequena tábua ou papelão. Há aqui um importante contraste de classes sociais: o poderoso, que lê o jornal para se atualizar, estando a par das notícias e

acontecimentos, e o subordinado, que precisa trabalhar num dia que parece ser de descanso. Além disso, o poderoso paga alguém para limpar os seus sapatos enquanto lê. Já esse engraxate é pequeno diante do homem a quem serve, representando sua condição social de inferioridade junto à sociedade. Seus pés descalços também o diminuem diante dos demais, sendo ele o único que trabalha nessa cena e é o único ser humano que tem contato direto com o chão, igualando-se apenas aos cães que compõem a cena. Além disso, ele não usa chapéu, bem como o homem parado com o jornal dobrado debaixo do braço, diferenciando-se dos demais homens. Tal fato pode ser explicado por Chevalier e Gheerbrant, pois, segundo os autores, o chapéu representa a soberania, a coroa e o poder.

Outro homem está a cavalo e de costas para a cena, revelando que se trata de uma cidade pequena, onde não há presença de veículos maiores. O dia é propício para mostrar diversos tipos da Colômbia e, por isso, Botero retrata a rua como um microcosmo, no qual se dá a mistura dos diversos personagens do país. Há um padre caminhando no meio da rua, carregando seu guarda-chuva aberto, o que faz compreender que é um dia de sol, até porque o céu está azul, com poucas nuvens. Por que então os homens trariam guarda-chuvas? Segundo Chevalier e Gheerbrant, esse objeto representa proteção ou certa insegurança e falta de independência por parte de quem o possui. A presença do padre traz equilíbrio à cena, pois temos pessoas de todas as classes, misturadas como irmãos. A igreja está presente para provar que o povo vive em paz como manda a lei de Deus, porém os corvos que estão sobre os telhados ameaçam desestruturar essa atmosfera aparentemente pacífica. Novamente a ironia e a presença “divina” fazem-se presentes. Temos também a presença dos cães, que são cinco, espalhados pela rua e pela calçada. Eles simbolizam, na cena, a vida de rua, são os animais marginalizados, vira-latas e sem dono. Diferentes dos que vivem em casas de família.

As pessoas da rua vestem-se de maneira particular, de modo que só podemos reconhecer o padre pela roupa. Os demais estão com roupas comuns, diferentes, o que os tira

do anonimato, pois estão individualizados, podendo se arrumar como querem, demonstrando, portanto, o que realmente são. DaMatta afirma:

A roupa e a preocupação com a aparência, sobretudo no ato de ir (ou estar) na rua, demonstram que se deseja vestir uma etiqueta social no corpo, como um sinal contra o anonimato. Tudo isso serve como instrumento para permitir – no universo individualizado da rua – o estabelecimento de hierarquias e criar os espaços onde cada um possa perceber e saber ‘com quem está falando’. (DAMATTA: 1997, p. 121)

Dessa maneira, é possível perceber que o povo se diferencia pelas roupas, que traduzem traços da personalidade de cada um e fazem com que se estabeleça uma relação entre a posição social e a roupa que cada um veste.

Essas são, então, algumas situações em que a rua aparece como local de encontro do povo, com determinada finalidade. Em contraste com esse espaço e esse grupo social, segundo DaMatta, estão a casa e a família. Por isso interessa agora analisar a estrutura familiar presente na obra de Botero e na obra de Márquez, enfocando a casa como ambiente desse núcleo social.

3.5 A FAMÍLIA

Em Fernando Botero, veremos uma clara estrutura familiar, diferente do emaranhado grupo dos Buendía de *Cem anos de solidão*, porém com enfoques semelhantes. A família dos Buendía tem origem no patriarca José Arcadio Buendía e na matriarca Úrsula Iguarán, casal que tem três filhos legítimos, que são Amaranta, Aureliano e José Arcadio, e uma filha adotiva, que é Rebeca. Aureliano tem um filho com Pilar Ternera, mas este não tem filhos. José Arcadio tem um filho com Pilar Ternera e daí a família progride até o final da narrativa. Assim, Pilar é a mulher que faz com que a família Buendía cresça, como explica Flávio

Loureiro Chaves: “A linha familiar se prolonga através de um só ramo de varões, o dos José Arcádios (...). Dela partiu e para ela retorna a imensa trama de parentescos que compuseram a Babel familiar” (CHAVES: 1973, p. 100-101).

A respeito dos nomes na obra de García Márquez faz-se necessário um breve comentário, baseado nas idéias de Carmen Arnau. A repetição desses é notável, principalmente no que diz respeito aos homens: José Arcádios e Aurelianos. A própria Úrsula dizia que os Aurelianos eram mais retraídos e os José Arcádios mais impulsivos e empreendedores. Os pergaminhos exercem atração sobre os Aurelianos e os José Arcádios morrem mais cedo e tragicamente. Os nomes carregam o destino das personagens. Já as mulheres não seguem tanto essa linha de repetições, embora tenhamos Úrsulas e Amarantas. Amaranta Úrsula é o nome dado à última mulher da família que, de certa forma, resume as Úrsulas e Amarantas da narrativa. Todas essas características denotam o misticismo ligado aos nomes na obra do escritor.

Pilar tem um papel de suma importância e deixa claro que era difícil haver felicidade verdadeira nessa família, pois sua própria existência como amante e não mulher legítima tornava complicada a constituição de um lar. A existência de filhos homens também serve para dar mais força a essas gerações, pois os varões se envolviam em guerras, na defesa do Partido Liberal e também tinham filhos com amantes, como se a família estivesse condenada a ter esse destino. Além disso, Úrsula acreditava que os nomes também carregavam muito da personalidade da família, como quando Fernanda decide batizar o filho com o nome de José Arcádio:

Na longa história da família, a tenaz repetição dos nomes permitira que ela tirasse conclusões que lhe pareciam definitivas. Enquanto os Aurelianos eram retraídos, mas de mentalidade lúcida, os José Arcádios eram impulsivos e empreendedores, mas estavam marcados por um signo trágico. (MÁRQUEZ: 2003, p. 178)

Então, Úrsula sabia, empiricamente, que os homens da família que tivessem esses nomes já estavam predestinados a ter um fim trágico e uma vida difícil. E, acima de tudo, eram homens incapazes de amar, por isso seus filhos sempre descendiam de relações confusas e não estabilizadas. Assim explica Márcia Navarro: “Uma família e uma aldeia que, por desconhecerem o amor, foram condenados a cem anos de solidão e à destruição final” (NAVARRO: 1988, p. 34).

Isso explica o nome que a obra recebe, pois fala da saga dos Buendía, família que acabou junto com a aldeia. Ao final da narrativa, os pergaminhos de Melquíades conseguem ser decifrados e revelam o que acontecerá com a família: “O primeiro da estirpe está amarrado a uma árvore e o último está sendo comido pelas formigas” (MÁRQUEZ: 2003, p. 392).

O primeiro é José Arcadio, que morre apoiado a um castanheiro, e o último é o filho de Amaranta Úrsula com Aureliano Babilonia, que morre devorado por formigas e que possui rabo de porco, como dizia Úrsula, pois todo filho que fosse de pais com grau de parentesco nasceria assim. Esse é o legado dos Buendía.

A constituição familiar e a importância da casa dos Buendía são tocantes também no que diz respeito à morte, de acordo com as ideias de Carmen Arnau. Parece que não há um eixo definitivo entre vivos e mortos, pois os mortos parecem vagar à vontade na mansão dos Buendía. Além disso, morrer não representa uma tragédia, como Amaranta Buendía, que se prepara para a morte como quem se prepara para uma festa. Prudencio Aguilar, Melquíades e José Arcadio Buendía retornaram da morte e coexistiram com os vivos na casa que parece ter lugar para todos. É justamente pela continuidade das ações que os vivos perpetuavam as atitudes dos mortos. A repetição dos peixinhos de ouro e a tentativa de ler os pergaminhos são fatores que se repetem através dos personagens também repetidos, principalmente pelos nomes. A casa representa o lugar de todos, mortos ou vivos.

Essa família organiza-se em um espaço delimitado. A harmonia, na casa de uma sociedade patriarcal, baseia-se em regras pré-estabelecidas que visam a manter a ordem e o respeito. Se tais regras ameaçam ser violadas, é preciso que uma figura de maior importância e de domínio sobre os demais, o pai, cumpra seu papel. É o que acontece na narrativa de García Márquez, quando José Arcadio Buendía pergunta a seu filho, José Arcadio, o que ele acha de sua obra, que era separar o ouro (que Úrsula tinha emprestado para ele tentar fazer mais ouro) e outros metais:

Pôs diante dos seus olhos o emplastro seco e amarelado, e lhe perguntou: ‘Que tal te parece?’ José Arcadio, sinceramente, respondeu: – Merda de cachorro. O pai deu-lhe com as costas da mão uma violenta bofetada na boca, que lhe fez saltarem o sangue e as lágrimas. (MÁRQUEZ: 2003, p. 33)

Assim, José Arcadio (o pai) procurava impor ao filho sua opinião e mostrar que um pai não deve ser contrariado de forma alguma, nem que seja preciso mentir. Essa “ordem natural” das coisas, segundo o patriarca, não deve ser questionada. Essa relação de hierarquia é explicada por DaMatta quando ele fala das relações dentro de casa:

Assim, em casa as relações são regidas naturalmente pelas hierarquias do sexo e das idades, com os homens e mais velhos tendo a precedência; ao passo que na rua é preciso muitas vezes algum esforço para se localizar e descobrir essas hierarquias, fundadas que estão em outros eixos. Desse modo, embora ambos os domínios devam ser governados pela hierarquia fundada no respeito (...), o local básico do respeito se situa nas relações entre pais e filhos, sobretudo no eixo que, em muitos contextos, parece reproduzir nitidamente a relação patrão-empregado. (DAMATTA: 1997, p. 91)

Os filhos são, no ambiente da casa, subordinados aos pais, como José Arcadio, que por contrariar seu pai foi punido. Já na rua, os indivíduos não encontram tão facilmente essa distinção entre subordinados e mandantes. A casa é, então, um ambiente onde o papel de supremacia está bem estabelecido. Na rua, por sua vez, há violência, pois esses papéis não estão estabelecidos e precisam ser conquistados.

Existem ainda outras regras de convivência familiar, como a escolha de locais adequados para determinadas situações. Um exemplo é a visita de Pietro Crespi a sua noiva

Rebeca: “(...) a noiva recebia a sua visita na sala principal, com portas e janelas abertas para estar a salvo de toda suspeita” (MÁRQUEZ: 2003, p. 76).

Nesse caso, Rebeca precisava manter o respeito e, para isso, recebia seu noivo na sala mais importante, ou seja, por onde mais circulavam pessoas; além disso, as janelas e portas ficavam abertas para provar que ali não estava acontecendo nada que pudesse aparentar despudor, mantendo a integridade da família.

A casa também é um local de intimidade, onde as relações entre as pessoas que a habitam são estreitadas, como no caso abaixo, em que José Arcadio e Rebeca vão morar em outra casa, porque resolveram se unir, mesmo contra a vontade da família:

(...) alugaram uma casinha defronte do cemitério e nela se instalaram sem mais mobília que a rede de José Arcadio. Na noite de núpcias, Rebeca teve o pé mordido por um escorpião que se metera nas suas pantufas. Ficou com a língua dormente, mas isso não impediu que passassem uma lua-de-mel escandalosa. Os vizinhos se assustavam com os gritos que acordavam o bairro inteiro até oito vezes por noite (...). (MÁRQUEZ: 2003, p. 94)

Percebe-se, assim, a forte relação de intimidade que havia entre o casal e o que acontecia dentro da casa, ambiente propício para isso. Ao mesmo tempo, essa relação extrapolava a casa e ganhava a rua, “contaminando” a cidade com esse amor avassalador. Vê-se, também, que surge aí um novo chefe de família, que é José Arcadio, assim se constituindo um novo poder, pois nessa casa quem manda é José e não mais seu pai.

O quadro de Botero a ser analisado intitula-se *Cena Familiar* (1969) e nele se fazem presente membros de uma família possivelmente posando para uma foto.



Figura 8: CENA FAMILIAR (1969)

O lugar parece ser a sala de uma casa, pela presença de um sofá e de brinquedos espalhados pelo chão. As árvores que aparecem ao fundo lembram papel de parede e o chão segue a mesma combinação, parecendo acarpetado.

A estrutura familiar convencional segue padrões bem estabelecidos, com a presença do pai chefe de família, da mãe e dos filhos. Assim aparecem esses personagens no quadro de Botero, acrescentando-se ainda a presença do animal de estimação da casa: o gato. Essa cena

da família reunida revela intimidade entre as pessoas que ali se apresentam e pode ser explicada por DaMatta:

O traço distintivo do domínio da casa parece ser o maior controle das relações sociais, o que certamente implica maior intimidade e menor distância social. Minha casa é o local da minha família, da 'minha gente' ou 'dos meus (...). (DAMATTA: 1997, p. 93)

Desse modo, as pessoas desta cena assumem características próprias que as fazem pertencer a um mesmo grupo: a família. Para que esse grupo se torne íntimo é preciso um espaço especial, que é a casa, onde as relações são estreitadas.

A figura mais importante da família é o pai, que aparece sentado no sofá. Ele possui pernas e pés enormes, o que comprova seu papel familiar, ou seja, a base da família e, como tal, possuir força para suportar o que for preciso em defesa dos seus. Em compensação, a cabeça é pequena, o que significa que sua força física é maior do que sua capacidade de reflexão ou de sua consciência. Seu olhar está distante, como se estivesse deslocado daquele momento. Ele também veste um traje formal, provavelmente por estar posando para a cena. Seu único sinal de sentimento paternal, no momento, é estar com o filho no colo. E o menino, por estar fumando como o pai e por seu olhar sério, parece ser um pequeno homem e não aparenta uma expressão infantil. Os sinais de que é uma criança residem no fato de estar no colo e de haver brinquedos no chão.

Essa imitação do pai é uma preparação para o menino que vai sair de casa um dia e poder fazer o mesmo que seu progenitor, constituir uma família e ser a base dela. Explica DaMatta:

Preparar-se para sair de casa é não só uma expressão corrente, mas um modo de tomar consciência (ou seja, ritualizar ou dramatizar) essa passagem de um lugar seguro, onde reina a complementaridade e a hierarquia, para outro, muito mais individualizado, onde se é anônimo. (DAMATTA: 1997, p. 120)

Sair de um local seguro, que aqui é a casa, é o desafio que a criança vai enfrentar ao crescer e o pai deve preparar o menino para isso, dando o exemplo. O anonimato citado por

Roberto DaMatta é diferente do que acontece na casa, pois no lar existe relação de intimidade entre as pessoas e, na rua, se é anônimo em meio a vários indivíduos.

A mãe que aparece no quadro também tem um olhar sério e distante. Coloca-se atrás do marido e dos filhos para assim ser coerente com seu papel de protetora, a mostrar que, por trás de uma família aparentemente estruturada como essa, há uma mãe, que além de dar a vida, zela por ela. Usa jóias, destacando-se um anel que representa a ligação familiar e que a compromete enquanto mulher casada. É importante também destacar a cor de seu vestido – preta. Essa cor representa a melancolia e torna quem a usa assexuada, pois o preto esconde formas femininas, sendo ela, portanto, uma mulher preocupada apenas em cuidar de sua família. Também não há exaltação de sentimento em seu olhar por estar representando uma figura de respeito, uma mãe de família, que não pode parecer passional em sua postura. As próprias crianças estão sérias e não possuem expressões pueris, mostrando ser o oposto das pessoas que convivem na rua. Em casa, há uma hierarquia inevitável, onde o amor e o respeito devem ser mantidos acima de tudo, conforme afirma DaMatta:

Assim, em casa, o indivíduo está sujeito ao rígido código de amor e respeito à sua família, o grupo visto como inevitável, inescapável, do qual ele é um perpétuo dependente e no qual dissolve sua individualidade em muitas ocasiões. A esse grupo, conforme quer nossa ética social, ‘tudo se deve’, pois é nele que se aprende a ser ‘alguém’, a tornar-se uma pessoa. (DAMATTA: 1997, p. 120)

Dessa maneira, as crianças estão com rostos de adulto, pois estão sendo preparadas para serem pessoas e precisam “de respeito”, imitando sua família. A menina da cena também parece um adulto vestido de criança, por seus traços. Ela é muito grande em relação ao menino no colo do pai e seu olhar parece estar indagando: o que faço aqui? Seu carrinho de bebê parece estar mantendo-a presa, e ela põe a mão sobre ele como se quisesse sair. Esse carrinho é a proteção que sua família lhe oferece, limitando o que ela pode ou não fazer.

Em meio a esse clima familiar, está o gato, maior do que as crianças e com uma aparência de certa forma assustadora, reforçada pela sua cor negra. Ele representa, na cena,

conforme explica Biedermann, o animal infatigável e artiloso, símbolo de liberdade, porque não quer ser caçado nem preso. Essa é a melhor forma de explicar seu tamanho em relação às crianças, pois ele é livre. Mesmo pertencendo a uma família, tem o direito de ir e vir, enquanto é próprio ao ser humano respeitar limites e regras familiares, como fazem as crianças do quadro, um preso em seu carrinho e outro nas mãos do pai.

Tanto a família dos Buendía quanto a família do quadro de Botero prezam pela estrutura convencional que transparece aos olhos de quem lê ou vê as obras.

Esta seleção de algumas famílias representadas pelos artistas, em certa medida, anuncia a sociedade como um todo, com uma hierarquia social baseada na violência e com lutas constantes para o estabelecimento de novas forças.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao concluir este trabalho, comprova-se a pertinência do estudo interdisciplinar entre Botero e García Márquez e a possibilidade de interpretar a realidade a partir da ficção. O espírito de curiosidade (expressão usada por Brunel) é o que caracterizou esse encontro da literatura com a pintura, sendo esse um dos requisitos básicos para que exista uma possibilidade de comparação.

Os estudos interdisciplinares e seu papel na literatura comparada, base deste trabalho, serviram para fundamentar as análises literárias realizadas, assim como os estudos voltados à interpretação de obras artísticas, como as de Botero.

Tais análises levaram a comprovar a veracidade dos pressupostos teóricos relacionados à literatura comparada. Um desses pressupostos é o de que os estudos literários sempre estiveram relacionados ao contexto histórico. Tal afirmação corresponde ao que se pretendeu aqui, a saber, partir dos textos – no caso, o romance de Gabriel García Márquez e a pintura de Fernando Botero – em direção à história.

O que se quer deixar registrado é que essa comparação não foi realizada de maneira aleatória, pois se procurou não fazer uso da comparação forçando elementos de semelhança ou tratando coisas diferentes de forma igual, como condenava Souriau. Para ele, comparar é entender que o pintor pensou plasticamente e o escritor, literariamente. E para que este estudo não ficasse limitado ao âmbito literário, buscaram-se subsídios em estudos sobre a pintura, procurando deixar evidente que podem ser encontrados posicionamentos de teóricos de

épocas distintas nas pinturas de Botero. Nas análises dos quadros do pintor, foi necessário reportar-me aos teóricos anteriormente mencionados, percebendo certos elementos, como, por exemplo, o chamado olhar externo, abordado por Klee, fazendo-se presente nas obras dos autores, uma vez que tanto o pintor quanto o escritor souberam se apropriar desse olhar em suas criação, mostrando mais uma vez que a teoria “da pintura” abrange outras artes, como a literatura. Panofsky elucida algumas questões, entre outras, como a intenção do artista ao criar sua obra, sendo este o ponto-chave de toda criação. Vê-se que a intenção de Botero e de Márquez é a de captar a realidade colombiana, o que se pôde comprovar através da densidade histórica e social de suas obras.

Foi fundamental para este trabalho demonstrar as diferentes formas de abordar a realidade colombiana. Perceber, em cada personagem retratado pelos autores, a leitura que, individualmente, fizeram dessa sociedade foi o maior desafio deste estudo. Em todos os extratos sociais analisados, a partir dos personagens, os pontos em comum entre a sociedade da Colômbia e as figuras representativas são, indiscutivelmente, relevantes. O panorama da situação histórica da Colômbia tornou possível a compreensão de alguns fatos históricos citados por García Márquez e pintados por Botero. Serviram de base para que a análise da realidade fosse possível, pois, desconhecendo a história do país, muitos elementos poderiam se perder. Portanto, a retomada da história da Colômbia ampliou a compreensão das obras, fazendo entender que, em uma proposta interdisciplinar, todos os elementos que a contextualizam são importantes e ajudam para uma análise que se quer coerente.

Conclui-se, a partir da análise empreendida, que estabelecer relações entre diferentes âmbitos artísticos pode remontar muitos elos entre artistas e contexto social em que estão inseridos. Ao longo deste trabalho, todos esses elos se realizaram nas obras de Márquez e Botero, como a presença histórica de personagens militares, guerrilhas, fraudes eleitorais e o poder concedido à Igreja, que sempre exerceu ativo papel político. No que diz respeito às

prostitutas e amantes, pôde-se perceber a alegoria da sociedade latino-americana, regida pelo prazer. A presença indígena retoma os aspectos da colonização, exaltando a inferioridade desses que, na obra do escritor, apareciam como serviçais. O povo, a rua e a família revelam as condições da sociedade colombiana, também vista como patriarcal, além de revelar condições sociais, como a do engraxate, representante da população marginal da Colômbia. O carnaval e festas populares desse povo evidenciam a concepção de uma sociedade regida pelo prazer. Essas seriam algumas provas do quanto este trabalho atingiu seu objetivo primeiro: ver como cada artista lê a sociedade colombiana. Na obra de ambos, há presença do elemento real, aliado sempre à concepção artística.

Em síntese, este estudo levou a comprovar a pertinência de propostas interdisciplinares, a presença do real na ficção e ainda a contribuição desses grandes artistas – Márquez e Botero – para o conhecimento da sociedade colombiana. Eles conseguiram, através de sua arte, mostrar sua terra, sua realidade, e esse é o grande mérito de verdadeiros mestres da literatura e da pintura, pois comprovam, assim, que são mais do que artistas, são tradutores de tudo que é real na sociedade colombiana de uma maneira exemplar: pela literatura e pela pintura.

Por fim, cabe ressaltar que, após a análise empreendida, foi possível chegar ao objetivo maior de qualquer trabalho de literatura comparada e, neste caso, com foco na interdisciplinaridade. A leitura da obra de Gabriel García Márquez possibilitou que se fizesse uma nova “leitura” das obras de Botero. Da mesma forma, após a análise da pintura de Botero, pôde-se “ler” a obra de Márquez com novos olhos. Portanto, estabeleceu-se o *tertius comparationis*, isto é, o diálogo entre as duas obras, aliado ao texto documental, no âmbito histórico, permitiu que se comprovasse em que medida a história complementou a literatura e a pintura. Ou seja, como os artistas transfiguraram o que era fato histórico de forma a permitir que realizássemos uma “leitura artística” de um determinado momento histórico.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBERTI, Leon Battista. *Da pintura*. Campinas: Unicamp, 1999.
- ARNAU, Carmen. *El mundo mítico de Gabriel García Márquez*. Barcelona: Península, 1971.
- BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*. 4. ed. São Paulo-Brasília: Universidade de Brasília, 1999.
- _____. *Questões de literatura e de estética*. São Paulo: Hucitec, 1990.
- BERMEJO, E. G. *Cosas de escritores*. Montevideo, Uruguay: Biblioteca de Marcha, Colección Testimonio, 1970.
- BETHELL, Leslie (org.). *Historia da América Latina*. Traducción castellana de Jordi Beltran y Neus Escandell. Barcelona: Editorial Crítica, 1992. Série Mayor. v. 10.
- BETHELL, Leslie. *História da América Latina*. Traduzido por Maria Clara Cescato. São Paulo: EDUSP, 1998. v. 10.
- BIEDERMANN, Hans. *Dicionário ilustrado de símbolos*. São Paulo: Melhoramentos, 1993.
- BRUNEL, P.; PICHOS, C. & ROUSSEAU, D. *O que é literatura comparada?* São Paulo: Perspectiva, 1995.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000. 2.v.
- CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura comparada*. São Paulo: Ática, 1986.
- _____. *O próprio e o alheio*. São Leopoldo: UNISINOS, 2003.
- CHAVES, Flávio Loureiro. *Ficção latino-americana*. Porto Alegre: UFRGS, 1973.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 14. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

CIRLOT, Juan Eduardo. *Dicionário de símbolos*. São Paulo: Moraes, 1984.

COLÔMBIA: GUERRILHAS & DROGAS. A TRAGÉDIA DA COLÔMBIA. In: <http://educaterra.terra.com.br/voltaire/atualidade/colombia.htm>. Capturado na Internet em 25/07/2004.

CUMMING, Robert. *Para entender a arte*. São Paulo: Ática, 2000.

CZEKSTER, Gustavo. Valéry, Calvino e Eco: aproximações intertextuais em Mallarmé. In: BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva (Org.). *Transversões comparatistas*. Porto Alegre, UFRGS, 2002. p. 209-214.

DAMATTA, Roberto. *A casa e a rua*. 4. ed. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1991.

_____. *Carnavais, malandros e heróis*. 6. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

Fernando Botero. Trad. Berta Rodrigues Silveira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

FINKLER, Gredes. *O resgate da poética do pensamento em Ferreira Gullar e Luis Felipe Noé*. Porto Alegre, Programa de Pós-Graduação em Letras da UFRGS, 2004. Tese de Doutorado.

GNISCI, Armando. *Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica, 2002.

GOMBRICH, Ernst Hans. *Meditações sobre um cavaleiro de pau e outros ensaios sobre a teoria da arte*. São Paulo: EDUSP, 1999.

GUILLÉN, Claudio. *Entre lo uno y lo diverso*. Barcelona: Crítica, 1985.

HANSTEIN, Mariana. *Fernando Botero*. Colônia, Alemanha: Taschen, 2004.

KLEE, Paul. *Sobre a arte moderna e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semiótica*. São Paulo, Perspectiva, 1974.

LUDMER, Josefina. *Cien años de soledad: una interpretación*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972.

MATTE, Neusa. *One Art, Múltiplas Formas: Tradução como Mediação entre Poesia e Pintura na Obra de Elisabeth Bishop*. Porto Alegre, Programa de Pós-Graduação em Letras da UFRGS, 2004. Tese de Doutorado.

- MÁRQUEZ, Gabriel García. *Cem anos de solidão*. Trad. Eliane Zagury. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- NAVARRO, Márcia Hoppe. *O romance na América Latina*. Porto Alegre: UFRGS, 1988.
- NITRINI, Sandra. *Literatura comparada: história, teoria e crítica*. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2000.
- PALENCIA-ROTH, M. *Gabriel García Márquez, la línea, el círculo y las metamorfosis del mito*. Madrid: Gredos, 1983.
- PANOFSKY, E. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- REALISMO MÁGICO. In: <http://www.pt.wikipedia.org>. Capturado na Internet em 18/02/2007.
- TREVISAN, Armindo. *Como apreciar a arte*. 3. ed. Porto Alegre: AGE, 2002.
- TYNIANOV, Iuri. *Teoria da literatura* (Formalistas russos). Porto Alegre: Globo, 1971.
- VAN THIEGHEM, Paul. *La littérature comparée*. Paris: Armand Colin, [1931] 1946.
- VOLKENING, Ernesto. Gabriel García Márquez o el trópico desembrujado. *Eco. Revista de la Cultura de Occidente*. Bogotá, tomo VII/4, agosto, 1963, n. 40, p. 273-93.
- WELLEK, René. A crise da literatura Comparada. In: _____. *Conceitos de crítica*. São Paulo: Cultrix, s.d.