



“Cuando la realidad fue más siniestra que las pesadillas”:
ficção, realidade, acaso e determinação em *Doce
Cuentos Peregrinos*, de Gabriel García Márquez
"Cuando la realidad fue más siniestra que las pesadillas": fiction,
reality, chance and determination in *Doce Cuentos Peregrinos*, by
Gabriel García Márquez

Dossiê: O Realismo e sua
atualidade: arte, literatura
e impasses intelectuais
frente aos desafios da
democracia

Daniele dos Santos Rosa*

ORCID: 0000-0001-7346-9967

E-mail:
daniele.rosa@ifb.edu.br

Recebido: 20/09/2024
Aprovado: 09/12/2024

Resumo:

Este artigo tem por objetivo analisar a obra *Doce Cuentos Peregrinos*, de Gabriel García Márquez, explorando as categorias história, ficção, acaso e determinismo. Estes conceitos foram problematizados a partir do materialismo histórico e dialético, tendo por principais interlocutores Lukács (1966; 2009), Aristóteles (1993; 2007) e Candido (1998). A experiência das personagens nos contos selecionados culmina para uma tragédia da vida cotidiana. Contudo, desse movimento dialético entre acaso e determinismo, a arte, a criatividade e a imaginação rompem com esse encadeamento e nos lembram que somos nós, os seres humanos, que construímos e podemos reconstruir uma outra sociabilidade.

Palavras-chave:

tragédia; contos; personagens; história; América Latina

Abstract:

This article aims to analyze the work *Doce Cuentos Peregrinos*, by Gabriel García Márquez, exploring the categories of history, fiction, chance and determinism. These concepts were problematized from historical and dialectical materialism, with Lukács (1966; 2009), Aristotle (1993; 2007) and Candido (1998) as the main interlocutors. The experience of the characters in the selected tales culminates in a tragedy of everyday life. However, from this dialectical movement between chance and determinism, art, creativity and imagination break with this chain and remind us that it is we, human beings, who build and can rebuild another sociability.

Keywords:

tragedy; tales ; characters; history; Latin America

*Possui pós-doutorado em Teoria Literária (2021), realizado no Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás. Doutorado em Literatura e Práticas Sociais, realizado na Universidade de Brasília/UnB. É professora no curso de Licenciatura em Língua Espanhola, Licenciatura em Língua Portuguesa, no Mestrado Profissional em Educação Técnica e Tecnológica e no Ensino Médio Integrado no Instituto Federal de Brasília/IFB. É, também, professora orientadora externa no Programa de Pós-graduação em Literatura (Pós-Lit/UnB). Atua no grupo de pesquisa: Literatura e Modernidade Periférica, desenvolvendo pesquisas e orientações.

Publicado em 1992, a obra *Doce Cuentos Peregrinos*, de Gabriel García Márquez, foi iniciada em meados de 1980, momento este marcado pelo recebimento do prêmio Nobel pelo autor e de um curioso sonho que o levou a escrever, reescrever, perder e encontrar essas narrativas, que receberam sua forma final somente quase 12 anos depois. Tal peculiaridade desta obra é contada pelo próprio autor em seu prólogo.

Para Márquez (2010), a escrita dessas doze narrativas curtas faz parte de uma tomada de consciência de sua própria identidade, enquanto escritor colombiano que transita pela Europa, observando e vivenciando a complicada experiência de indivíduos latino-americanos ao viverem ou passarem pelo antigo continente.

Nota-se, nesse sentido, como a identidade latino-americana se torna o eixo fundante de cada um dos contos. Identidade essa perpassada pela relação complexa entre centro e periferia, intimamente relacionada ao conflito entre uma cor local e certos ares de universalidade, impondo debates sobre o conceito de civilização, e retomando, com muita energia, as consequências de um passado baseado no processo colonizador e na exploração da vida natural e humana das Américas.

Juntamente às questões sobre identidade, soma-se um debate sobre o exílio, tanto político como voluntário. Parte dos personagens busca melhores condições de sobrevivência e, para isso, se destinam ao velho continente, como tem acontecido em maior ou menor incidência desde a formação dos Estados latino-americanos. Como exemplo de exílio político, temos o conto “Buen viaje, señor presidente”, que abre o livro e nos conta a difícil vida de um exilado político que vai para Genebra em busca de tratamento de saúde e acaba por se encontrar com a família de Homero, também formada por latino-americanos, radicados no país europeu, em busca de uma vida menos sofrida economicamente.

Contudo, há também a transfiguração do livre transitar entre periferia e centro realizado pela elite latino-americana. Os contos “El avión de la Bella dormiente”, “La luz es como el agua” e, principalmente “El rastro de tu sangre en la nieve” são excelentes exemplos deste transitar da elite local pela Europa, como podemos ver na trágica viagem de lua de mel a Paris de Nena Daconte e Billy Sanchez de Ávila, que: “ambos pertenecían a la estirpe provinciana que manejaba a su arbitrio el destino de la ciudad desde los tiempos de la colonia” (p. 1180-1181).

Aparecem, ainda, personagens latino-americanos de passagem, seja de férias ou por alguma razão específica, como em “El verano feliz de la señora Forbes”, “Espantos de agosto”, e a história da senhora Prudencia Linero que vai à Itália para ver o papa, porém a narrativa centra-se no seu momento de chegada à Nápoles, quando presencia e se horroriza com o corpo ao mar de um afogado (provavelmente de um imigrante em busca de entrar no país) e com a morte de dezessete ingleses após uma intoxicação alimentar em um hotel.

Realizo esse breve panorama temático para evidenciar o aspecto que esta análise se baseou. Como foi possível observar, apesar de ser um livro de contos, há uma unidade temática e formal entre eles, que possibilita, como o próprio autor indicou em seu prólogo: “una unidad interna de tono y de estilo que los hiciera inseparables en la memoria del lector” (2010, p. 834). Será então a partir dessa noção de unidade que estudaremos este livro. A partir da problemática dos gêneros literários, aproximo-me desses contos como são, narrativas breves, contudo associando-os aos demais, como uma grande colcha de retalhos que, em seus diferentes padrões, formam um todo, unido e coeso.

Pensando nisso, e tendo como objetivo a compreensão interna da estrutura da obra em sua relação dialética com a realidade, este artigo tem como objetivo principal apreender os movimentos que captam e transfiguram a realidade e a transformam no mundo autônomo artístico, a partir de alguns contos representativos e das suas interconexões, que serão exploradas a partir da relação entre história e ficção, em especial a dialética entre o acaso e o determinismo. Estes pontos serão estudados a partir da experiência das personagens, que se darão por meio das aventuras e desventuras que culminam para a percepção de uma tragédia da vida cotidiana, que não atingirá todas as personagens em si, mas que se relaciona, em sua totalidade, como um destino resultante da experiência histórica da América Latina.

Neste sentido, busca-se fazer uma aproximação aos elementos teóricos que fundamentam esse debate e possibilitam a aproximação devida à obra tão significativa de um escritor tão central à literatura latino-americana, a fim de evidenciar a permanência e a atualidade dos debates então encenados em sua forma estética e ainda tão representativos em toda a América Latina.

Na *Estética*, Lukács (1966) busca apreender o comportamento estético na totalidade das atividades humanas, a fim de compreender as reações humanas em relação à arte e ao mundo objetivo. Nesta relação entre ficção e realidade, a arte, para o esteta húngaro – na esteira de Aristóteles – é uma forma de objetivação, pois nasce das necessidades da vida cotidiana, mas, por seu caráter criativo, enquanto ação, é capaz de superar a imediatez dessa mesma cotidianidade, tornando-se ao mesmo tempo algo novo, não plenamente existente na realidade, mas ainda algo próprio do ser que a criou, devolvendo à vida cotidiana o seu próprio reflexo como um outro mundo, onde é possível reconhecer e superar os limites estruturais da experiência histórica humana no capitalismo.

Para Lukács (1966), as obras de arte como resultado da ação humana têm uma função constituinte: tornar os seres humanos mais humanos. Se a vida cotidiana está dominada pelo fetichismo da mercadoria, a arte tem um papel central no processo de desfetichização, de lembrar os seres humanos da sua potencialidade de ação.

Por isso, o comportamento estético é, nas palavras de Lukács, uma intensificação da particularidade. Se a obra de arte se coloca como o centro entre a subjetividade própria do processo de escrita e a objetividade enquanto resultado do trabalho humano, esse entrelugar possibilita o distanciamento necessário entre os extremos que conduziriam a uma unilateralidade, já que permite a superação de uma mera singularidade presa a um individualismo exclusivista, bem como aproxima a generidade dispersa dos seres humanos dos próprios indivíduos. Assim, a obra de arte impõe-se como uma subjetividade objetivada, pois permite e concretiza uma unidade orgânica entre a singularidade de um ser humano com a generidade do mundo externo, possibilitando à arte dar forma ao que ainda não existia, mas que já estava preexistente no próprio destino humano no mundo.

A arte não deve apenas copiar os atos; ela precisa se tornar a representação das ações humanas, ou seja, ao captar a historicidade, deve buscar as conexões, a verdade que faz o destino humano ser como é. A arte se mostra como tal no momento em que a história se torna vivência efetiva dos seres humanos, no momento em que este mesmo ser percebe que pode atuar em seu próprio destino, dando-lhe significado, sentido. Lukács (2009) busca evidenciar, em seu estudo sobre o comportamento estético, o papel ativo da obra de arte, enquanto ação criativa humana.

Por isso, a arte é um reflexo artístico antropomorfizador e a obra por si mesma já é uma interpretação do mundo. A literatura, enquanto trabalho criativo especializado, é sempre uma experiência pessoal que se une à coletiva, uma perspectiva singular que supera sua imediatez e alcança uma universalidade específica, pois não é a perda da individualidade em uma generidade genérica, mas exatamente uma universalidade própria, uma particularidade.

Esse debate acerca das categorias da singularidade, universalidade e particularidade tornam-se necessário a este debate porque tal relação se transfigura na obra *Doce Cuentos Peregrinos*. Nesta obra, o ato singular de um autor que transita no velho continente e se sente também um estrangeiro, parte de sua singularidade em busca de – pela forma estética – alcançar a particularidade artística ao problematizar a experiência coletiva de tantos latino-americanos que estão fora de seus países de origem.

Nos termos de Lukács (1966), a arte – aqui os contos de García Márquez – capta a história a partir do reflexo estético, desse princípio que particulariza ao centralizar-se no modo como o sujeito criador percebe a concretude à sua volta, ou seja, é na variação da apreensão da forma objetiva, na subjetivação da história, no fazer literário por meio do trabalho estético, o fazer poético, que o gesto artístico assume sua potencialidade suprema.

Assim, o reflexo artístico é essencialmente a capacidade humana de se relacionar e compreender o mundo a sua volta, em que “a consciência, o pensamento, a sensação são

reflexos da concretude do real na mente humana” (CARLI, 2012, p. 13). Por isso, Lukács (2009) compreende a arte, especialmente a literatura, como “uma forma específica do reflexo de uma realidade exterior à consciência do artista [...] que produz um conhecimento antropomorfizador do mundo do homem”, ou seja, é um tipo de reflexo que permite “elaborar uma autoconsciência do desenvolvimento da humanidade” (COUTINHO in LUKÁCS, 2009, p. 15).

Essa autoconsciência elaborada no gesto artístico é uma abordagem que considera a autonomia da obra de arte, pois é reconhecida como um fato cultural intimamente vinculado à sociedade, em que se fundamenta um tipo complexo de relação entre o texto literário e a conjuntura histórica que deve ser reconhecida pelo leitor ou crítico da obra. É a partir desse pressuposto que a arte pode ser compreendida como reflexo estético, portanto, como possibilidade de conhecimento e interpretação da realidade sócio-histórica, já que a realidade social não está diretamente refletida no objeto de arte, mas se apresenta modificada por meio do processo de mediação e de transfiguração, que são princípios básicos de toda a manifestação artística.

Nesse sentido, a arte deve ser considerada “como um reflexo não das ‘meras aparências’, mas da ‘realidade’ por trás delas: a ‘natureza interior’ do mundo, ou suas ‘formas constitutivas’” (WILLIAMS, 1979, p. 99). Isso se dá porque a arte não é o reflexo de um mundo inanimado, mas a transfiguração de um mundo visto a partir da mente do artista. É essa elaboração que fornece ao reflexo estético uma função material e possibilita a apreensão das forças que fundamentam as relações sociais.

O reflexo estético se propõe como uma apreensão da realidade que existe independentemente da consciência humana, pois a obra de arte deve arrancar dos fenômenos da vida a sua facticidade, ou seja, sua casualidade vazia. A arte, como reflexo, precisa articular em um todo os fragmentos da realidade, evidenciando sua composição orgânica. Se os fenômenos cotidianos possuem sua factualidade, seu sentido encoberto, a arte busca, de forma autônoma, operar a construção, ou reconstrução, de um sentido.

Dessa forma, a literatura – os contos de García Márquez – não são simplesmente “textos”, mas são resultado de uma ação produtiva, de uma *poièsis*, nos termos aristotélicos. Para o esteta grego, o poeta possibilita em sua produção artística a construção de um sentido que, ligado a um conjunto de acontecimentos, supera o caráter meramente singular e específico, para compor uma unidade, uma conexão que permite a nós leitores identificar os laços que reúnem o trivial do cotidiano ao essencial da experiência vital. Como será tratado de forma mais específica na análise dos contos a seguir, por mais que as personagens pareçam estar reduzidas a joguetes do mero factual ou a destinos já traçados, a experiência estética concretizada na particularidade que a obra literária alcança possibilita o reconhecimento das conexões que permitem uma com-

compreensão profunda, não apenas da obra em si mas da realidade a qual ela se vincula.

Considerando, portanto, que a literatura, tanto em Aristóteles quanto em Lukács, produz um sentido, a que “sentido” a obra *Doce Cuentos Peregrinos* aponta? Como já mencionado, que sentido há nos vários destinos trágicos que se apresentam nesta obra? O sentido estaria apenas no reconhecimento de que as personagens, e conseqüentemente nós leitores, estamos presos a uma mera experiência violenta factual?

Para responder convenientemente a essas questões, a categoria central para este estudo é a personagem, enquanto entes ficcionais, contudo “concretos em situações concretas” (LUKÁCS, 1966, p. 144). Os contos trazem muitos personagens reais, em sua maioria poetas e literatos, como o tenor Rafael Ribeiro Silva, o literato japonês Yasunari Kawabata, o poeta brasileiro Vinicius de Moraes, além de tornar personagens em um dos contos o próprio escritor Pablo Neruda.

Contudo, é importante perceber que, como indicado anteriormente, a literatura cria ao transfigurar a vida. Assim, por mais que haja fortes vínculos entre este objeto criado e o mundo concreto do qual ela partiu, é preciso perceber sua *poièsis*, a realidade elaborada, transformada, modificada, pois somente assim é possível alcançar seu caráter particular.

Antonio Candido, um dos mais importantes críticos literários do Brasil, estudioso da literatura latino-americana, ao pesquisar sobre a personagem no romance aponta um dos aspectos centrais para a análise aqui empreendida:

no plano crítico, o aspecto mais importante para o estudo do romance é o que resulta da análise da sua composição, não da sua comparação com o mundo. [...] A vida da personagem depende da economia do livro, da sua situação em face dos demais elementos que o constituem: outras personagens, ambiente, duração temporal, ideias. (CANDIDO, 1998, p. 74)

Apesar das diferenças entre romance e conto, para esta pesquisa, essa concepção de personagem feita por Candido (1998) tem muito a contribuir, pois elucidada como na realização formal da personagem se configura a subjetividade estética anteriormente indicada, afinal demonstra-se como “o vínculo com a vida, o desejo de representar o real, [torna-se] a chave mestra da eficácia do romance [...] e portanto do funcionamento das personagens” (p. 77), as quais ligam-se intimamente aos outros elementos formais, pois “depende[m] dum critério estético de organização interna” (p. 77).

Sejam as personagens reais, sejam as ficcionais, todos estão ligados a eventos históricos concretos. Os exemplos são inúmeros: rememoração das grandes guerras, a menção a ditadura franquista, Guerra Civil Espanhola. Juntamente a esse chão histórico muito bem demarcado, há ainda um jogo ficcional entre os narradores dos contos e o próprio autor, conforme se desenvolveu em uma série de análises desta obra.

Não entraremos em tal debate, mas aqui consideraremos os narradores como seres ficcionais, já que, mesmo que muitos desses narradores sejam escritores e falem de experi-

ências que poderiam ter sido vivenciadas pelo próprio García Márquez, aqui focaremos no processo criativo do fazer literário. Recordemos que esta obra passou por um processo de escritura e reescritura de quase 12 anos. Além disso, se em algum dos contos há a intenção do escritor em estabelecer esse paralelo, isso não se realiza em todos os contos.

Pensemos, por exemplo, no retrato do escritor caribeño desenvolvido no conto “El verano feliz de la señora Forbes”:

era escritor del Caribe con más ínfulas que talento. Deslumbrado por las cenizas de las glorias de Europa, siempre pareció demasiado ansioso por hacerse perdonar su origen, tanto en los libros como en la vida real, y se había impuesto la fantasía de que no quedara en sus hijos ningún vestigio de su propio pasado. (MÁRQUES, 2010, p. 1138-1139)

ências que poderiam ter sido vivenciadas pelo próprio García Márquez, aqui focaremos no processo criativo do fazer literário. Recordemos que esta obra passou por um processo de escritura e reescritura de quase 12 anos. Além disso, se em algum dos contos há a intenção do escritor em estabelecer esse paralelo, isso não se realiza em todos os contos.

Pensemos, por exemplo, no retrato do escritor caribeño desenvolvido no conto “El verano feliz de la señora Forbes”:

no plano crítico, o aspecto mais importante para o estudo do romance é o que resulta da análise da sua composição, não da sua comparação com o mundo. [...] A vida da personagem depende da economia do livro, da sua situação em face dos demais elementos que o constituem: outras personagens, ambiente, duração temporal, ideias. (CANDIDO, 1998, p. 74)

Como podemos ver, não há nada que aproxime este escritor de Garcia Márquez. O que há na obra é uma reflexão sobre o papel do literato latino-americano diante da relação complexa entre centro e periferia. Creio que essa chave de leitura pode trazer bons frutos para compreender a obra em si, apesar de não ser o foco central aqui.

Nesse sentido, é diante desta dialética entre o histórico e o ficcional, que a obra tratará de duas forças centrais na vida e na arte: o acaso – como essa série de acontecimentos desordenados e sem explicação que se dão na experiência humana; e o determinismo – como uma rede de causa e efeito que em seu movimento próprio vai conduzindo a vida humana a um destino previamente marcado. Tais forças, seja na arte ou na vida, problematizam a capacidade humana de agir diante dos acontecimentos. Assim, ao narrar sobre os destinos dessas personagens, García Márquez problematiza em sua obra as possibilidades de ação de homens e mulheres latino-americanos.

Esse processo de subjetivação, próprio da criação artística, estabelece duas categorias essenciais a esta discussão: o universal e o singular. Sendo o singular aquilo que diz

respeito a um indivíduo apenas; o universal é, para Aristóteles (2007), “o que, por sua natureza, pode ser predicado de muitas coisas” (p. 1169), ou seja, pertence ao gênero humano. Aparentemente antagônicas, essas duas categorias formam, na história humana e, conseqüentemente, na história da arte, um par dialético em pleno embate.

Este embate se apresenta e se concretiza no reflexo estético de várias formas. Para Lukács, conforme indicado por Lessa (2007), “a contraditoriedade entre o genérico e o particular é um elemento fundamental na elevação da consciência, em escala social, do ser genérico dos homens” (p. 114), pois por meio do trabalho como mediação entre o ser humano e a natureza (ou outros seres humanos) torna social, ou universal, todo ato singular. Como mencionado anteriormente, deste embate entre a abstração da universalidade e o individualismo da experiência singular, Lukács (2009) estabeleceu uma categoria móvel dialética: a particularidade, em que reconhece como a arte “nasce das necessidades mais profundas da vida humana” (p. 35) ao universalizar o singular, mantendo o necessário vínculo dialético.

Ao se pensar a construção da personagem como resultado de um embate dialético entre o universal e o singular, cuja grandeza somente pode ser alcançada no momento em que esta personagem representa o movimento dialético dessas duas forças tornando-se particular, percebe-se que esse movimento inclui, impreterivelmente, a vida cotidiana. É isso que verificamos nos contos de García Márquez aqui estudados. Em todos eles, a singularidade de cada personagem e narrador-personagem transfigura uma experiência singular, individual – como com Homero Rey de la Casa, em seu trabalho no hospital, ou Lazara Davis, sua companheira, também imigrante, criando seus filhos nas áreas periféricas de Genebra.

Como uma espécie de reflexo, a vida cotidiana é o momento em que os seres humanos se diferenciam dos outros animais em sua relação com a natureza, por meio da linguagem e do trabalho. Sendo assim, o cotidiano é o “medium social concreto entre o trabalho e todos os complexos sociais parciais” (LESSA, 2007, p. 102), pois ao se estabelecer como uma forma historicamente determinada, fundada no concreto, assume em si a totalidade social.

Formam-se, portanto, pares dialéticos essenciais para se compreender os mecanismos que formam o reflexo estético: o ser humano cotidiano e sua vida social concreta estão refletidos tanto na personagem e em seu mundo ficcional, como no próprio leitor e sua realidade, que são ao mesmo tempo confrontados com uma vida concreta por meio do processo ficcional. Ocorre no processo artístico, na leitura, uma identificação que pode alcançar a particularidade, própria de uma personagem completa e inteira, bem como de um leitor cuja percepção foi acrescida.

A arte, portanto, é uma outra forma de mediação que permite uma percepção diferenciada, tornando-se simultaneamente o descobrimento e crítica da vida (LUKÁCS,

1966). É por isso que o reflexo estético é antropomorfizador, pois privilegia a subjetividade, preocupando-se essencialmente com o sujeito que capta este objeto, transformando a arte em um reino da humanização.

Essa dimensão está compreendida entre a especificidade da arte, que universaliza e eternaliza o singular – por meio da subjetivação e do particular –, e os seus elementos factuais (o documento), pois a obra literária, “como domínio poético de la historia” (LUKÁCS, 1976, p. 18), contém em si a realidade objetiva como um problema consciente, como experiência vital.

Como critério fundamental do conceito aristotélico de *mimesis*, a verossimilhança é responsável pela distinção entre a poesia e a história. Para representar o verossímil, por meio da *mimesis*, é preciso que o objeto de representação do poeta não seja o que realmente aconteceu, mas o que poderia acontecer, isto é, o possível. A categoria da possibilidade fornece à poesia uma autonomia que, para Aristóteles, inexiste no discurso da história, e, por isso, garante o caráter ficcional da *mimesis* e gera a unidade interna necessária para o estabelecimento da fábula.

Assim, o conceito de verossimilhança enfatiza a necessidade de uma organização interna da obra que transforme ou possibilite que a totalidade extensiva possa ser estabelecida em uma ordenação inteligível, onde os fatos e as suas conexões íntimas serão explicitados. Por isso, a verossimilhança é a adequação da obra de arte em sua própria lógica, necessária à criação desse novo mundo. Ser verossímil é estar ligada a essa lógica, é possibilitar a inteligibilidade do todo; tornar o ser humano capaz de compreender profundamente o mundo à sua volta.

No entanto, essa lógica própria do texto está imersa, como reflexo estético, ao preservar a aparência, que se ligará mais diretamente ao mundo, com bem salienta Lukács (2009), ampliando as categorias conceituais enunciadas por Aristóteles. Por isso, a *mimesis*, como indicada por Aristóteles, e o reflexo estético, como enunciado por Lukács (2009), conservam, juntamente, a proximidade com a realidade humana e a distância fabulosa, ao terem como princípio construtor a verossimilhança.

É nesse sentido que ao se buscar compor o todo necessário a um texto literário faz-se surgir, por meio da verossimilhança, “o inteligível do acidental, o universal do singular, o necessário ou o verossímil do episódico” (COSTA, 1992, p. 68). Mostrando-se como um processo ordenador, torna-se fundamental para a imitação das ações humanas a transformação do singular existente em novas correlações, ou seja, estabelecer uma causalidade ao acaso. O verossímil, como princípio estruturador dessa nova ordem, permite que a obra literária, enquanto ficção, construa-se como um todo, percebido em sua unidade de possibilidades referenciais.

Esta obra de arte, sendo verossímil, é um pequeno universo cerrado em si mesmo, que, ao transfigurar a realidade por meio da imagem, é ao mesmo tempo um outro mun-

do criado, mas ainda esta mesma realidade vivida pelos seres humanos, percebida de forma mais particular. Sob a perspectiva ontológica, a realidade que circunda o ser humano é por ele criada, assim é possível conhecê-la, e a arte, como criação humana, é uma das maiores possibilidades de (re)conhecimento do ser humano de sua própria história.

Nesse sentido, para Aristóteles, a literatura procura o elo entre os fatos. Nos termos do esteta grego, o poeta busca no mundo do contingente (acaso) o mundo do necessário, que fundamenta a poesia. Por isso, esses eventos aos serem conectados formam um mito (fábula), ou seja, a unidade então necessária à poesia. O poeta não precisa narrar tudo o que aconteceu, mas os acontecimentos que em si formam a conexão para a unidade.

A partir desta distinção, Aristóteles, junto ao conceito de verossimilhança, expõe a categoria “necessidade” como essencial à compreensão da relação entre poesia e história. Necessário para Aristóteles é aquilo que, dadas algumas condições, deverá ocorrer, formando uma unidade, a unidade do mito, que não pode ser quebrada. Por isso, não cabe ao poeta dizer o que aconteceu, porque é fortuito, casual, e não estabelece a unidade da fábula. O poeta está em busca de encontrar o sentido ou as causas do que aconteceu.

Essas categorias, casual e causal, fazem parte do mundo natural. No reino da natureza essas duas forças se impõem. Nesse ínterim, o ser humano transforma a natureza, interpondo nas redes causais sua ação, ou seja, impõe ao mundo natural suas finalidades, tendo em vista as necessidades humanas. É nesse sentido que Aristóteles prioriza a causalidade como o movimento próprio da arte, no processo de imitação, sendo este superior à captação da realidade feita pela história.

Assim, o “possível” ou “necessário” é o que resulta dessas possibilidades encadeadas no mundo das ações em sua completude, organizadas como um todo, ou seja, a totalidade nos termos lukacsianos. Dessa forma, Aristóteles, ao priorizar a imitação dos poetas, acaba por banir, como menos importante, os eventos casuais, já que impossibilitariam a completude da fábula. Neste ponto se estabelece entre as conclusões de Aristóteles e a teoria lukacsiana sua primeira grande diferença. No jogo dialético entre o acaso e a determinação, o esteta grego propõe na poesia a sujeição do casual em prol do causal, na busca do encadeamento necessário à fábula.

Porém, para Lukács (1966), o necessário é realmente a síntese dialética que se estabelece entre o casual e o causal, pois na obra de arte, ao se fundamentar na subjetividade, assim como na vida, o acaso assume extrema essencialidade. A necessidade junta de forma dialética os movimentos do acaso e da determinação, já que um requer o outro para se completar. Tanto o casual como o causal são necessários para formar o sentido ou a totalidade requerida pela obra de arte.

Apesar da semelhança entre os conceitos de necessidade, Lukács (1966) evidencia como entre o efêmero e o necessário existe uma dialética, diferentemente de Aristóteles que separou o acaso e o necessário. É preciso compreender que o fato de o poeta trabalhar no mundo do necessário não abole o casual ou contingente, estes e seus opostos estão presentes em uma perspectiva dialética.

Sendo a contingência uma dimensão importante para se pensar o necessário, Lukács (1966) pensa a estética a partir desse trio: necessário, casual e causal. Tal parâmetro conceitual parte da própria vida humana: o ser humano para desenvolver sua humanidade necessita ir além do casual ou causal, caso se prenda a qualquer um dos dois, corre o risco de perder sua humanidade ou não desenvolvê-la, porém este superar não é aboli-los, pois isto seria impossível.

O necessário precisa incluir o acidental para que não se perca na hiperdeterminação, onde a força da determinação constrói uma rede de causalidades impedindo a escolha humana e o acaso. Por isso, se no “possível” as condições estão dadas, o necessário torna-se um fim, é dinâmico e relaciona-se diretamente com o desenvolvimento da humanidade no momento em que evidencia (mantém vivo) o acaso e a casualidade.

A mesma relação dialética estabelecida anteriormente entre o singular e o universal, tendo o particular como categoria que os supera mantendo essas duas forças, se dá entre o casual e a causal, em que a necessidade se coloca como essa categoria intermediária, em movimento, que sintetiza as determinações e o fortuito, sem eliminá-los, mas mantendo sua relação necessária.

É por isso que Lukács busca encontrar a racionalidade do acaso, e não simplesmente eliminá-lo, como nas correntes filosóficas deterministas, nem simplesmente isolá-lo e supervalorizá-lo, como nas teorias subjetivistas. Se todas as vinculações que medeiam a vida humana são causais, não há espaço para a ação humana; o ser humano se perde no determinismo. Por outro lado, se a vida humana for reduzida à casualidade, perde-se, também, a humanidade, pois o ser humano deixará de imprimir sua necessidade da mesma forma.

O acaso, neste sentido, é percebido como ligado de forma complexa a um número de determinações e, assim, pode e precisa ser reconhecido racionalmente. A literatura não pode propor a eliminação das redes causais, muito menos separá-las do azar. É preciso situar cada uma dessas forças em seus devidos lugares.

Nesse sentido, diante do que foi abordado até o momento, a arte literária se faz como reflexo estético, como imitação das ações humanas. Esta imitação, porém, precisa trazer em si o movimento dialético próprio da vida: o particular e o necessário, como sínteses dialéticas do singular e do universal; do causal e do casual, respectivamente. Tais categorias contribuem para aprofundar a complexidade da relação entre literatura e his-

tória. Relação esta essencial que evidencia uma dificuldade em perceber os limites da influência do real na arte, assim como no risco de desvinculá-la totalmente de sua base concreta.

Como será melhor explorado a seguir, a presença do fortuito e do acaso no destino das personagens em *Doce Cuentos Peregrinos* fundamenta a organização formal de toda a obra. Complementando, após esse apanhado teórico, nossas questões, que sentido se constrói em uma obra cujo destino das personagens está entre o acaso e a casualidade? O que o destino trágico da maioria das personagens transfigura?

Cabe salientar que a categoria tragédia é tratada aqui a partir de sua acepção aristotélica e desenvolvida por Lukács. Para o esteta húngaro (LUKÁCS, 1996), a ideia de tragédia precisa ser associada à acontecimentos históricos tornados irreversíveis. Essa irreversibilidade não é resultado de um determinismo qualquer, mas de um acirramento das contradições que se tornam insuperáveis dentro do universo em que foram geradas.

Tal percepção relaciona-se de forma dialética com o seu oposto: a racionalidade do progresso. Diferentemente do trágico, o progresso é resultante do conflito interno das forças sociais na própria história. Assim, para Lukács (2011), o progresso não é linear, pois depende da ação dos seres humanos e é eminentemente contraditório.

Formando mais um par dialético, o progresso e a tragédia permitem reconhecer por um lado as contradições do progresso, bem como os destinos trágicos que tais ações geram diretamente ou não. A experiência humana e seu entendimento por meio da dialética possibilita reconhecer como ao se superar contradições, se produzirá novas contradições que despontarão em algum momento no decorrer da história. Como bem salienta Bastos (2015), “há [na experiência humana] sempre uma direção, ou seja, a história não muda por mudar, sim segundo uma determinada direção, que é gestada pelas contradições” (s.p.).

Lukács (2009) afirma que a tragédia como gênero literário foi inventada pelos gregos, mas tem sido renovada no curso de milênios. Contudo, está em seu cerne esse embate dialético entre o casual, enquanto possibilidade, e o determinado, enquanto fatalidade. No destino trágico, os seres humanos se veem entre a busca pela realização de seus anseios – singulares e universais – e os entraves muitas vezes intransponíveis. Como veremos a seguir, os contos de García Márquez trazem a situação trágica em que as personagens vivenciam a contradição dialética entre a inexequibilidade atual da completude humana e a urgência dela.

É nesse embate entre a necessidade da ação humana e a sua impossibilidade de ação, que a dialética casual/causal ocupa um papel predominante. A possibilidade proveniente das ações humanas causais ou casuais precisa ser entendida como a possibilidade de ir além das limitações impostas. No caso da arte, e especialmente nos contos aqui estudados, veremos como a ação criativa da própria arte – daquilo que pode-

ria ter acontecido – possibilita a superação da imposição causal da própria história.

Nesse sentido, apoiando-nos em Lukács (2009; 1966), o trágico não é sinônimo de fatalismo e nem nos encaminha para um niilismo. Ao contrário, diz respeito à percepção de um embate, que se dá na vida concreta, entre o acaso e o determinismo, centrando-se exatamente na possibilidade e potencialidade da ação humana. Por isso, a categoria central para este estudo é a personagem, enquanto entes ficcionais, contudo seres “concretos em situações concretas” (p. 144).

Nesse sentido, é diante desta dialética entre o histórico e o ficcional, que a obra tratará de duas forças centrais na vida e na arte: o acaso – como essa série de acontecimentos desordenados e sem explicação que se dão na experiência humana; e o determinismo – como uma rede de causa e efeito que em seu movimento próprio vai conduzindo a vida humana a um destino previamente marcado. Tais forças, seja na arte ou na vida, problematizam a capacidade humana de agir diante dos acontecimentos. Assim, ao narrar sobre os destinos desses personagens, Garcia Márquez problematiza em sua obra as possibilidades de ação de homens e mulheres latino-americanos.

Assim, podemos identificar nos contos um embate entre esses dois movimentos contrários: um que intensifica o caráter casual e acidental dos acontecimentos; e outro que parece encadear todos os acontecimentos em uma ordenação pré-determinada. Vejamos esses movimentos nos contos.

Iniciaremos pelo quinto conto “Sólo vine a hablar por teléfono”. Nesta breve narrativa, acompanhamos o sofrimento da mexicana María de la Luz Cervantes, vivendo em Barcelona. O carro que conduzia até Barcelona quebrou próximo ao deserto de Los Montenegros. Depois de muito tentar, consegue uma carona em um ônibus – sua preocupação maior era telefonar ao esposo, contar-lhe o acontecido e não o atrasar em seu trabalho. Contudo, sua trajetória vai tomando um rumo cada vez mais desesperador: este ônibus conduzia mulheres para um hospital psiquiátrico. Uma vez dentro do ônibus é posteriormente admitida como paciente. Mesmo sem registro, ninguém acredita em sua história e a consideram doente e aficionada por falar em um telefone.

Essa trajetória de María se coloca na narrativa de forma absurdamente casual. Nada em seu destino parece fazer sentido. Tudo parece envolto a um grande engano:

– Es que yo sólo vine a hablar por telefono – dijo María.
– De acuerdo, maja-le, dijo la superiora, llevándola hacia sua cama con una dulzura demasiado ostensible para ser real, – si te portas bien podrás hablar por teléfono con quien quieras. Pero ahora no, mañana.
Algo sucedió entonces en la mente de María que le hizo entender por qué las mujeres del autobús se movían como en el fondo de un acuario. En realidade, estaban apaciaguadas con sedantes, y aquel palácio en sombras, con gruesos muros de cantería y escaleras heladas, era en realidade un hospital de enfermas mentales. Assustada, escapó corriendo del dormitorio [...]
– Por el amor de Dios – dijo – Le juro por mi madre muerta que sólo vine a hablar por telefono. (MÁRQUEZ, 2019, p. 1139)

A situação descrita no fragmento anterior extraído da obra piora ainda mais quando o marido, um delirante “de celos” conforme o narrador, desiste de procurá-la, não atende a seu telefonema, e mesmo depois de ser procurado pela seguradora do carro utilizado por Maria, acredita apenas que ela o deixou. Somente depois de muito sofrimento, Maria consegue convencer o esposo a encontrá-la, mas este, para nossa surpresa, crê nos médicos e acredita que Maria esteja realmente doente e deve permanecer no hospital psiquiátrico.

Movimento semelhante se dá em “El rastro de tu sangre en la nieve”. Neste último conto da obra, narra-se a trágica viagem de lua de mel de Nena e Billy. Nena, ao ser recebida pela missão diplomática, fere seu dedo em um dos espinhos nas flores que recebeu, bem no dedo anelar. Seu dedo começa a sangrar, mas passa despercebido por todos. A viagem segue. Neva muito e Billy conduz pela estrada sem desejar parar. Depois de adormecer no carro, Nena desperta, já estão quase chegando a Paris, e percebe como seu dedo tem sangrado muito.

Chegam a Paris, e procuram um hospital. Nena, apesar do grande desconforto e da advertência do esposo de que “no hay humillación más grande para un hombre que dejarse conducir por su mujer” (MARQUEZ, 2010, p. 1193), é quem guia o esposo. Nena é internada. Billy não pode acompanhá-la. Passa a primeira noite em seu carro, depois vai para um hotel próximo. Não conhece a cidade, não fala francês. Não consegue visitar Nena e nem receber notícias dela. Vai até a embaixada, mas não recebe nenhuma ajuda. O que inicialmente parecia uma confusão e uma incompreensão mútua, caminha para uma ironia, perversidade e racismo, transfigurados na fala do funcionário da Embaixada que o recebe:

Entendió la ansiedad de Billy Sánchez, pero le recuerdo, sin perder la dulzura, que estaban en un país civilizado, cuyas normas estrictas se fundaban en los criterios más antiguos y sábios, al contrario de las Américas bárbaras, donde bastaba con sobornar al portero para entrar en los hospitales. “No, mi querido joven”, le dijo. No había más remedio que someter-se al imperio de la razón, y esperar hasta el martes. (MARQUEZ, 2010, p. 1218)

Diante disso e por medo de se perder, fica trancado em seu quarto do hotel até o dia e horário para visitar sua esposa. Ao entrar no hospital, descobre que Nena faleceu e que todos o procuravam. Neste conto, tudo novamente parece muito acidental e casual, desde o ferimento com o espinho até os desencontros que impediram Billy de estar com sua esposa.

Esse movimento se dá em praticamente todos os contos: encontro do ex-Presidente com a família de Homero, a corrupção do corpo da filha de Margarito Duarte, a escolha certa da poltrona ao lado da “bella durmiente”. Enfim, o acaso em todos esses contos parece limitar, impedir a ação humana. Por mais que as personagens se esforcem, esses acasos as surpreendem e impossibilitam qualquer ação contrária, que reverta tais a-

caso surpreende e acaba por conduzir o destino dessas personagens; pode-se apreender como há no livro um movimento oposto: um regramento que determina a experiência das personagens, que se reproduz cotidianamente. Trata-se de um determinismo reforçado na vivência e na experiência transfigurada dessas personagens, que têm seus destinos plenamente determinados, ordenados e organizados.

Há, então, um movimento que parece transitar do acaso para o determinismo – um acaso que conduz e por outro lado um determinismo que também conduz. Se por um lado, nestes contos, o acaso surpreende e acaba por conduzir o destino dessas personagens; pode-se apreender como há no livro um movimento oposto: um regramento que determina a experiência das personagens, que se reproduz cotidianamente. Trata-se de um determinismo reforçado na vivência e na experiência transfigurada dessas personagens, que têm seus destinos plenamente determinados, ordenados e organizados.

Miré por encima de su hombro, y así era. A sus espalda, tres mesas más allá, una mujer impávida con un anticuadro sombrero de fieltro y una bufanda morada, masicaba despacio con los ojos fijos en él. La reconocí en exacto. Estaba envejecida y gorda, pero era ella, con el anillo de serpiente en el índice. Viajaba desde Nápoles en el mismo barco que los Neruda, pero no se habían visto a bordo. La invitamos a tomar café en nuestra mesa, y la induje a hablar de sus sueños para sorprender al poeta. (MARQUEZ, 2010, p. 978)

Já Mara dos Prazeres é vendida ainda quando criança no Porto de Manaus e prostitui-se desde então. Todos os acontecimentos em seus destinos parecem determinados por suas próprias histórias:

Después de la cena, larga y bien conversada, hacían de memoria un amor sedentário que les dejaba a ambos un sedimento de desastre. Antes de ir-se, siempre azorado por la inminencia de la media noche, el conde desaja veinticinco pesetas debajo del cenicero del dormitorio. Esse era el precio de Maria dos Prazeres cuando él la conoció en un hotel de passo del Paralelo, y era lo único que el óxido del tempo había dejado intacto. (MARQUEZ, 2010, p. 980)

Contudo, algo lhes acontece que rompe com essa determinação. Frau Frida morre presa em um carro após ser atingida por uma violenta onda em Havana. Maria, depois de organizar tudo para sua morte e enterro, é surpreendida por um homem muito gentil, que a leva para casa, dando indícios do início de uma outra forma de relacionamento, muito diferente da que tinha o Conde.

Formula-se, então, nestas narrativas um movimento que ora transita do acaso para o determinismo, ora transita de um destino determinado e ordenado para outras possibilidades que se anunciam por um acontecimento fortuito. Essas forças contrárias, em embate, apontam para a ação humana, seja ela interrompida ou bloqueada por uma sequência de acasos imprevisíveis, seja abrindo outras possibilidades a vidas tão condicionadas. Mas, o que esse movimento contrário e comum aos contos nos diz enquanto forma artística e enquanto conhecimento dos destinos humanos?

A resposta a essa questão me parece estar em um dos contos. Trata-se de um conto muito peculiar dentro da obra. Refiro-me ao penúltimo conto: “La Luz es como el agua”. Diferentemente de todos os outros, este conto não tem nenhuma referência à morte ou à solidão. Nele, o movimento que caracterizo aqui como uma dialética entre o acaso e a determinação perde sua tragicidade e seu fatalismo.

Neste conto, narra-se a história de uma família colombiana, em uma vida bem cotidiana. Os filhos desejam presentes muito estranhos para moradores de Madrid: um bote com remos e equipamentos de mergulho. Os pais, felizes com seus desempenhos na escola, lhes presenteiam. As crianças, durante suas brincadeiras, passam a transformar todo o apartamento: a luz se transforma em água, por onde navegam, exploram, descobrem:

De modo que siguieron navegando los miércoles en la noche, aprendiendo el manejo del sextante y la brújula, hasta que los padres regresaban del cine y los encontraban dormidos como ángeles de tierra firme. Meses Después, ansiosos de ir más lejos, pidieron un equipo de pesca submarina. Con todo: máscaras, aletas, tanques y escopetas de aire comprimido. (MARQUEZ, 2010, p. 1060)

Há na experiência infantil transfigurada neste conto uma beleza que vai se construindo aos poucos. Os meninos que demonstram muita maturidade para convencer os seus pais dos “prêmios” que merecerem, demonstram também muita sensibilidade e criatividade poética ao transformarem seu apartamento em Madrid em um oceano:

El miércoles siguiente, mientras los padres veían *la Batalla de Argel*, la gente que pasó por la Castellana vio una cascada de luz que caía de un viejo edificio escondido entre los árboles por la fachada, y se encauzó por agra avenida en un torrente dorado que iluminó la ciudad hasta el Guadarrama. (MARQUES, 2010, p. 1166)

Envolvidos por essa luz que transforma tudo à sua volta, nós leitores vemos na ação essencialmente poética dessas crianças uma chave de resposta que o movimento dialético entre o acaso e o determinismo encenado nos outros contos nos impôs. Não se trata de uma resposta imediata aos destinos trágicos, mas uma perspectiva que nos mostra a potencialidade da ação humana que por meio de sua criatividade e imaginação constrói e transforma o mundo a sua volta.

Diferentemente dos outros narradores, já adultos, o narrador de “La Luz es como el agua” não só é personagem dessa experiência mágica como sua narração é ainda na infância, ainda marcada pelo onírico e pelo poético que a imaginação produz. Se os contos anteriores demonstram um embate entre o acaso e o determinismo, entre o incontrolável do factual e a imobilidade do já determinado; neste a ação humana, centrada na imaginação, no desejo de conhecer e explorar, pode mudar toda uma realidade, transformá-la a ponto de tornar o que é apenas luz em água, o que é o mundo desses jovens estudantes em algo que alcança todos que por ali passam.

Neste conto realiza-se a síntese dialética que se estabelece entre o casual e o causal que tanto marca os outros textos da obra. Enquanto arte, neste conto, fundamentado na subjetividade, o que era apenas uma brincadeira de criança, assume extrema essencialidade. Assim como é casual o desejo por brinquedos “estranhos”, o ato de transformar, criar – ações propriamente humanas – realizam-se para além das limitações impostas e determinadas: se Madrid não possui nem mar ou rio, a luz transforma-se em água. A totalidade requerida pela obra de arte é alcançada nestes contos – enquanto um conjunto – em que o casual e o determinado perdem força diante do ato criativo humano, que cria e transforma o mundo.

Referências

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Sousa. São Paulo: Ars Poetica, 1993.

ARISTÓTELES. In: ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. Tradução de Alfredo Bosi e Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BASTOS, Hermenegildo. A tragédia histórica e o progresso contraditório como elementos formais da crítica lukacsiana. Buenos Aires, Herramienta, 2015. Disponível em: <<https://herramienta.com.ar/?id=2462>>. Acesso em: jun. 2023.

CARLI, Ranieri. *A estética de György Lukács e o triunfo do realismo na literatura*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2012.

CANDIDO, Antônio. “A personagem do romance”. In: *A personagem de ficção*. 9 ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.

COSTA, Lígia Militz da. *A poética de Aristóteles - mimese e verossimilhança*. São Paulo: Ática, 1992.

COUTINHO, Carlos Nelson. “Introdução”. In: *LUKÁCS, György. Arte e Sociedade. Escritos Estéticos 1932-1967*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009.

LESSA, Sérgio. *Para compreender a ontologia de Lukács*. 3. ed. Ver. e ampl. Ijuí: Ed. Unijuí, 2007.

LUKÁCS, Georg. *Estética*. Traducción de Manuel Sacristán. Barcelona; México: Ediciones Grijalbo S.A., 1966.

LUKÁCS, György. Prefácio à edição húngara. In: *Arte e Sociedade. Escritos Estéticos 1932-1967*. Organização, introdução e tradução de Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

MÁRQUEZ, Gabriel García. *Todos los cuentos*. Navarra: Leer-e 2006 S. L. Edição Kobo Livraria Cultura, 2010. (eBook Kindle)

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura. Tradução de Waltensir Dutra*. Rio de Janeiro: Zahar Editores S.A., 1979.