

ANA PAULA MAGGIONI

***CEM ANOS DE SOLIDÃO E DORES DA COLÔMBIA: HISTÓRIA E
MEMÓRIA EM GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ E FERNANDO BOTERO***

Porto Alegre

2017

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
LINHA DE PESQUISA: TEORIA, CRÍTICA E COMPARATISMO**

***CEM ANOS DE SOLIDÃO E DORES DA COLÔMBIA: HISTÓRIA E
MEMÓRIA EM GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ E FERNANDO
BOTERO***

ANA PAULA MAGGIONI

ORIENTADORA: LÚCIA SÁ REBELLO

Tese de Doutorado apresentada ao Curso de pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito para obtenção do título de Doutora em Letras.

Porto Alegre

2017

CIP - Catalogação na Publicação

Maggioni, Ana Paula

Cem anos de solidão e Dores da Colômbia: História e Memória em Gabriel García Márquez e Fernando Botero / Ana Paula Maggioni. -- 2017.

107 f.

Orientadora: Lúcia Sá Rebello.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2017.

1. História. 2. Memória. 3. Gabriel García Márquez. 4. Fernando Botero. 5. Colômbia. I. Rebello, Lúcia Sá, orient. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UFRGS com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Dedico este trabalho à minha filha Ana Maggioni Rodrigues, essa menina especial que preenche minha vida de felicidade, e aos meus alunos, por quem sempre procuro a qualificação profissional.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a minha orientadora Professora Doutora Lúcia Sá Rebello, por acreditar no meu potencial e ajudar-me a concluir mais esta etapa profissional.

Agradeço também às avaliadoras do Exame de Qualificação por tão produtivos apontamentos para o aprimoramento de minha tese.

RESUMO

Esta tese vem a contribuir com as ideias relacionadas à interdisciplinaridade, demonstrando o quanto áreas distintas como História, Literatura e Artes Visuais podem aproximar-se, nesse caso, tendo como foco a perspectiva da História e da Memória a partir de Gabriel García Márquez e Fernando Botero. Os objetivos deste estudo são identificar elementos da História da Colômbia, para que esses possam nortear a análise das obras de Gabriel García Márquez e Fernando Botero; conhecer cada artista, em especial no que diz respeito à Memória, para, a partir disso, analisar como esse conceito desvela-se nas obras dos artistas aqui estudados; e analisar como os dois autores dialogam, de acordo com a proposta interdisciplinar da Literatura Comparada, sob a perspectiva da História Nova e da Memória. Trata-se de uma pesquisa bibliográfica, que identifica características da História Nova, da História Cultural e da Colômbia. Memória e Esquecimento são abordados e, também, conceitos das artes visuais, tendo em vista a pertinência dessa área na realização deste estudo. Discorre-se sobre a vida e obra de Gabriel García Márquez e de Fernando Botero, enfatizando as obras de tais artistas, respectivamente *Cem anos de solidão* e telas de Botero integrantes da exposição *Dores da Colômbia*. O diálogo entre os autores é estabelecido, a partir de todos os estudos anteriores, correspondendo essa análise ao principal objeto de pesquisa aqui proposto.

Palavras-chave: Interdisciplinaridade. Memória. História. Gabriel García Márquez. Fernando Botero.

RESUMEN

Esta tesis pretende contribuir con las ideas relacionadas a la interdisciplinariedad, demostrando cómo se pueden aproximar áreas distintas como Historia, Literatura y Artes Visuales, aquí teniendo como enfoque la perspectiva de la Historia y de la Memoria a partir de Gabriel García Márquez y de Fernando Botero. Los objetivos de este estudio son: identificar elementos de la Historia de Colombia para poder nortear el análisis de las obras de Gabriel García Márquez y Fernando Botero; conocer cada artista, particularmente con relación a la Memoria, para a partir de ahí analizar cómo ese concepto se desvela en las obras de los artistas aquí estudiados; y analizar cómo los dos autores dialogan, según la propuesta interdisciplinaria de la Literatura Comparada, bajo la perspectiva de la Historia Nueva y de la Memoria. Se trata de una investigación bibliográfica que identifica características de la Historia Nueva, de la Historia Cultural y de Colombia. Son abordados la Memoria y el Olvido, y también conceptos de las artes visuales, teniendo en vista su pertinencia en la realización de este estudio. Se discurre sobre la vida y obra de Gabriel García Márquez y de Fernando Botero enfatizando las obras de esos artistas, respectivamente *Cien Años de Soledad* y las telas de Botero que integran la exposición *Dolores de Colombia*. Se establece un diálogo entre los autores a partir de todos los estudios anteriores, correspondiendo ese análisis al principal objeto de la investigación aquí propuesta.

Palabras claves: Interdisciplinariedad. Memoria. Historia. Gabriel García Márquez. Fernando Botero.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Árvore Genealógica dos Buendía	48
Figura 2 - Carro bomba (1999).....	65
Figura 3 - Masacre de Ciénaga Grande (2001).....	69
Figura 4 - Velorio (2004).....	80
Figura 5 - El desfile (2000)	84
Figura 6 - Desplazados (2004)	91
Figura 7 - La muerte em la catedral (2002)	96

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 MÚLTIPLAS HISTÓRIAS	13
2.1 HISTÓRIA DA COLÔMBIA.....	18
3 MEMÓRIA E ESQUECIMENTO	24
3.1 MEMÓRIA	24
3.2 ESQUECIMENTO	30
3.3 MEMÓRIA NAS ARTES VISUAIS.....	36
4 GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ E FERNANDO BOTERO	43
4.1 GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ	43
4.2 FERNANDO BOTERO	56
5 MÁRQUEZ E BOTERO: UM DIÁLOGO PROFÍCUO	63
5.1 MEMÓRIA NAS OBRAS	76
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	101
REFERÊNCIAS	104

1 INTRODUÇÃO

A sociedade está em constante evolução, mas cada época deixa sua marca na História de uma sociedade. Tais marcas aparecem, entre outros, na Arte, em especial na Literatura e nas Artes Visuais. Há de se observar que toda obra é produzida em um contexto social/político, regida por ideais que prevalecem. Essas ideias são mostradas por essa arte que ilustra um povo. Não há como um artista desvincular-se de seu “tempo” para produzir sua obra, uma vez que, implícita ou explicitamente, ele retrata o que vive e/ou viveu, no âmbito da memória.

Por isso, conhecer e *apreciar* uma sociedade é possível através dessa perspectiva, agregando elementos sociais e históricos de determinado país, a partir de uma proposta interdisciplinar entre Literatura e Arte Visual, em correspondência com uma perspectiva da Literatura Comparada.

Assim, o presente trabalho vem a contribuir com as ideias relacionadas à interdisciplinaridade, demonstrando o quanto áreas distintas como História, Literatura e Artes Visuais podem aproximar-se, nesse caso, tendo como foco a perspectiva da História e da Memória a partir de Gabriel García Márquez e Fernando Botero. O romance *Cem anos de solidão*, de Gabriel García Márquez (publicado em 1967 e vencedor do Prêmio Nobel de Literatura), é objeto de análise, enquanto algumas pinturas de Fernando Botero são utilizadas para este estudo. O escritor é considerado o precursor do Realismo Fantástico na literatura latino-americana, mas esse aspecto não será aprofundado devido ao enfoque da pesquisa ser outro, como já explicitado.

A presente tese corresponde a uma pesquisa qualitativa, a partir de autores como Paul Ricoeur, Jacques Le Goff, Iván Izquierdo, Leslie Bethel, entre outros pertinentes ao estudo. Os autores mencionados foram escolhidos por, além da nacionalidade colombiana, retratarem, em suas obras, memórias da nação colombiana. Tanto o escritor quanto o pintor dedicaram-se, através de suas criações, a ambientarem seu país e suas condições histórico-sociais. Ambos

nasceram em meados do século XX (1928 e 1932, respectivamente) e, por isso, viveram períodos de grandes conflitos na Colômbia. Para maior constatação das hipóteses lançadas, empreendeu-se uma viagem de estudos à Colômbia, em julho de 2012, com o intuito de coletar material sobre os artistas e o país. Nessa viagem, foram realizadas visitas e pesquisas a bibliotecas públicas e universidades de Bogotá e Medellín. Também o Museu de Antioquia, em Medellín, foi visitado, no qual havia uma exposição comemorativa aos 80 anos de Fernando Botero, intitulada *VIA CRUCIS, la pasión de Cristo*. No museu, há ainda outras obras do pintor que foram observadas para enriquecer o conhecimento sobre o artista. Entre muitas percepções obtidas na viagem, há de se destacar que o turismo colombiano investe muito nestes artistas, com locais dedicados a eles, bem como vasta literatura e *souvenirs* relacionados aos dois.

Quanto à relevância deste estudo, destaca-se que obras teóricas que se destinam a analisar artes de origens distintas são em grande número na esfera dos estudos interdisciplinares, mas que trazem à investigação o aspecto da História e da Memória peculiares a autores de mesma nacionalidade não há, ou não foram identificadas até então.

Dessa forma, os objetivos deste estudo são identificar elementos da História da Colômbia, para que esses possam nortear a análise das obras de Gabriel García Márquez e Fernando Botero; conhecer cada artista, em especial no que diz respeito à Memória, para, a partir disso, analisar como esse conceito desvela-se nas obras dos artistas aqui estudados; e analisar como os dois autores dialogam, de acordo com a proposta interdisciplinar da Literatura Comparada, sob a perspectiva da História Nova¹ e da Memória².

É importante mencionar, ainda, que a língua espanhola aparecerá nas citações diretas, indiretas e nos nomes das telas de Botero, visto que é a língua materna dos artistas, buscando-se, assim, maior fidelidade às transcrições.

Quanto à distribuição da presente tese, apresenta-se esta introdução, seguido capítulo destinado à História, identificando características da História Nova, da História Cultural e da Colômbia. Posteriormente, Memória e Esquecimento são abordados, constando, também, um subcapítulo que explora conceitos das artes

¹ Apesar de haver divergência entre o uso de letras maiúsculas ou não nas iniciais de *História Nova*, o termo será escrito em letra maiúscula, em concordância com a autora Sandra Jatany Pesavento e a critério da autora da tese.

² O termo Memória, bem como História, seguem a mesma padronização da nota anterior.

visuais, tendo em vista a pertinência dessa na realização deste estudo. No quarto capítulo, discorre-se sobre a vida e obra de Gabriel García Márquez e de Fernando Botero, enfatizando as obras de tais artistas. No quinto capítulo, o diálogo entre os autores é estabelecido, a partir de todos os estudos anteriores, correspondendo essa análise ao principal objeto de pesquisa aqui proposto.

2 MÚLTIPLAS HISTÓRIAS

Passamos a abordar, agora, alguns pontos cruciais, pertinentes a este estudo, em relação à História, para a compreensão deste como um todo.

Alguns historiadores reivindicam para a História o caráter de arte, porém com um discurso específico. Além disso, a arte e a literatura são testemunhas do gosto de algumas sociedades por seu passado, sendo esse, assim como a Memória, objeto da História. Pode-se afirmar que Márquez e Botero usam a Memória para “testemunhar” a História?

Este é o questionamento principal a ser respondido nesta pesquisa. Vale salientar, ainda, que a História, em especial a partir dos Estudos Culturais, posteriores à Segunda Guerra Mundial, também é vista como uma arma política, o que os artistas em questão muito bem o fazem, tanto que Botero afirmou: “Sou contra a arte como arma de combate. Mas, em vista do drama que atinge a Colômbia, senti a obrigação de deixar um registro sobre um momento irracional de nossa história” (BOTERO, 2012, p. 2). Assim, mesmo não sendo favorável à posição política, o pintor usa a arte com essa função.

No entanto, ainda não se está falando em História Nova, uma vez que, mesmo pensada desde o Renascimento, ela corresponde à História do século XX, a partir dos *Annales* (revista de Marc Bloch e Lucien Febvre, publicada em 1929, sob o título *Annales d'Historie Économique et Sociale*; e, em 1945, *Annales, Économies, Sociétés, Civilisations*). Até então a História era uma ciência do passado, agora ela é vista como aquela que pergunta no presente pelo passado, tentando resolver uma inquietude em relação a uma busca individual e coletiva.

No período compreendido entre o Renascimento e o século XX, muitas ideias vêm à tona, sendo algumas pertinentes a este estudo, como a de Ranke³(LE GOFF, 2003, p. 85), que afirma que a História tem “a função de julgar o passado e instruir o presente para ser útil ao futuro”. Já Popelinière diz que se deve procurar História em tudo. Ainda sob essa ótica, Michael Foucault é considerado o maior historiador novo, pois propõe uma filosofia original da História, que requer, entre outros, o questionamento do documento.

Então, a partir da publicação de *Analles*, tem início um novo olhar sobre os estudos relacionados à História, em especial apontado aos historiadores por Bloch e Febvre, baseados em três eixos: a História Econômica e Social, a História das Mentalidades e as Investigações Interdisciplinares. Esse terceiro ponto, que propicia o diálogo da História com outras ciências, abre caminhos não antes explorados, e é nesse ponto que a História Nova vem ao encontro deste estudo, cujo objetivo é, também, *recuperar* a história colombiana através da memória dos artistas, ainda mais na América Latina, em que países oprimidos, após a Segunda Guerra Mundial, tendem a lutar por sua história como pela vida, conforme explica Le Goff (2003, p. 138).

Assim, no período pós-guerra, a História deve responder ao pedido dos povos. García Márquez e Botero podem tê-lo feito, mesmo que não intencionalmente, através de lembranças, por meio da Memória, entendida como o movimento em que o passado é capaz de voltar, é um olhar para trás com as vivências do presente para tomar conhecimento do passado, vislumbrando o futuro, parafraseando as ideias de Foucault.

Mas o que é a Memória? Platão já mencionava que a Memória era uma problemática cuja lembrança passara a ser objeto de investigação. E é importante compreender a diferença entre História e Memória.

Três autores importantes dedicaram estudos em relação a essa problemática: Maurice Halbwachs, que analisava as Memórias Sociais (coletivas), Pierre Nora, destacando os Lugares da Memória, e Michael Pollack, investigando as Memórias de Minorias. A partir da leitura de alguns conceitos pertinentes, pode-se afirmar que a Memória está ligada às lembranças de vivências e só existe por laços afetivos que

³ Os autores Ranke, Platão, Marc Bloch, Lucien Febvre, Popelinière, Michael Foucault, Maurice Halbwachs, Pierre Nora e Michael Pollack são citados pelo autor Le Goff, em sua obra em análise neste capítulo: História e Memória.

criam a ideia de pertencimento. Para que esse pertencimento seja possível, há uma busca pela identidade (essencial à Memória). Quando a Memória acaba, rompem-se os laços afetivos e sociais de identidade. O indivíduo desaparece, não o grupo, assim sendo possível a reconstrução de memórias. E é justamente quando acaba a Memória que começa a História, para salvar as lembranças, sendo o registro histórico não afetivo, mas intelectual.

Em suma, a Memória sacraliza o vivido do grupo social e a História dessacraliza a Memória, pois é só uma representação do passado. O único ponto em comum entre elas é que ambas são seletivas. Adiante, será retomada a questão da Memória para análise mais detalhada.

Eis um dos focos deste estudo: o que cada artista selecionou de sua Memória Afetiva, baseada em lembranças, resgatando a História da Colômbia a partir de suas obras.

Em se tratando de História, há de se destacar que História Cultural e História Nova confundem-se, por vezes, mas, segundo Sandra Jatahy Pesavento (2004), elas são diferentes, pois a História Cultural não reconhece fronteiras, tendo difusão mundial.

Ainda, é importante destacar que os estudos interdisciplinares pressupõem a junção de diferentes áreas, sem esquecer-se de que a História permeia todos os Estudos Interartes. Corroborando com essa ideia, afirma Pesavento:

Quando a História se defronta com os seus novos parceiros, que vêm da Literatura, da Antropologia, da Arte, da Arquitetura e do Urbanismo, da Psicologia e da Psicanálise, o diálogo a ser mantido não estabelece hierarquias ou territórios de propriedade de um campo específico, o que cabe registrar é a presença de um tema/objeto comum, partilhado por diferentes discursos e pontos de observação sobre o real, assim como também o lugar específico de onde é lançada a questão ou o problema a resolver. (PESAVENTO, 2004, p. 109)

Os Estudos Culturais, que ganharam força com a publicação da revista *Analles*, reforçam a ideia de que as artes se relacionam à História, correspondendo ao que se pode chamar de História Cultural.

Considerando a importância da História Cultural para este estudo, algumas explicações se fazem necessárias. É sabido que a História é tida como o registro do passado, a qual detém autoridade sobre os fatos. No entanto, mudanças nesta ideia são percebidas ao longo do século XX. Assim, sistemas globais explicados, segundo

Pesavento (2004), passaram a ser denunciados, especialmente devido à complexidade instaurada no mundo após a Segunda Guerra Mundial.

Toda essa mudança se deve à tendência de novas questões e interesses permeados por grupos que, por sua vez, percebiam que o modelo atual de História não contemplava os novos modos de fazer política. Duas posições interpretativas da História foram contestadas: o Marxismo e a corrente de *Analles*. No entanto, isso não significa extinguir essas correntes, pois o impulso de renovação veio dessas escolas. Assim, ideias estabelecidas são revistas, levando-se em conta que as lutas de classe começaram a ser compreendidas como parte do processo histórico.

Segundo Pesavento, a História era vista a partir dos níveis econômico e social, deixando os aspectos culturais de lado, o que acentua uma crise para a História. Sociologia, Ciência Política e Economia ganham espaço, colocando a História em segundo plano, uma vez que essa última juntava dados e outras ciências interpretavam (PESAVENTO, 2004, p. 14). O olhar da História voltou-se, assim, para outras questões, campos e temas. Veja-se abaixo:

Não mais a posse de documentos ou a busca de verdades definitivas. Não mais uma era de certezas normativas, de leis e modelos a regerem o social. Uma dúvida, talvez, da suspeita, por certo, na qual tudo é posto em interrogação, pondo em causa a coerência do mundo. Tudo o que foi, um dia, contado de uma forma, pode vir a ser contado de outra. Tudo o que hoje acontece terá, no futuro, várias versões narrativas. (PESAVENTO, 2004, p. 16)

Nesse diálogo que envolve os Estudos Culturais, características como evolução e tempo, relegadas aos estudos da História da Arte, não deixam de ser importantes, porém, menos relevantes do ponto de vista da História Cultural, conforme explica Pesavento:

Sem dúvida que códigos e regras de representação, usuais em uma temporalidade determinada, ou o conhecimento dos traços que individualizam um determinado estilo são fundamentais. Mas, mais uma vez, as questões são dadas pela análise dos significados impressos no tempo da elaboração da obra de arte, podendo lê-la não como um reflexo de sua época, mas como um acesso a formas de sentir e expressar o mundo, implicando não *mimesis*, mas muitas vezes distorção, transformação ou mesmo oposição frente ao real. (PESAVENTO, 2004, p. 113)

Tendo em vista o conceito de História e sua evolução, cabe destacar a História Nova, que já é considerada no Renascimento, quando, por exemplo, a

História aliou-se ao Direito, procurando “unir o real e o ideal, o costume e a moralidade” (LE GOFF, 2004, p. 69).

Nesse período, iniciam-se, também, os esboços de uma crítica aos documentos, fundada na Filosofia, terminando na concepção de uma história perfeita. Assim, as ideias anteriores, em especial as que dizem respeito ao *discurso histórico* no período greco-romano do século V ao século I a. C., bem como os conceitos de testemunho, tornam-se, de certa forma, obsoletos. Também o Cristianismo, no século IV, que difunde um conceito de tempo e uma periodização da História, enfocando o acaso cego, perde força com as ideias novas em relação à História.

Posterior ao Renascimento, o século XVII lança as bases da erudição moderna, seguindo-se a criação das primeiras instituições consagradas à História, ampliando, no século XVIII, o campo das curiosidades históricas.

Já no século XIX refinam-se os métodos de erudição, instituem-se as bases da documentação histórica, sendo a História vista em tudo. A partir dos anos 1930, a História vive uma crise e uma moda, uma renovação e revolução documental. Ela passa, por exemplo, a ser analisada pelas causas e consequências.

No entanto, na primeira metade do século XVII, essa História Nova foi combatida por seu dito caráter de libertinagem. Ocorreu, então, a separação entre Erudição e História.

Contudo, foi a *Revista Annales*, de 1929, que fez nascer a Nova História, proporcionando o diálogo da História com outras ciências, inclusive com a Biologia, acentuando as mudanças na documentação, com o uso do computador como uma das aparelhagens do historiador.

Novas revistas relacionadas a essa Nova História surgem, como as que se interessam pela História Quantitativa (*Computers and the Humanities*, de 1966, Nova Iorque), as que tratam da História Oral e da Etno-história (*Ethnohistory*, de 1954, editada pela Universidade do Arizona), as que se dedicam à comparação e à interdisciplinaridade (*Comparative Studies in Society and History*, de 1959, americana) e as que se ocupam da teoria e da História da História (*History and Theory*, de 1960) (LE GOFF, 2003).

Após a Segunda Guerra Mundial, surgem novos desafios para a História, como a esperar que ela seja uma resposta ao pedido dos povos, em uma luta pela História de cada nação. Também a História, a Antropologia e a Sociologia não

apresentam distinção. A História Nova, então, tem como objetivo aprofundar a História Científica, analisando o fenômeno do poder sob todas as suas formas, não só pelo viés político. Nessa Nova História, o historicismo deve ser repudiado, reivindicando o saber histórico em toda práxis. O entendimento do passado deve servir como instrumento de libertação. O historiador deve, portanto, trabalhar para que a história seja “outra” (LE GOFF, 2003, p. 145).

Ainda no que diz respeito à História Nova, cabe salientar que os estudos de Memória estão, segundo Paolo Rossi (2010), em voga devido ao medo do esquecimento, uma vez que o ato de lembrar tem a ver com identidade. Todo esse temor pelo esquecimento deve-se à ânsia de permanência. Assim, a Memória torna-se importante aliada da História Nova, pois essa valoriza as memórias.

Em suma, essa *outra* História, a História Nova, é tida como intrinsecamente ligada à Memória, pois leva em conta, por exemplo, uma história *vista de baixo* (ROSSI, 2010, p. 29), dando espaço aos povos marginalizados para que sua História seja conhecida e, assim, não repetida, tal como o fizeram Fernando Botero e Gabriel García Márquez, quando se valeram da história de seu país: a Colômbia, a ser visto no próximo tópico.

2.1 HISTÓRIA DA COLÔMBIA

A América foi descoberta, em 1492, pelos espanhóis, e o processo de colonização teve início a partir desse momento. 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 se definiram muitas coisas a respeito do país. Uma das 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, que 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 tal 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, e 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 (1910a 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 em produtos agrícolas, mas procurava-se voltar à mineração, bem-sucedida no país quando esse 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 cresciam, tornando o país, durante algum tempo, o maior produtor de bananas. A greve na companhia bananeira, que aparece no romance *Cem anos de solidão*, foi um fato violento e fruto da perseguição política do Partido Conservador, como mostra 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.

Tendo em vista tantas questões conflituosas, as quais são mencionadas pelos artistas em estudo neste trabalho, uma explanação sobre as questões sindicais que permeiam o país faz-se necessária, procurando esclarecer, por exemplo, a ilegitimidade dos sindicatos e as circunstâncias de seu surgimento.

Desde o final do século XIX, a partir do governo do General Rafael Reyes, as indústrias cresciam. Da mesma forma, aumentavam as companhias estrangeiras e a necessidade de mão de obra assalariada. Essa formação capitalista aguça as tensões entre os trabalhadores, bem como as consequências da Primeira Guerra. Então, surgem os primeiros sindicatos da Colômbia, visando intermediar conflitos entre empregadores e empregados.

No entanto, essas instituições sindicais eram ligadas à Igreja e à Política, tendo-se como exemplos sociedades de artesãos, de professores e de obreiros (o chamado *Sindicato Central Obrero* tinha influência Socialista, segundo Rolando Gutiérrez Polanco(2008)).

Com o passar do tempo, entre outras, houve a crise de importações e exportações das indústrias, visto que os indígenas locais impediam a expansão das fazendas de produção. Além disso, a economia do país dependia dos preços do mercado internacional, bem como o crescimento urbano acelera a criação de sindicatos, os quais são proibidos pelo governo, especialmente por terem como base ideias socialistas, tanto que, em 1919, líderes sindicais criam o Partido Socialista na Colômbia. Também incentivou tal criação partidária o êxito obtido, em 1918, por trabalhadores portuários que ganharam reajuste após negociações via sindicato.

Entre 1918 e 1922 ocupa o poder Marco Fidel Suárez, abrindo espaço ainda maior para empresas internacionais, viabilizando a comunicação ferroviária e aérea com os Estados Unidos e a Alemanha. O governo de Pedro Nel Ospina continuou com essa expansão comercial, mas, em 1924 e 1927, trabalhadores da *Tropical Oil Company* (Companhia norte-americana de exportação de petróleo), realizaram greves exigindo reajuste salarial e melhores condições de trabalho, tendo, nas duas ocasiões, seus pedidos negados. Com isso, o Partido Conservador perde seu prestígio, ainda mais após o massacre da Companhia Bananeira, culminando com a

eleição, em 1930, de Enrique Olaya Herrera, filiado ao Partido Liberal. Neste mesmo ano, funda-se, na Colômbia, o Partido Comunista.

O marcante episódio da Companhia Bananeira também foi relatado por Gabriel García Márquez em *Cem anos de solidão*, por isso, algumas considerações sobre o ocorrido são pertinentes.

No contexto econômico em que a Colômbia se encontrava, no final do século XIX e início do século XX, uma das empresas que se instalou no país, em Santa Marta, foi a *United Fruit Company*, que obteve privilégios fiscais oferecidos pelo governo. Os trabalhadores da Companhia atuavam no mínimo 12 horas diárias e recebiam bônus, não salários, para serem utilizados em lojas da empresa, na troca por produtos importados dos Estados Unidos nos navios que transportavam bananas. Os vínculos empregatícios eram concedidos apenas aos empreiteiros intermediários, os quais gerenciavam os trabalhadores.

Diante dessa situação, o Sindicato listou reivindicações e, em 12 de novembro de 1928, houve uma paralisação. A empresa solicitou auxílio do governo para conter os grevistas e recebeu. Assim, o exército instalou-se nas dependências da Companhia, liderado pelo General Carlos Cortes Vargas. No dia 05 de dezembro do mesmo ano, os trabalhadores foram convidados a irem até Ciénaga para, supostamente, negociarem com o governador. O General estava embriagado e ordenou que atirassem em todos, que correspondiam a aproximadamente 5 mil camponeses, contando esposas e filhos. O exército contava com 300 soldados e as mortes foram inevitáveis, os que não morreram alvejados, foram arrematados com baionetas. Os corpos eram lançados ao mar como bananas estragadas, ênfase dada pelo autor Hernando Calvo Ospina(2010), demonstrando a crueldade utilizada pelos poderosos. Seguiram-se muitos dias de matança e a região ficou ocupada por militares por quase um ano, até que tudo voltasse à dita tranquilidade.

O presidente parabenizou o General Vargas por salvar o país da anarquia, mas surgiram algumas interpelações da população. Uma delas partiu do *Jornal El Tiempo* que questionava a atitude tomada. Porém, o General não pagou pelo seu crime, mas sim por ter matado um jovem da elite colombiana no ano seguinte, o que causou indignação tanto da oligarquia quanto do clero.

Assim, instaura-se na Colômbia uma assimetria moral e política que é retratada até hoje em manifestações artísticas. A imagem de um país corrupto e violento não se desfez, tanto que, 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. Talvez, por isso, seja considerada ainda uma nação subdesenvolvida.

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.

Passamos, no próximo capítulo, a analisar Memória e Esquecimento.

3 MEMÓRIA E ESQUECIMENTO

3.1 MEMÓRIA

A Memória pode ser definida como a faculdade de reter ideias, impressões e conhecimentos adquiridos; como lembrança e reminiscência. Tal definição, no âmbito dos estudos literários, é bastante recorrente e pertinente à tese apresentada.

A partir de leituras realizadas, apresenta-se uma explanação sobre o tema, a começar por um percurso da Memória ao longo da história da humanidade, fundamentada na história e na Antropologia, embasada na obra de Jacques Le Goff (2003).

Os estudos da Memória compreendem a área da Biologia, Psicologia, entre outros, sendo uma das perturbações dela a Amnésia. Portanto, o estudo do Esquecimento também é fundamental para a compreensão dos processos de memorização, conforme exposto ao longo deste capítulo.

É importante ressaltar que desde sempre técnicas de memorização foram analisadas, para a identificação de vestígios dos processos mnemônicos. Assim, a

busca pelo não esquecimento e o controle sobre as memórias sempre foi uma das grandes preocupações de sociedades que dominam e dominaram sociedades históricas (LE GOFF, 2003). Pode-se dizer que tal controle assegura a supremacia de grandes poderes e perpetua a História segundo um ponto de vista dominador.

Quanto ao aspecto cronológico, a Memória apresentou avanços, desde a Memória Étnica nos povos sem escrita até os desenvolvimentos atuais da Memória. Veja-se, então, como se pode explicar brevemente esse avanço.

Diversas formas de constituir a Memória são usadas como exemplo, desde nomes de ancestrais conferidos a jovens nascidos no Congo, até os *homens-memória*, que narravam rememorações. Já no que diz respeito ao surgimento da escrita, essa está ligada especialmente a uma transformação na Memória Coletiva, visto que havia uma necessidade de *guardar* fatos ocorridos na época. Além disso, a forma documental foi um grande avanço no registro dos acontecimentos, tornando, assim, a evolução da Memória diretamente ligada ao progresso do desenvolvimento urbano. Outras formas de desenvolvimento da Memória são importantes, como as bibliotecas, os anais reais chineses escritos em bambu e a Memória Funerária, que permitiu, por exemplo, a evolução do retrato.

No âmbito literário, textos, como *Ilíada* (Homero, século VIII a.C.), apresentam um exemplo de exercício de Memória e atestam o progresso da Memória Coletiva através dos gregos, os quais fizeram da Memória uma deusa, a *Mnemosine*. Além disso, os poetas representavam o homem possuído pela Memória, uma vez que esse narrava os fatos ao povo. A partir desse progresso da Memória, também surgiu “a confiscação da memória coletiva pelos imperadores romanos” (LE GOFF, 2003, p. 437), no intuito de garantir à posteridade a versão histórica pretendida, o que, segundo Le Goff (2003), corresponde à destruição da Memória, devido ao poder imposto pela Memória.

Também é válido destacar a cristianização da Memória, com o aparecimento de tratados, aos quais corresponde, por exemplo, a Memória dos Mortos, como os santos. Ainda no que se refere à religiosidade, constata-se em Deuteronômio, livro do Antigo Testamento, o apelo ao dever da recordação. Já no Novo Testamento, a Última Ceia remonta à lembrança de Jesus. Em suma, todo ensino cristão corresponde à Memória, pois os ensinamentos, sermões e vivências mencionados dizem respeito ao passado, buscando manter viva a história do Cristianismo.

No Cristianismo Medieval, Santo Agostinho é figura muito importante, pois a Memória passa a destacar a trindade dos poderes da alma: Memória, Inteligência e Providência. Ele explica, ainda, que a Memória mais “popular” cristalizou-se nos santos e nos mortos, atingindo grandes dimensões no Cristianismo, tendo como base o culto pagão aos antepassados e aos mortos. Tanto que, se um indivíduo fosse excomungado, nada sobre ele seria escrito, tornando-se, assim, um esquecido.

Outro objeto de Memória é encontrado na veneração aos velhos, por serem vistos como úteis e homens-memória. Já no final do século XII, há um equilíbrio entre Memória Oral e Memória Escrita, e o uso das letras foi inventado para conservar a Memória das coisas (LE GOFF, 2003). A partir dessa evolução através das letras, surgem os primeiros inventários de arquivos, datados do século XIV. A oralidade continua ao lado da escrita, como se observa nas canções de gesta dos séculos XI e XII, em que o trovador memorizava para cantar aos ouvintes, que também memorizavam os feitos épicos. Ainda na Idade Média, a Memória Escolar era semelhante a esse processo que o trovador repassava ao público, uma vez que “saber de cor era considerado saber” (LE GOFF, 2003, p. 446).

Posteriormente, Tomás de Aquino, assim como Alberto Magno, a partir da doutrina clássica de Aristóteles, formulou regras mnemônicas que afirmam estar a Memória ligada ao corpo, que ela é razão e que é preservada pela meditação. No início do século XIV, o dominicano Giovani de San Gimignano retoma essas regras como as que ajudam o homem a recordar. Diz Le Goff:

A primeira é que se disponham as coisas que se deseja recordar numa certa ordem. A segunda é que adira a elas com paixão. A terceira consiste em reportá-las a similitudes insólitas. A quarta consiste em chamá-las com frequentes meditações. (LE GOFF, 2003, p. 450)

Em contrapartida, alguns estudiosos não são favoráveis à ciência mnemônica, como Erasmo (em sua obra *De ratione studii*, de 1512) e Melanchton (nas suas *Rhetorica elementa*, de 1534), que proíbem aos estudantes técnicas mnemônicas por acreditar que a Memória confunde a aprendizagem normal do saber.

Posteriormente, surge a Imprensa, revolucionando a Memória Ocidental, e, no século XVI, percebe-se que a Memória se afasta da tradição europeia para se tornar marginal. Entre os nomes da época, destaca-se Giordano Bruno, que foi estudioso

das teorias ocultistas da Memória, as quais foram decisivas na condenação eclesiástica e na sua execução. Outros nomes como Johannes Paepp, que revelava que seu mestre Lambert Schenkel era adepto oculto ao Hermetismo, e Pierre de la Ramée, que reivindicava a inteligência contra a Memória, inspirando a corrente *antimemória*, são importantes no percurso dos estudos da Memória. Até a atualidade, os “respingos” desses estudos causam discussões, como as de Jean Piaget, que, enquanto psicólogo da criança, afirmava que Memória e Inteligência apoiam-se mutuamente. Na mesma época, Descartes afirma que não é preciso Memória para se reter toda a ciência, pois atua-se através da redução das coisas à causa. Só com Leibniz há uma tentativa de reconciliar a arte da Memória, de Lúlio, com a ciência moderna. Le Goff (2003) considera que a Memória, até então acumulada, vai explodir na Revolução de 1789, parecendo afastar-se dos mortos, pois os vivos pareciam cada vez mais ricos de Memória Técnica, Científica e Intelectual.

Logo após a Revolução Francesa, houve um retorno da Memória dos Mortos na Europa, tanto que o Romantismo acentuou a atração pelo cemitério como ligação com a Memória. Também há o reencontro da “sedução da memória” (LE GOFF, 2003, p. 457), bem como as festas nacionais foram instituídas como forma de lembrar as nações livres como se pode ver em festas de independência e outras manifestações alusivas a feitos históricos. A tais rememorações incorporam-se instrumentos como medalhas, moedas e selos, abrindo espaço também para o mercado de *souvenirs*. Segundo um decreto de 25 de junho de 1794, que ordena a publicidade de arquivos, inicia-se uma fase de disponibilidade de documentos da Memória Nacional. Seguem-se criações importantes como os depósitos centrais de arquivo (século XVIII), os museus públicos e nacionais (como o do Louvre, em 1793), museus de folclore que acolhem a Memória *Popular*, as bibliotecas, seguidos de duas manifestações fundamentais para a Memória Coletiva: os monumentos aos mortos (após a Primeira Guerra Mundial) e a fotografia. Essa última está relacionada à Memória Familiar, assim como os postais.

Após 1950, a revolução da Memória ocorre por meio da Memória Eletrônica, que representa a estabilidade da Memória, diferente da Humana, que é instável e maleável. Semelhante à Memória Eletrônica tem-se a Biológica, fruto da hereditariedade, e não do que é adquirido, ou seja, na Memória da Hereditariedade não há intervenção externa. Já em relação à Memória Social, houve, no século XX,

uma expansão da Memória no campo da Filosofia e da Literatura. Na psicanálise, Freud estuda a *Memória dos Sonhos* (LE GOFF, 2003, p. 466), instaurando-se, assim, interdisciplinaridade entre as Ciências Sociais, sugerindo grandes transformações na Memória Coletiva.

Portanto, foi a partir desse processo evolutivo da Memória, com ênfase na Memória Coletiva, que surgiu a chamada História Nova, que procura criar uma História Científica a partir da Memória Coletiva, renunciando a uma temporalidade linear, “história que fermenta a partir do estudo dos ‘lugares’ da memória coletiva” (LE GOFF, 2003, p. 467). Esses lugares seriam os cemitérios, arquivos, bibliotecas, museus, entre outros.

Abre-se espaço para um novo domínio da História, conforme explica Le Goff:

No domínio da história, sob a influência das novas concepções do tempo histórico, desenvolve-se uma nova forma de historiografia – a “história da história” – que, de fato é, na maioria das vezes, o estudo da manipulação pela memória coletiva de um fenômeno histórico que só a história tradicional tinha até então estudado. (LE GOFF, 2003, p. 468)

Essa relação Memória/História, em especial a História Nova, será retomada ao longo do trabalho.

Então, o valor concedido à Memória perpassa a construção de uma identidade, individual ou coletiva, que é buscada pelas sociedades atuais. A Memória Coletiva é constituinte das questões das sociedades desenvolvidas e das em desenvolvimento, das classes tanto dominantes quanto dominadas, as quais lutam pelo poder e pela vida. Ainda nessa conjuntura atual, a vigilância dos governantes não passou ilesa nem mesmo aos novos arquivos orais e audiovisuais, tanto quanto acontecia em outras épocas. É sob esse viés ditatorial que artistas como Gabriel García Márquez e Fernando Botero imprimem a Memória em suas obras, o que será abordado na análise das obras desses artistas no último capítulo deste estudo, tendo a Memória associada à História, como afirma Le Goff:

A memória, na qual cresce a história, que por sua vez a alimenta, procura salvar o passado para servir ao presente e ao futuro. Devemos trabalhar de forma que a memória coletiva sirva para a liberação e não para a servidão dos homens. (LE GOFF, 2003, p. 471)

Como se pode constatar, a Memória passou a ser importante objeto de reflexão nas Ciências Sociais no século XX, sendo fundamental mencionar três

autores importantes para tais estudos: Maurice Halbwachs, Pierre Nora e Michael Pollack, de acordo com Loiva Otero Félix (1998).

O primeiro, Maurice Halbwachs, é sociólogo e foi precursor dos estudos sobre Memórias Coletivas, tendo como análises as diferenças entre História e Memória. Já o segundo autor, Pierre Nora, é historiador francês e sua maior contribuição foi no que diz respeito à História e à Memória e a necessidade de lugares da Memória (FÉLIX, 1998, p. 41). Pollack, por sua vez, era pesquisador das relações entre Política e Ciências Sociais, tendo desenvolvido estudos sobre as memórias de grupos de sobreviventes, examinando a Memória das minorias, de excluídos e de marginalizados, enfatizando as ditas Memórias Subterrâneas (FÉLIX, 1998, p. 41). Halbwachs já havia demonstrado a diferença entre História e Memória, e afirmava, de acordo com o que descreve Loiva Félix, que

a memória liga-se à lembrança das vivências, e esta só existe quando laços afetivos criam o pertencimento ao grupo, e ainda os mantém (sic) no presente. Portanto, não é o físico ou o territorial que permite a existência do grupo, e, sim, a dimensão do pertencimento social, criado por laços afetivos que mantêm a vida e o vivido no campo das lembranças comuns, geradora de uma memória social. (FÉLIX, 1998, p. 41-42)

Além disso, o registro histórico, como já afirmado, corresponde a uma forma de salvar a Memória, o qual permite o distanciamento e a reflexão sobre as memórias. Félix ressalta que Pierre Nora assim diferencia História e Memória:

[a memória] é, por natureza, múltipla e desacelerada, coletiva, plural e individualizada. A história, ao contrário, pertence a todos e a ninguém, o que lhe dá uma vocação para o universal. A memória se enraíza no concreto, no espaço, no gesto, na imagem, no objeto. A história só se liga às continuidades temporais, às evoluções e às relações das coisas. A memória é um absoluto e a história só conhece o relativo. (FÉLIX, 1998, p. 43)

Além disso, depreende-se que a Memória, por seus laços afetivos e de pertencimento, está em permanente evolução, já a História constitui-se apenas como uma representação do passado. A única semelhança entre elas, segundo o que apresenta Félix sobre o ponto de vista de Vidal-Naquet (FÉLIX, 1998, p. 43) é que ambas são obrigatoriamente seletivas. Nota-se, assim, que a opção que artistas como Botero e García Márquez fizeram permite que se perceba qual a seleção de *fatos* que cada um escolheu entre os inúmeros feitos históricos dos quais se têm registro no que diz respeito à história colombiana.

Retomando a ideia central de Pierre Nora, sobre os lugares da Memória, apresentados por Félix (1998), constata-se que esses são importantes devido às transformações do mundo moderno, pois, com a aceleração da História, a Memória precisa de lugares especiais para ser preservada, fugindo à ameaça do Esquecimento. Afirma Félix (1998) que Pierre Nora divide esses lugares em três dimensões: material, simbólica e funcional. Por exemplo, um elemento material, como um museu, só corresponde a um lugar de Memória se a imaginação o investir de uma aura simbólica (FÉLIX, 1998, p. 53).

A obsessão pelo registro é também a obsessão pela História, como forma de eternização do homem, uma vez que há uma ruptura da Memória via tradição e a necessidade de registros (FÉLIX, 1998, p. 54). Tal obsessão deu origem a lugares, como museus, arquivos, cemitérios, também originou festas, tratados, monumentos, santuários, associações, enfim, processos que dão ilusão de eternidade.

Esse comportamento nostálgico, conforme Le Goff (2003), levou à moda retrô, ao gosto pela História, pela Fotografia, entre outros. Enfim, há uma crescenteproliferação dos lugares da Memória e uma constante preocupação com o Esquecimento, o próximo tópico a ser desenvolvido.

3.2 ESQUECIMENTO

O fato de esquecer-se de algo pode, sim, revelar os ditos silêncios, uma vez que os não-ditos podem ter muito a dizer. As lacunas, os vazios da Memória desvelam o que, conscientemente ou não, se quer banir à lembrança. Assim, o estudo desses vazios também é pertinente ao percurso histórico-mnemônico.

“Esquecer-se é distinto de recordar-se, distinguindo a memória (mneme) e a reminiscência (anmnesis)”, segundo Yerushalmi, anotado por Félix (1998, p. 48). Porém, a anamnese pode manter-se oculta por um tempo para, em algum momento posterior, vir a manifestar-se. Mas por que há esse esquecimento? Entre diferentes concepções, Félix (1998) traz o ponto de vista de Pollack que explica a existência de zonas de sombra, de silêncios, decorrentes do medo de punição ou de exposição a

mal-entendidos ou da angústia em não serem ouvidos. Cria-se, então, uma fronteira entre o dizível e o não-dizível, a qual, segundo o autor, vem a separar a presença de uma memória coletiva, que se organiza em uma sociedade que é majoritária ou em um Estado que deseje se impor, de outra a ser chamada de “memória coletiva subterrânea” de uma sociedade civil dominada ou de alguns grupos específicos. Tal fronteira e a maneira como é manipulada mostram o quanto o presente encobre o passado (FÉLIX, 1998, p. 48-49).

Segundo Félix (1998), Pollack explica, ainda, que essas memórias subterrâneas afloram em momentos de crise através de sobressaltos bruscos, conforme se pode constatar na obra *Cem anos de solidão*, em que Gabriel García Márquez suscita a Memória de guerrilhas e combates sangrentos, por exemplo, em um momento em que a Colômbia vive constantes guerrilhas e atrocidades relacionadas à supremacia política do país.

Além disso, o fato de proibir a recordação de desgraças, inclusive sob juramento, rechaça a Memória, do ponto de vista de Nicole Loura, citada por Félix (1998, p. 50). Afirma ela que Loura realizou uma associação etimológica entre anistia e amnésia, exemplificando fatos, como o citado, sobre as desgraças. Também exemplifica o primeiro momento público da Memória, tendo como autor Heródoto, que foi o historiador do fato que deu origem à apresentação teatral intitulada *Tomada de Mileto*. Os espectadores choraram, o que custou uma multa ao autor por fazer o povo recordar a desgraça narrada. Já o segundo momento público da Memória pode ser atribuído à proibição de lembrar das desgraças, como ocorreu, por exemplo, após a derrota militar grega, em 403, a qual não deveria ser lembrada. Assim, a anistia era usada como uma estratégia de Esquecimento, sendo ela instaurada legalmente.

Portanto, tem-se uma dupla face da Memória; o movimento de lembrar-se e de esquecer-se é constante em nosso meio enquanto cidadãos e intelectuais. E nenhum esquecimento é neutro, ou seja, há sempre um interesse maior ao esquecer-se, como recorrer ao Esquecimento coletivo através da anistia. E são fatos políticos e sociais chamados de desgraça que norteiam as obras dos artistas aqui estudados, uma vez que a Colômbia viveu e ainda vive inúmeros conflitos que vitimam centenas de pessoas.

Por esse temor do Esquecimento, pode-se dizer que os lugares da Memória são importantes. Outrossim, a Memória sempre suscitou estudos na humanidade,

sendo tema de reflexão desde Aristóteles, na Antiguidade Clássica. Platão já afirmava que a escrita poderia prejudicar a Memória, pois o homem confiaria apenas nos livros escritos. Contudo, seguindo inúmeros estudos posteriores, chega-se, hoje, ao *boom* da memória, conforme explicado anteriormente.

Todo esse movimento de resgate da Memória é explicado por Angela Guida (2009) através do mito grego de *Lete* e *Mnemosine*. *Lete* era conhecido como o rio do Esquecimento e, ao lado dele, existia uma fonte: *Mnemosine*, conhecida como a deusa da Memória. Assim, Memória e Esquecimento andam juntos.

Também é citado pela autora o estudioso da memória clínica, Daniel L. Schacter, que menciona existirem sete estratégias de esquecimento, por exemplo, a sugestibilidade, a qual pode levar pessoas a acreditarem em situações que jamais tinham vivido, sendo induzidas por intermediários, como psicólogos. Menciona, ainda a falsificação de memórias, correspondendo à citada sugestibilidade e à distorção. A distorção seria uma espécie de reinvenção do passado, como memórias ligadas ao Shoah⁴. Para isso, Andreas Huyssen (2014) usa o exemplo de um livro intitulado *Fragmentos*, que narra as memórias de um menino em um campo de concentração. Posteriormente, descobriu-se que tais memórias eram invenção.

Por isso, explicam-se os pecados da Memória, enfatizando a literatura de testemunho. Quanto ao testemunho, Márcio Seligmann-Silva afirma:

Na literatura de testemunho latino-americana, tal como ela era pensada até os anos 1980, contava apenas – ou sobretudo – o primeiro sentido de testemunho, que não problematizava a possibilidade e os limites da representação. O exato oposto ocorre com as abordagens da literatura de testemunho da *Shoah*: nela temos a ver com um ‘real’ [grifo do autor] que não se deixa reduzir. [...] Na América Latina predominou uma leitura que não primou pela problematização da questão da representação e tendeu a ver o testemunho sobretudo na sua modalidade de denúncia e reportagem. (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 63)

⁴ Para Jean-Luc Nancy, a palavra hebraica Shoah substitui todas as outras designações. Ela permanece indecifrável, mesmo que traduzida e interpretada. Sua opacidade é precisamente o que lhe confere maior potência de significação. Shoah é um murmúrio, um sopro que não fala realmente, um sopro de depois da palavra e antes de uma outra palavra. O intervalo entre uma expiração e uma inspiração (...). Esse intervalo não se refere à memória, nem ao esquecimento. Ele não habita a dimensão da história. Ele está na dimensão do presente: ele define nosso presente, ele o apresenta inteiro como em suspenso, uma longa síncope de sentido. (NANCY, 1996, p. 124.) Shoah é um sopro que nos faz ouvir a impossibilidade da palavra “humanidade” – essa ideia, sua imagem, seu projeto; um sopro, não propriamente culpado, mas infame, afirma o filósofo francês (UFMG, 2007).

O grande paradoxo em toda essa lembrança é que “quando o narrador julgava não escrever porque havia esquecido, na verdade, não escrevia exatamente pelo motivo contrário: ou seja, porque lembrava. Os fatos pulsavam dentro dele e isso o impedia de transformar sua ‘realidade’ em representação”(GUIDA, 2009, p. 15).

Então, não há como desvincular Memória e Esquecimento, sendo a Arte uma forma de atrelar essas duas ideias, como resume a autora:

A memória não é uma mera gaveta de guardados. Memória é narrativa e enquanto narrativa memória é vida que se dá no passado, no presente e no futuro. [...] também parece que não é mais suficiente pensar na memória apenas como um duplo do esquecimento. Não cabe mais esse binarismo, uma vez que memória e esquecimento se complementam assim como vida e morte. (GUIDA, 2009, p. 19)

Ainda no que diz respeito ao Esquecimento, tem-se Paul Ricoeur (2007) como estudioso desse campo. O autor afirma que “o esquecimento é uma ameaça que se delinea no plano de fundo da fenomenologia da memória e da epistemologia da história”. (RICOEUR, 2007, p. 423).

Segundo ele, o fenômeno mnemônico se dá pela relação entre presença, ausência e distância. No caso dos rastros, por exemplo, há uma ação no presente, que remete a uma ausência em determinado tempo. O Esquecimento pode ser considerado uma distorção ou disfunção da Memória, bem como pode ser confundido com a Memória, pois pode também ser considerado uma das condições da Memória. Conforme o autor, uma lembrança só volta porque foi esquecida, corroborando com os estudos da Memória até aqui abordados.

Outra problemática abordada diz respeito à sobrevivência das imagens, tendo como embasamento a obra *Matéria e Memória*, de Henri Bergson (1999). Esse autor defende que o cérebro desempenha um papel em relação à Memória, porém não é ele a razão da conservação das lembranças. Entre tantas outras discussões acerca das ideias de Bergson, a questão da lembrança é a mais ressaltada, explicando que algo só é lembrança porque contrasta com o presente, sendo que passado e presente coexistem. De acordo com Ricoeur, “tem-se o reconhecimento, pois o que vimos, ouvimos, sentimos e aprendemos não está definitivamente perdido, pois podemos recordá-lo e reconhecê-lo, ao passo que buscar é esperar reencontrar” (RICOEUR, 2007, p. 443).

Ainda conforme Bergson, há um movimento da lembrança “pura” rumo à imagem na qual a lembrança se realiza, que pode ser explicado pelo cone invertido de Bergson, cuja base é constituída pela Memória, tendo como vértice o contato pontual com o plano da ação. O movimento da Memória ao plano da ação isola a lembrança “pura”. Assim, compreende-se que, de acordo com Ricoeur, que

é no próprio movimento da recordação e, portanto, na progressão da ‘lembrança pura’ rumo à lembrança-imagem, que a reflexão se esforça por desfazer o que o reconhecimento faz, a saber, reaprender o passado no presente, a ausência na presença. (RICOEUR, 2007, p. 444)

Além disso, o momento da lembrança *pura* é considerado apenas virtual, já o momento do real reconhecimento assinala a reinserção da lembrança na massa da ação viva (RICOEUR, 2007, p. 447).

Então, nesse movimento de lembrança *pura* ao plano de ação, em um ato de reconhecimento, dá-se um dos processos de Esquecimento, esse que está diretamente relacionado à Memória.

Se levado em conta o aspecto científico da Memória, não tendo como intento sobrepor qualquer estudioso da área neurológica, pode-se, entre tantos autores, mencionar o professor de Neurologia Iván Izquierdo. Então, sendo um dos focos deste estudo a Memória, alguns esclarecimentos a partir da obra de Izquierdo, intitulada *Memória*, tornam-se pertinentes.

Nossa Memória diferencia-nos dos demais seres, ou seja, é o que nos individualiza. O que esquecemos também compõe nossa carga de personalidade. Já no âmbito coletivo, pode-se afirmar que a identidade dos povos se dá pelas memórias comuns desses, correspondendo ao que se chama de História. Desse modo, quando há uma concordância de memórias, identifica-se algo que vai além do individual, coletivizando o conceito e, conseqüentemente, trazendo à tona outro foco deste estudo: a História.

No entanto, o que pode determinar a aquisição de memórias? Conforme Izquierdo, o estado de ânimo e as emoções são os reguladores dessa aquisição, como, por exemplo, o coração pede ao cérebro que lembre e tal lembrança acelera o coração (IZQUIERDO, 2011, p.14).

Entre tantos *filtros* da Memória, cabe ressaltar que a Memória pode refutar o banal e, até mesmo, incorporar fatos irreais. Assim como descartamos certos

detalhes, como a mudança de uma fachada de uma loja, incorporamos elementos que enriquecem nossas lembranças, e a esse processo denomina-se *Deformação da Memória*. Nessa anomalia, há ainda a perspectiva de que os sonhos podem se misturar à realidade vivida e, então, constituem-se memórias forjadas.

Outro ponto a ser considerado é que os neurônios traduzem as informações recebidas, as quais provêm de diferentes fontes: cheiros, sons, imagens e palavras. Dessa forma, essas são repassadas também de modos diversificados, tal qual uma tradução de um texto original, por exemplo, em que há uma nova leitura do texto, inculcida de perdas e alterações próprias do processo tradutório (IZQUIERDO, 2011, p. 22).

Toda essa construção de memórias pode ser classificada, mas somente os tipos relevantes a este estudo são abordados.

Entre memórias de trabalho, memórias declarativas e procedurais, destacam-se as memórias de curta e longa duração e a remota. Sobre essas, a consolidação da Memória é permeada por uma série de fatores internos e externos aplicados ao *depois* da Memória, uma vez que a fixação definitiva dessa se caracteriza como uma Memória de longa duração, consolidada através do sono e dos sonhos. Esta última, se durar muitos meses ou anos, denomina-se Memória Remota.

Para exemplificar uma situação de memorização, Iván Izquierdo menciona o conto *Funes, o Memorioso*, de Jorge Luis Borges, em um de seus artigos sobre a temática da Memória, *A arte de esquecer*:

Jorge Luis Borges, num conto chamado “Funes o Memorioso”, demonstrou, pelo absurdo, que lembrar tudo é impossível. O personagem, Funes, pode lembrar até o último detalhe um dia inteiro de sua vida, mas, para fazê-lo, requer outro dia inteiro de sua vida, o que é impossível (Borges, 1943). De fato, é necessário esquecer, ou pelo menos manter longe da evocação muitas memórias. Há muitas que nos perturbam: aquelas de medos, humilhações, maus momentos. Há outras que nos prejudicam (fobias) ou nos perseguem (estresse pós-traumático). Em razão do problema da saturação, existem memórias que nos impedem de adquirir outras novas ou adquirir outras antigas, mais importantes (por exemplo, como fugir em uma situação de medo). Borges, em seu conto, aponta que Funes era “incapaz de esquecer para poder pensar, (pois) para pensar é necessário esquecer (detalhes) para poder fazer generalizações”. (IZQUIERDO; BEVILAQUA; CAMAROTA, 2006, p. 290)

O prodigioso jovem de 19 anos, protagonista do conto, é considerado um fenômeno pelo fato de lembrar-se de muitas informações e/ou fatos, como exposto no trecho:

Podia reconstituir todos os sonhos, todos os entressonhos. Duas ou três vezes tinha reconstituído um dia inteiro; não tinha duvidado nunca, mas cada reconstituição tinha exigido um dia inteiro. Disse-me: *Eu sozinho tenho mais lembranças que terão tido todos os homens desde que o mundo é mundo*. E também: *Meu sonho é como a vigília de vocês*. (BORGES, 2007, p. 105)

Tamanha habilidade aguçou-se quando Funes ficou imobilizado, pois, assim, detinha-se ainda mais a observar e ler, alimentando suas lembranças.

Enfim, selecionar o que esquecer ou lembrar faz parte do processo da Memória e é fundamental para que se possa compreender acontecimentos como os retratados pelos artistas colombianos em análise. Pode-se dizer que Gabriel García Márquez e Fernando Botero utilizaram-se dos processos mnemônicos na construção da percepção entre História e Memória em suas obras.

No próximo tópico, passamos a discorrer sobre Memória nas artes visuais.

3.3 MEMÓRIA NAS ARTES VISUAIS

A partir do embasamento sobre os lugares da Memória, faz-se necessário ampliar esse conceito ao âmbito da arte. Porém, sabendo que este estudo contempla artistas contemporâneos, enfoca-se, primeiramente, o conceito de arte contemporânea, em especial nas artes visuais.

Inicia-se a conceituação de arte contemporânea com Anne Cauquelin (2005), ao elucidar terminologias como *modernismo* e *modernista*. Segundo ela, o modernismo é a atitude modernista e o modernista é a favor da novidade, contribuindo para a propagação dessa.

Em suma, a modernidade pode fazer-se presente em qualquer época, pois ela corresponde a algo inovador dentro de sua época. Então, se Botero inovou na arte que produziu, tal qual realmente o fez a partir de seu estilo peculiar, ele pode ser considerado um modernista, ao mesmo tempo em que é contemporâneo, pela sua atualidade produtiva.

Acrescente-se, ainda, que o novo corresponde ao moderno, e não o atual, visto que algo moderno é o que inova, independente da época. Outrossim, o início da arte moderna situa-se por volta de 1860, com o recuo da hegemonia da Academia. Isso se deve, em grande parte, ao enriquecimento da classe burguesa, que incita compradores potenciais de arte. Houve, ainda, um pedido pelas exposições em salões, o que alavancou a produção de obras de arte.

No entanto, havia apenas um sistema acadêmico: a escola de Belas Artes de Paris, além de os pintores acreditarem ser necessário uma instituição oficial para “julgar” as obras, bem como um julgamento público, visto que o artista depende de reputação para vender suas obras.

Assim, procura-se descentralizar a arte, correspondendo ao que Cauquelin (2005) chama de *liberação*.

Se, até então, ser reconhecido no sistema acadêmico significava sucesso e dinheiro, agora essa “avaliação” passava às mãos de órgãos privados também, os *marchands*, os críticos e os compradores.

Porém, nem todos os artistas eram admitidos pelo sistema acadêmico, o que pode ter originado, por exemplo, o crítico, que tem o papel de formar opinião. Explica Cauquelin:

Assim, o papel do crítico é, doravante, o de “colocar” um artista, seja integrando-o a um grupo de oposição, seja isolando-o como figura singular e, portanto, original. Originalidade compensada – como seria de esperar – pelo tratamento do comentário que mediatiza seus efeitos. Isso porque “colocá-lo” em sua prosa jornalística ou em seus escritos é atrair a atenção do público e também vendê-lo. Por outro lado, quando o crítico faz o artista se tornar conhecido, se faz conhecer também. (CAUQUELIN, 2005, p. 38)

Todavia, esse crítico não é o *salvador* dos artistas com inovações, ele acaba correspondendo ao júri de salões, ou seja, assume o papel de juiz, tendendo o tratamento dispensável à obra a uma *escolha ideológica* (CAUQUELIN, 2005, p. 40). Esse escritor precisa ter um estilo, isto é, inovar, uma vez que a crítica de arte se torna, em especial a partir dos anos de 1890, um gênero específico.

Nesse crescente processo evolutivo do crítico de arte, destaca-se o crítico de vanguarda, que traz cunho político ao que escreve, realizando “um combate ideológico cujo tom é frequentemente o do manifesto” (CAUQUELIN, 2005, p. 45).

Inserido nesse contexto, está o artista, que se torna, em certa medida, uma figura marginal, que se coloca na dependência de *marchands* e críticos,

considerando, também, que o fato de o artista se inserirem um grupo, promove-o. Essa promoção é explicada se for levado em conta que é mais fácil para o mercado ter vários “produtos” de uma mesma marca para que esses sejam mais conhecidos.

O que a autora aponta, ainda, como diferente nesse contexto, é a atitude do público em recusar “a ideia de enriquecimento do artista, apegando-se à arte desinteressada, à criação ‘livre’, oriunda do sofrimento [...]” (CAUQUELIN, 2005, p. 48).

Na outra ponta desta tríade (artista – crítico/*marchand* – consumidor), está o consumidor dessa arte, que é influenciado pelo mediador, colocando o artista em segundo plano. Esse terceiro elemento pode ser o colecionador, normalmente burguês esclarecido, apreciador que tem condições de satisfazer seus gostos.

Também há os informados, que compram com a intenção de fazer um bom negócio, sendo influenciados por possibilidades de lucro futuro. Podem ser ainda os próprios pintores e seus grupos de amigos.

E há também o público que apenas compra para apreciar a arte, conforme explica Cauquelin:

[...] o público que consome pelo olhar, que fica diante da vitrine, exercendo um papel passivo, mas importante, de puro espectador; por meio de sua massa móvel, sustenta a totalidade do mecanismo. A ele compete reconhecimento, a opinião firmada. É ele que transporta o boato. É a ele que compete formar e transformar a imagem do artista e a da arte. Sem ele não há vanguarda, dado que a ela faltaria o objetivo de uma provocação renovada. (CAUQUELIN, 2005, p. 51)

Após esse panorama da arte moderna, tecem-se algumas considerações acerca da arte contemporânea.

O mundo da arte foi sacudido pelas novas comunicações, e a tecnologia encarrega-se do progresso e da identidade. Assim, a competência comunicativa é tida como requisito para qualquer profissão. Além disso, “a noção de rede aperfeiçoa-se, sugerindo a interatividade, em que a autoria corresponde à *metarrede*” (CAUQUELIN, 2005, p. 60). Atrelada a essa conexão, está a ideia de que os atores mais ativos na sociedade contemporânea são os que dispõem de muitas informações. Assim, no processo de produção de arte, há de se considerar a velocidade de transmissão da comunicação, “a antecipação do signo sobre a coisa” (CAUQUELIN, 2005, p. 68).

Posteriormente, o uso da rede para revenda e o artista colocado “entre parênteses” (CAUQUELIN, 2005, p. 68) são importantes, salientando que, se uma galeria de rede lança um produto, ele deve ser bom. É preciso compreender, ainda, que há muitos fatores envolvidos no processo de produção da arte contemporânea, como a imprensa, os *experts*, os organizadores, os viajantes e comerciantes, entre outros. Enfim, uma obra dita de arte contemporânea é um conjunto de fatores, pois todo seu processo de produção corresponde à obra. Além disso, o artista que está na rede precisa aceitar suas regras para permanecer nela.

A contradição existente nesse âmbito é a de que, ao mesmo tempo em que o artista precisa renovar-se, ele deve repetir, pois é reconhecido por um signo de identidade. Portanto, são novos desafios que cabem aos artistas contemporâneos, nesse “mundo” assim explicado por Anne Cauquelin: “[...] é a ‘exposição’ que carrega a significação: ‘isto é arte’, e não as obras. É a rede que expõe sua própria mensagem: eis o mundo da arte contemporânea” (2005, p. 79).

E é nesse meio contemporâneo que Fernando Botero está inserido, e, ressaltando que o foco deste estudo é a Memória, seguem-se algumas considerações pertinentes ao tema.

Em um primeiro momento, é importante destacar que a discussão sobre o lugar da Memória tem como crítico Nietzsche, especialmente no que diz respeito à memória de registro historiográfico, conforme Ludmila Brandão (2012).

Para ele, a dicotomia “verdadeiro-falso”, existente desde Sócrates, na Grécia Antiga, é o que abre a discussão sobre o espaço da arte na Memória, uma vez que a mentira, o falso, o simulacro e o fingimento são remetidos ao campo da arte. Assim, a vontade da verdade está relegada ao campo da ciência.

Essa procura pela verdade foi e ainda é elemento da psicanálise, por exemplo, por se acreditar que a lembrança de um trauma possibilitaria sua superação, tal como Freud acreditava, afirmando que a Memória e o Esquecimento apresentam relações indissolúveis. Da mesma forma, Iván Izquierdo explica a relação entre Memória e Esquecimento. Diz ele:

Ninguém se lembra do que fez na tarde de 4 de agosto de 1996 ou na hora seguinte após ter visto determinado filme. A menos que essa data ou essa hora tenha coincidido com algum evento emocionalmente forte. As memórias com conteúdo emocional forte são gravadas com participação das vias nervosas que regulam as emoções, [...] A melhor forma de manter viva cada memória em particular é recordando-a. Como isso nem sempre é

possível, e certamente não desejável, devemos nos aprimorar na prática da arte de esquecer, tão cantada pelos poetas, desde Ovídio até Borges. (IZQUIERDO, 2011, p. 294)

Também é perceptível que há uma curiosa proliferação de práticas de Memória, conforme Andréas Huysssem (2014). Sendo assim, a Memória tornou-se uma obsessão cultural de proporções monumentais. No entanto, tal dimensão também abriu espaço para o aumento do Esquecimento. Assim, a busca pela *musealização* cultural pode ser considerada uma resposta à perda da identidade nacional. Porém, Huysssem prefere dizer que

[...] tanto a memória como a musealização são partes de um sistema de proteção contra a obsolescência e o desaparecimento, para combater a nossa profunda ansiedade com a velocidade de mudança e o contínuo encolhimento dos horizontes de tempo e de espaço. (HUYSSEM 2014, p. 60)

Ainda é pertinente destacar que a arte, desde os anos 60, dita pós-moderna, tem experimentado outras formas de articulação das temporalidades, não tendo o tempo histórico tanta relevância.

Cabe mencionar que foi a escrita a grande perpetuadora da Memória, pois, antes disso, a morte do indivíduo era o fim da Memória. Então, criou-se o registro, através de documentos e/ou monumentos. Além disso, a Memória registrada é, para Nietzsche, um produto de pressões e agressões sociais, e nunca um atributo individual.

Outro aspecto fundamental é que, para procurar recuperar os elementos obscurecidos da lembrança, são necessários “rastros”, que permitem deduzir a existência de acontecimentos a partir de circunstâncias já conhecidas.

Então, considera-se que a História é feita a partir de memórias e de esquecimentos e a produção artística se consolida ou se dissolve por esses elementos. E, no estudo dos traços da Memória na arte, é preciso dar ênfase aos aspectos interdisciplinares. Ou seja, “ler” manifestações artísticas não só verbais para a construção de uma história peculiar ao objeto em questão.

Entretanto, a discussão sobre a tríade história-memória-arte mantém-se no período clássico. A História é tida como o verdadeiro conhecimento, a Memória é a faculdade intelectual que leva ao saber e a Arte é a expressão do espírito. Assim, a

História não permite espaço para a fábula ou para a poesia. É mais objetiva. Por isso, objetos artísticos são postos em segundo plano, por terem caráter subjetivo.

Segundo Alecsandra Matias de Oliveira (2009), com o surgimento da *École de Annales*, permitiu-se que o historiador revolucionasse a Memória, renunciando à temporalidade linear. Ainda segundo a autora:

A linguagem (escrita ou não) torna-se o instrumental da memória para subverter a temporalidade. Isto porque a memória “tece” fios entre os seres, os lugares, os acontecimentos (tornando alguns mais densos com relação aos outros), mais do que os recuperando, resgatando-os ou descrevendo-os como “realmente aconteceram”, a memória por intermédio da linguagem introduz o passado no presente sem, necessariamente, modificá-lo, tornando o tempo pretérito plural e descontínuo. (OLIVEIRA, 2009, p. 11)

Por isso, torna-se imprescindível compreender a relação passado-presente, já que a Memória corresponde a uma imagem mental do passado, tendo em mente que as duas temporalidades devem ser consideradas: o tempo rememorado e o tempo da efetivação da lembrança.

A partir do início do século XX, História e Memória suscitam discursos mais complexos. Oliveira (2009) afirma que Paul Veyne sugere, por exemplo, que a História é *Filha da Memória*. Já nos anos de 1990, a História se coloca como *Senhora da Memória* ou produtora dela, assim, muitos historiadores percebem que a relação Memória/História é mais de conflito do que de complementaridade, atuando na formação da identidade de atores históricos.

Oliveira (2009), retomando Halbwachs, demonstra que a Memória é subjetiva e deformada pelo tempo, contrária à História, a qual tende à linearidade e à progressão.

Porém, no âmbito da arte, há outros pontos a serem explorados, como os processos de rememoração na produção estética contemporânea. Assim como hoje o sujeito não é apenas um, isto é, apresenta “gradações que se modificam de acordo com o tipo de relação que estabelece com seu entorno, suas memórias terão a mesma mobilidade” (OLIVEIRA, 2009, p. 19).

As bases sobre as quais os sujeitos constroem sua identidade são mais variáveis, tornando o indivíduo mais fragmentado. A Memória, então, passa a atuar como construtora da identidade, e o estabelecimento de uma identidade dá-se através de enraizamentos, os quais são constituídos a partir do tempo e do espaço.

Dando continuidade à questão da Memória nas artes visuais, é importante ter em mente todo o contexto modernista em que estão inseridos os sujeitos *produtores de arte*, conforme Andreas Huyssen (2014).

Na contemporaneidade, mais especificamente na década de 80, surge o discurso da Memória, em especial da Memória Traumática. Nesse viés memorialístico, o divisor História/Memória foi superado em quase todos os lugares. A política nacional foi fortemente influenciada pelos estudos da Memória, tendo papel fundamental em debates populares, Comissões da Verdade, articulando-se, por exemplo, na Literatura e nas Artes Plásticas.

Em uma era globalizada, cujas velocidade e informação são incalculáveis, bem como seu excesso, a busca pela captura de acontecimentos é ainda mais acentuada. Esse frenesi pela memória é exemplificado através da construção de memoriais em Berlim e Nova York, ambos resgatando atrocidades sociais vividas por seu povo, como, respectivamente, o monumento para lembrar as vítimas dos crimes nazistas contra a humanidade e o ataque ao *World Trade Center*. Segundo Andreas Huyssen, a diferença entre ambos é apenas temporal, uma vez que, se em Berlim passaram-se 50 anos para tal criação, em Nova York, no dia seguinte à tragédia, já se falava em algo semelhante. Esse fato corrobora com o imediatismo que vivemos, desconstruindo a ideia de alguns estudiosos de que “é necessário um distanciamento do evento para que se possa memorizá-lo de forma adequada” (HUYSSSEN, 2014, p. 144).

Vistas todas essas questões, passamos, no próximo capítulo, aos autores a serem analisados nesse trabalho, Gabriel García Márquez e Fernando Botero.

4 GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ E FERNANDO BOTERO

4.1 GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ

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, trabalhou em Caracas (Venezuela) e em Nova York, onde dirigiu a agência de notícias *Prensa Latina*.

Em 1960, García Márquez mudou-se para a Cidade do México e começou a escrever roteiros para cinema. Publicou então seu primeiro livro de ficção, *El coronel no tiene quien le escriba* e, em seguida, *Cien años de soledad*⁵(1967).

⁵ O nome da obra é utilizado, ao longo do trabalho, em língua portuguesa, por opção da autora.

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

O escritor retornou ao Jornalismo em 1999, quando passou a dirigir a revista *Cambio*. Em 2001, publicou *Vivir para contarla*, primeiro volume de sua autobiografia. García Márquez é o autor de *Crónica de una muerte anunciada* (1981), *El amor en los tiempos del cólera* (1985), *El general en su laberinto* (1989), *Del amor y otros demonios* (1994) e *Memoria de mis putas tristes* (2005), entre outros livros de memórias e reportagem, bem como contos.

Em 2007, a *Real Academia Española* e a *Asociación de Academias de la Lengua Española* lançaram uma edição popular comemorativa de *Cem anos de solidão*. O autor vivia na Cidade do México, local onde faleceu em 17 de abril de 2014, aos 87 anos, vítima de pneumonia.

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 traz a essência da história: o destino de uma família que apresenta um tempo limitado de vida, sendo assim de valor conotativo. Alessandra Azeredo Bizello (2002) afirma que a solidão, nessa obra, indica a solidão da adolescência, do poder, do medo, da decadência e da morte. A solidão é vista como um cromossomo dos membros da família, tanto que, em determinadas passagens, as personagens chegam a ser identificadas como pertencentes à família pelo fato de apresentarem semblante de solidão, como no trecho em que começam a aparecer supostos filhos do Coronel Aureliano Buendía para Úrsula batizar:

O mais velho, um estranho moreno de olhos verdes que nada tinha que ver com a família paterna, já passara dos dez anos. Trouxeram crianças de todas as idades, de todas as cores, mas todos varões, e todos com um ar de solidão que não permitia pôr em dúvida o parentesco. (MÁRQUEZ, 2003, p. 148)

Em relação à construção da narrativa, a peste da insônia é o marco inicial na transformação de Macondo. Ela simboliza a alienação e 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 vai em 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’ [grifo do autor] 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, 1997, p. 116)

A busca pelo outro é justamente a fuga da solidão, por isso, na obra de Gabriel García Márquez, essa se manifesta claramente, já que o egoísmo impera nas personalidades da família Buendía. Buscar o outro é um ato solidário, mas 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 ficam ilesos à condenação da solidão.

Cem anos de solidão é considerada a obra prima 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. O escritor parece encontrar uma forma diferente de narrar a história de *Cem anos de solidão*, com técnica e linguagem novas, já ensaiadas em *Los funerales de la Mama Grande*. Além dessa, outras histórias já apareciam 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 até que é o mais real. 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 (1963), 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 consistiu 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 se assemelhe ao passado. A obra *Cem anos de solidão* é a maior representante desse realismo, podendo ser exemplificado o Realismo Fantástico com a passagem em que Remedios, a bela, ascende:

Amaranta sentiu um tremor misterioso nas rendas das suas anáguas e tratou de se agarrar no lençol para não cair, no momento em que Remedios, a bela, começava a ascender. Úrsula, já quase cega, foi a única que teve serenidade para identificar a natureza daquele vento irremediável e deixou os lençóis à mercê da luz, olhando para Remedios, a bela, que lhe dizia adeus com a mão, entre o deslumbrante bater de asas dos lençóis que subiam com ela, que abandonavam com ela o ar dos escarvelhos e das dalias e passavam com ela através do ar onde as quatro da tarde terminavam, e se perderam com ela para sempre nos altos ares onde nem os mais altos pássaros da memória a podiam alcançar. (MÁRQUEZ, 2003, p. 228-229)

Além disso, 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 *engrenagem* do romance. Tais ciclos serão explicados a fim de elucidar questões pertinentes à análise da obra.

O primeiro ciclo a ser analisado é o da vida, mostrando como a História, que está fora do romance, pode criar um ciclo mítico, que está dentro dele.

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 maioridade e ele se

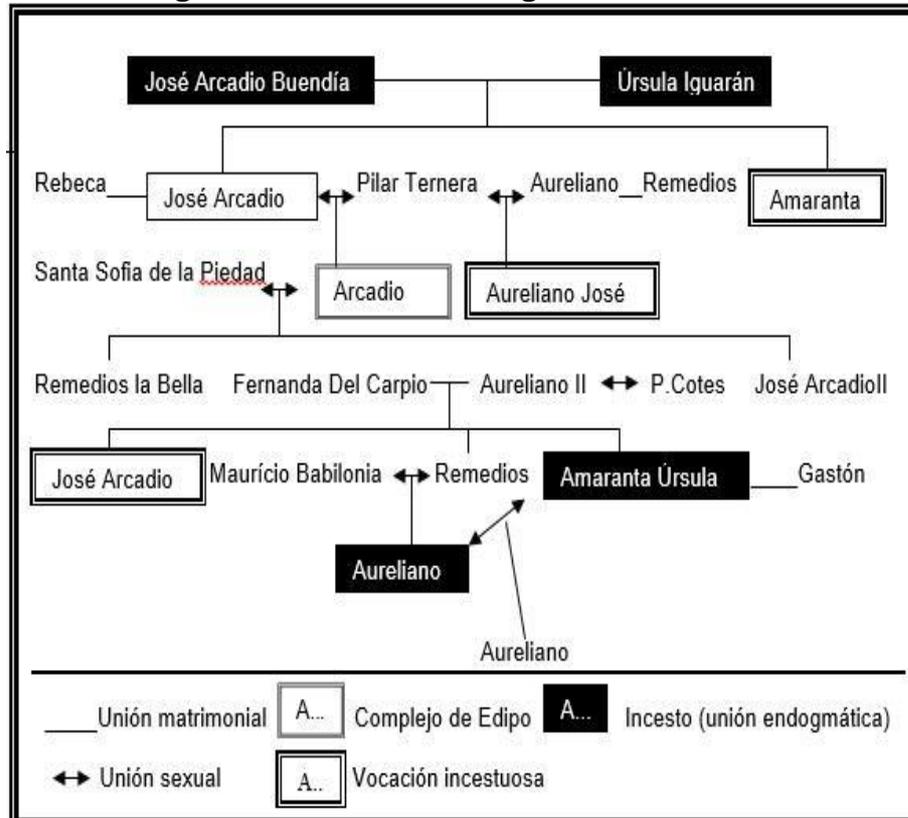
converte em herói apenas quando se dedica à guerra. Aureliano participa da guerra e, ao fim dessa, dedica-se a fazer e a desfazer peixinhos de ouro, que lembram mais uma vez acircularidade (fazer e desfazer), tendo ainda a relação com seu nome, já que *ouro*, em latim, corresponde a *aurum*. O nome *Aureliano* também pode ser explicado como *filho do ouro*, uma vez que *aureolus* é o diminutivo de *aureus*, e significa *dourado*. Nessa época, ele perde o interesse por assuntos da guerra e morre no lugar favorito de seu pai, 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 narrativa. A diferença da obra de Gabriel García Márquez é que essa 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 esse o insultou, chamando-o de impotente. Assim, o casal, com alguns amigos, constitui Macondo e, sendo o lugar fundado por um pai incestuoso, todo Buendía sente uma atração pelo incesto.

Quanto às mulheres, 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 ela ainda é criança e os dois têm uma relação semelhante a pai e filha. Arcadio sente-se atraído por Pilar Ternera e por sua tia Amaranta. Remedios, a bela, não sente paixões incestuosas, mas os dezessete Aurelianos (filhos do coronel Aureliano) desejam-na, caracterizando-se como típicos Buendía. Amaranta deseja seu sobrinho Aureliano Babilonia e os dois geram o último varão da estirpe dos Buendía.

Conforme se observa, o incesto é o fio condutor da narrativa e pode ser explicado pela árvore genealógica a seguir, montada por Carmem Arnau, em sua obra *El mundo mítico de Gabriel García Márquez*:

Figura 1-Árvore Genealógica dos Buendía



Fonte: ARNAU (1971).

O medo de ter um filho com rabo de porco era presente nos 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 as 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 esse amor verdadeiro o que colocará fim aos Buendía;
- d) o mito de Édipo aproxima-se, muitas vezes, de alguns casos da obra de García Márquez.

Analise-se, ainda, 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 a 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, viajando, em seguida, 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, os quais são a resposta ao enigma da família Buendía.

Josefina Ludmer assim 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 marcam as constantes repetições da obra, como o fato de as 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)

Há, portanto, uma dualidade estrutural em *Cem anos de solidão*, como se fosse possível traçar duas retas que só se cruzarão ao final. Josefina Ludmer vê a obra com a seguinte estrutura: são metades, uma frente a outra, as linhas da segunda parte correspondem às 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 auto refleja, se duplica sobre sí misma y se vuelve a escribir, leyéndose. (LUDMER, 1972, p. 22)

Trazer à tona a temática do incesto pode, entre outros aspectos, demonstrar características da formação de povos, visto que a prática incestuosa sempre permeou discussões no campo da Sociologia. Entre tantos estudiosos que se dedicaram ao estudo do tabu do incesto, Andrea Mello Pontes destaca Levi-Strauss:

Para Levi-Strauss a proibição do incesto, [...] permite, enquanto regra a ultrapassagem do instinto, do natural e desborda-se na cultura. A proibição do incesto não é nem de uma ordem nem da outra, senão da relação entre ambas às instâncias estruturantes do homem. (PONTES, 2004, p. 13)

É notável que as relações incestuosas eram vistas como um tabu pela família Buendía, inclusive suscitando punição a quem as cometesse, o que denota aspectos culturais latentes na constituição do povoado colombiano de *Cem anos de solidão*. Zelar pela manutenção dos valores éticos da origem desse povoado era tarefa fundamental, a qual pode ser exemplificada pela personagem Úrsula, que sempre lembrava do problema das relações entre parentes consanguíneos. Dessa forma, o

incesto marcou a formação de Macondo e, indiretamente, da Colômbia, representada por essa aldeia ao Norte do país, uma vez que a família Buendía pode ilustrar a sociedade colombiana.

O segundo ciclo analisado é o de Melquíades, personagem que corresponde a uma figura lendária, passando de geração em geração. Ele, assim como a solidão, é uma imagem que se transmite de pais a filhos. 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. 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 os escritos escondem algo fundamental para o destino da família, o que é reiterado quando o último Aureliano consegue decifrar seu conteúdo, já estando condenado à morte. A libertação de Melquíades também depende da leitura dos escritos, podendo enfim partir, tornando o quarto vulnerável. Assim, a casa perde o caráter sobrenatural. Dessa forma, depreende-se que García Márquez coloca-se na figura do alquimista e, só os dois, que na verdade representam um único, sabem do destino dos Buendía desde o começo da narrativa.

A partir do enredo do romance, pode-se dizer que o grande enigma de *Cem anos de solidão* reside em sua forma, que, como já visto, é circular. O último incesto, ocorrido entre Amaranta Úrsula e Aureliano Babilonia, remete ao primeiro incesto de José Arcadio Babilonia e Úrsula Iguarán 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 do romance, 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-Roth (1983) afirma que García Márquez pode ter sido influenciado por Jorge Luis Borges, principalmente no seu conto *Aleph*, que 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 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-Roth(1983) destaca essas 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 traz o número sete, que é bíblico e místico. Esse número é considerado o da perfeição, já que Deus haveria o abençoado e reservado como sagrado, dando a ideia da plenitude cíclica, como nota-se na distribuição dos sete dias da semana. Ainda no texto bíblico, encontram-se menções ao número, como os sete anjos do Apocalipse e os sete últimos flagelos da humanidade. Enfim, a ideia de perfeição e de movimento cíclico permeia a narrativa de *Cem anos de solidão*.

O leitor é como o último Aureliano, pois precisa decifrar os pergaminhos, fazendo parte do jogo, assim descobrindo o destino das personagens.

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.

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. O romance 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 em sua destruição, sumindo do nada, como em um sonho. Sua evolução, conforme explica Carmem Arnau(1971), 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 considerado um lugar repleto de ervas silvestres.

O acontecimento-chave para quebrar a harmonia inicial em Macondo é a peste da insônia, que faz com que a cidade entre para a história, e, assim, inicia *Cem anos de solidão*, segundo Márcia Hoppe Navarro (1988), 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 consequências 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)

Quanto a outros aspectos do romance, Carmem Arnau 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 das personagens, como o odor fatídico de Remedios, a bela, o cheiro de pólvora do cadáver de José Arcadio Buendía e o cheiro de lavanda de Crespi, que Amaranta sente após sua morte. Observa-se, assim, que a matéria e a natureza se comunicam.

Além disso, 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, pois 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 ao seu romance. 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.

Pode-se afirmar, também, que essa incorporação à obra é recorrente em outras manifestações artísticas, como o faz Diego Velázquez, em sua obra *As meninas* (1656), em que o pintor se coloca no quadro a desempenhar seu ofício diante de um cavalete, no mesmo aposento em que se encontram a jovem Margarita, da Áustria, e sua corte de damas e empregados.

Após essas considerações, é importante que se leve em conta o que o próprio autor fala de sua obra. Para tal, são utilizados 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* um dos mais importantes romances contemporâneos. 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. O autor também fala da abordagem da violência em sua obra, explicando que essa foi intencional:

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 contarlo, 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. 13)

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, por exemplo, sobre o cinema de Gláuber Rocha, o escritor afirma que os brasileiros fazem o cinema de forma espetacular, mostrando a realidade latinoamericana, chegando a níveis fantásticos, que podem ser chamados de pararealidade. O autor descreve, ainda, um momento em sua vida em que 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 essa uma realidade que não conhecemos e a exploração dessa realidade lhe interessa tanto como a outra. Assim, o autor explica o Realismo Mágico (abordado com esse nome pelo entrevistador), presente na obra.

García Márquez diz que muitas coisas foram escritas a respeito de *Cem anos de solidão*, mas a ideia 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 autor 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.

4.2 FERNANDO BOTERO

Fernando Botero nasceu em 1932, filho de um representante comercial estabelecido em Medellín, em um ambiente conservador. Botero foi expulso do colégio e perdeu sua bolsa de estudos por escrever o artigo *Picasso e o conformismo na arte*, no qual teceu 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. Terminou seus estudos e foi para Bogotá. Com dezenove anos, realizou sua primeira exposição individual e vendeu algumas obras. Viajou para Tolú, no Caribe, onde pintou por alguns meses. Expôs novamente com êxito de vendas. Dessa forma, realizou seu sonho de viajar à Europa. Em 1952, chegou a Barcelona e, depois, foi para Madri. Matriculou-se na *Academia de Bellas Artes de San Fernando*, visitando o Museu do Prado, atraído por obras de Velázquez e Goya. Foi a Paris e visitou o Museu do Louvre. Em 1953, instalou-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. Posteriormente, realizou uma exposição em Bogotá que teve fracasso total, pois não vendeu uma obra sequer.

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

Em 1960, adquiriu um apartamento em Nova York e separou-se de Gloria. Neste período, também sofreu críticas hostis de seus colegas nova-iorquinos, a maioria expressionistas abstratos. O marco da mudança de sua carreira ocorreu em 1961, quando Dorothy Miler adquiriu sua *La Monalisa a los 12 años*. Também a partir deste período sua pintura ganhou tons mais vivos.

Assim, alterou estadas na Colômbia, Europa e Nova York, cidade onde nasceu seu filho Pedro, em 1970, fruto de seu casamento com Cecilia Zambrano. O menino morreu em um acidente, em 1974, o que acarretou um momento crítico para o pintor. A escultura começou a ganhar espaço em sua obra, mesmo tendo o artista se dedicado a essa anteriormente, como explica Mariana Hanstein, na obra *Botero*

(2004). 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 ideias 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, já os nus femininos colossais lembram os ídolos da fertilidade pré-histórica. As esculturas de Botero chegam a ser monumentais, mesmo assim percorrendo o mundo. O pintor 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 da década de 80 residiu alguns meses em Pietrasanta, na Itália, e hoje divide seu tempo entre Paris, Nova Iorque e Toscana, tendo suas esculturas, desenhos e pinturas exibidos pelo mundo em museus e exposições. Apesar da constante mudança de lugar, Botero sempre teve um ponto de referência, o que veio influenciar a 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*.

Quanto à sua pintura, algumas considerações fazem-se necessárias. Em 1951, ao expor vinte e cinco trabalhos em Bogotá, organizados por Leo Matiz, não se sabia sertamanha a grandeza que estava contida em sua obra, 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 sofreu 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*, de Dante Alighieri; 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. De acordo com Hanstein,

[...] 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' [grifo do autor]. (HANSTEIN, 2004, p. 12)

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

[...] a idéia de que Márquez e Botero se limitam, na verdade, a continuar a explorar o 'boom' [grifo do autor] 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 visto, 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*. Afirma Hanstein:

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 patrício 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 também 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. Afirma Hanstein:

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 conseguiu êxito, mesmo sendo esse 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 inspirara a forma usada em suas obras, com figuras que ocupavam quase todo o plano pictórico. Saliente-se que Botero era o único pintor latino-americano da segunda metade do século XX a seguir esse exemplo, enquanto outros se voltavam para técnicas internacionais.

Suas primeiras obras perderam-se, e delas não se possui nem fotografias. No entanto, é notável que 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*:

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. (BOTERO, 1997, p. 15)

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*. Em relação a esse aspecto, questiona Hanstein:

'Magreza' será sinônimo de 'cosmopolita' e 'gordura' de 'provinciano'? Na América Latina genuína, a 'gordura' é associada a 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.

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 é também um estilo seu inconfundível, apesar de viver numa época dominada pela abstração. A desproporcionalidade de tamanho é muito curiosa em sua obra e pode ocasionar inúmeras interpretações. Todavia, Botero assim explica, deixando clara 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. Necesito 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. (BOTERO *apud* HANSTEIN, 2004, p. 32)

Ele pintou, entre outros quadros, paráfrases, que são um componente importante de sua obra, como uma série de *Mona Lisas*, de Leonardo da Vinci, *Criança de Vallecas*, de Velázquez e *Quarto dos Noivos*, de Mantegna. Fez, ainda, 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 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, autorretratos. Às vezes, inclui-se em obras, disfarçadamente, como faziam seus antecessores Rembrandt ou Giorgio de Chirico, ou até mesmo se ilustra como pintor, tal qual Velázquez. 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).

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.

Mas, apesar de todas essas preferências do pintor, como paráfrases, autorretratos 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 se estabelecer no 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 perseguiram 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, e foi 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 'inventor 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 imagens que trouxessem significado para o seu povo.

Passamos, no próximo capítulo, a estabelecer o diálogo entre os autores estudados.

5 MÁRQUEZ E BOTERO: UM DIÁLOGO PROFÍCUO

Este capítulo pretende demonstrar a estreita ligação entre as obras dos dois artistas colombianos já citados, Gabriel García Márquez e o pintor Fernando Botero.

Desde o início dos estudos comparados, muitos estudiosos têm se dedicado ao ramo dos estudos Interartes, trazendo à tona inúmeras experiências comparatistas. Seria essa, segundo Tania Franco Carvalhal, uma estratégia interdisciplinar. Do século XIX até hoje, a Literatura Comparada evoluiu, abrangendo várias artes das Ciências Humanas, assim caracterizando seu caráter interdisciplinar.

Sob a luz de Clüver (1998-1999), é importante destacar que a pintura é um sistema semiótico cujas unidades significantes são distintas, não tão codificadas quanto a linguagem verbal. Tendo regras diferentes de codificação, essas devem ser inferidas a partir de cada obra, levando em conta os códigos e convenções familiares ao receptor. É importante salientar, ainda, que uma total correspondência entre o verbal e o visual nunca pode ser alcançada, mesmo em uma tradução. Portanto, as comparações aqui apresentadas correspondem a interpretações a partir de estudos relacionados à pintura e à literatura. Sendo assim, o sentido atribuído a um texto e/ou pintura é resultado de uma interpretação, obviamente, com aporte teórico.

Ainda conforme Tania Carvalhal, a evolução dos estudos comparatistas ampliou os meios de atuação das Ciências Humanas, entendendo-se que, em um estudo de Literatura Comparada, um dos meios deve ser o literário, porém isso não significa que ele seja o dominante. Outro ponto relevante é que o comparatista deve ter competência ao realizar suas análises, aprofundando-se nas áreas pretendidas para tal. Mas, nesse âmbito de análises, é preciso compreender que cada

comparatista *fala* de um lugar, no caso, da Literatura. Entretanto, a não sobreposição dessa arte sobre a pintura faz-se necessária para dar espaço aos Estudos Interartes, conceito que ganhou notoriedade devido a sua abrangência na contemporaneidade. Mesmo não sendo esse um estudo voltado a artes diversas, uma vez que mantém o foco na Literatura, é importante compreender a abrangência dos estudos também chamados de Intermédias, conforme Claus Clüver (1998/1999). A discussão sobre a nomenclatura é recorrente, porém não pertinente à análise aqui proposta.

Entre as ideias dos Estudos Interartes, uma que merece destaque é a de que todo e qualquer elemento artístico corresponde a um texto, por cumprir sua função comunicativa. Observe-se as metáforas presentes em *Cem anos de solidão*, entre elas a das borboletas amarelas que aparecem quando Mauricio Babilônia surge, deixando Meme fora de si. Eis algumas passagens que denotam essa ocorrência:

O cabelo-de-fogo norte-americano, que realmente começava a lhe interessar, pareceu-lhe um bebê de fraldas. Foi então que entendeu as borboletas amarelas que precediam as aparições de Mauricio Babilônia. [...] Mas quando Mauricio Babilônia começou a persegui-la como um espectro que só ela identificava na multidão, compreendeu que as borboletas amarelas tinham alguma coisa que ver com ele. Mauricio Babilônia estava sempre na plateia dos concertos, no cinema, na missa, e ela não necessitava vê-lo para descobri-lo, porque o indicavam as borboletas. (MÁRQUEZ, 2003, p. 274)

A imagem formada pelo receptor é um texto, e pode, entre tantas interpretações, significar a importância dessa personagem para Meme, bem como para a narrativa toda. Segundo Chevalier e Gheerbrandt (2006), a cor amarela é a mais quente, a mais ardente das cores, já a borboleta pode significar o anúncio de uma visita ou a morte de uma pessoa próxima, sendo símbolo de leveza e inconstância. Ao unirem-se esses dois elementos – cor e animal –, tem-se uma possível interpretação para Mauricio na narrativa: o jovem que aparece repentinamente, sendo inconstante, e envolve-se ardentemente com Meme, com quem tem um filho que porá fim à estirpe dos Buendía. A visão que o leitor pode ter ao deparar-se com a descrição/narração de Márquez metaforiza emoções, como uma paixão avassaladora. O aparecimento das borboletas significa a aproximação da tentação, do efêmero, porém intenso, Mauricio Babilônia.

Assim também o faz Botero, em sua tela *Carro bomba*⁶(1999), em que há uma imagem chocante aos olhos do receptor. Observe-se a figura 2, abaixo.

Figura 2 - *Carro bomba* (1999)



Fonte: Botero (2012, p. 6)

Essa é uma tela que corresponde a um texto por comunicar aos receptores um fato rotineiro em relação à violência colombiana. A fugacidade do tempo denota-se nos segundos que duram uma explosão, que, também sendo passageira, é muito intensa, pois deixa marcas eternas na vida das vítimas. A cor amarela é enfatizada como a chama do fogo que toma o veículo, em especial no lugar do motorista. Os pedaços que voam mostram a explosão no momento em que acontece, destruindo

⁶ Os nomes dos quadros são escritos, em sua maioria, em língua espanhola, conforme a fonte, ou seja, a obra *Dores da Colômbia*, referenciada na tese. As figuras de número 2 a 7 pertencem a essa mesma obra, a qual foi publicada em 2012. Já a data ao lado do nome da tela corresponde ao ano em que essa foi pintada.

aos poucos o automóvel. Assim como Maurício é sugerido por Márquez pelas borboletas amarelas, o fogo devastador é aqui demonstrado como a efemeridade e a violência do país. Também as cores da bandeira colombiana são enfatizadas na tela, na parede azul, no fogo vermelho e amarelo. A nacionalidade é marca constante na obra dos artistas, e a realidade da Colômbia é vista em manifestações como a expressa na tela, sendo que colocar bombas em automóveis faz parte dos episódios de violência no país, como em 2003, quando 36 pessoas morreram após um carro-bomba ter sido lançado contra a boate *El Nogal*. Esse atentado foi atribuído às FARC (Forças Armadas Revolucionárias da Colômbia), (ZH NOTÍCIAS, 2016), grupo rebelde surgido em 1964, originário de um *levante* camponês. Apesar de o quadro ter sido pintado antes da referida tragédia, a prática explosiva não é recente, apenas foi utilizado um exemplo mais atual para ilustrar a situação do país.

Quanto à formação de grupos revolucionários, muitos episódios também são narrados no romance de García Márquez, como na passagem, após o anúncio da deflagração da guerra, em que um pelotão do exército adentra Macondo e revista todas as casas, inclusive levando ferramentas de agricultura e instaurando o toque de recolher às seis da tarde. Essa tentativa de reprimir ações rebeldes é justificada pelos recorrentes episódios do gênero, motivados pelo povo insatisfeito com o governo conservador. Na narrativa, pessoas também são condenadas à morte sem julgamento, como o Doutor Noguera, médico da localidade, que era liberalista e tinha a ideia de exterminar os conservadores, inclusive as crianças, para que não se proliferassem. Após essa morte, a febre liberal ficara um pouco abafada, mas, depois de outros atos de abuso de poder, como a execução em plena rua de uma mulher que tinha sido mordida por um cão raivoso, Aureliano procura Gerineldo Márquez e pede que esse prepare os rapazes para a guerra. Veja-se o texto:

Na terça-feira, à meia noite, numa operação tresloucada, vinte e um homens menores de trinta anos, chefiados por Aureliano Buendía, armados com facas de mesa e ferros afiados, tomaram de assalto a guarnição, apoderaram-se das armas e fuzilaram no pátio o capitão e os quatro soldados que tinham assassinado a mulher. (MÁRQUEZ, 2003, p. 101)

Assim, nota-se que o temor do governo pela ação revolucionária é justificado, visto que atos como esse, além de perturbarem a *paz* pretendida, colocavam em situação de destaque líderes anônimos até então.

Pela relação entre essa passagem da reação de jovens de Macondo e a tela de Botero, pode-se dizer que a representação desses fatos objetiva propor uma reflexão ao leitor/observador, numa dicotomia: estariam os rebeldes errados em matar pela causa ou apenas respondendo às atrocidades praticadas pelo governo conservador? A resposta pode ser dada pelos inúmeros relatos explícitos nas obras dos artistas, os quais demonstram insatisfação quanto aos métodos de governo que vigoraram e ainda vigoram na Colômbia.

Salienta-se, ainda, que há na obra dos autores aspectos transmidiáticos como possibilidades de representação, narratividade e questões de tempo e espaço, conforme Claus Clüver (2006). Além disso, o tempo e o espaço em que as obras estão inseridas são fundamentais para a análise pretendida.

Outro conceito apropriado ao presente estudo é o de transposição intersemiótica, isso pela escolha do comparatista, uma vez que não há intencionalidade na passagem da narrativa de García Márquez para as pinturas de Botero. Esse ponto, também discutido por Clüver, tem importância, pois permite a indagação sobre as razões que levaram ao formato adquirido na nova mídia. No caso dos autores, pode-se presumir que ocorra pelo fato de ambos serem colombianos, contemporâneos e de retratarem sua pátria.

Ainda, ao longo do texto de Clüver (2006), conceitos relacionados à definição de mídia são apresentados, entendendo-se “mídia”, entre outros, como um conjunto de textos ou até mesmo, conforme o autor, através da definição abaixo:

Em seu livro *Intermedialität: Formen moderner kultureller Kommunikation* [Intermedialidade: formas de comunicação cultural moderna], que se ocupa detalhadamente do conceito de ‘mídia’, Jürgen Müller assume literalmente a definição formulada em 1988 por Rainer Bohn, Eggo Müller e Rainer Ruppert, segundo a qual ‘mídia’ é aquilo ‘que transmite para, e entre, seres humanos um signo (ou um complexo sígnico) repleto de significado com o auxílio de transmissores apropriados, podendo até mesmo vencer distâncias temporais e/ou espaciais’. (CLÜVER, 2006, p. 24 – grifos do autor)

Dessa forma, mesmo que García Márquez tenha feito referência a gerações anteriores a sua, na obra *Cem anos de solidão*, publicada em 1967, e que as pinturas de Botero datem do período entre 1999 e 2004, ambos se aproximam também no tempo e no espaço.

Nessa sistemática que pressupõe diferentes mídias, Clüver traz uma representação publicada em 1995 por Leo Hoek (2006). Segundo Hoek (2006), a

análise entre os colombianos trata-se de um discurso multimídia, por ter separabilidade, autossuficiência e recepção simultânea. Aplicando às obras, é possível compreender que existe uma justaposição entre a obra literária e a pintura, porém os elementos de cada uma *funcionam* separadamente, ou seja, pode-se ler *Cem anos de solidão* e/ou apreciar as pinturas de Botero, sem prejudicar a compreensão de ambas.

Assim, procura-se analisar como a Literatura e a Pintura convergem entre suas estruturas, não enfatizando somente o tema das obras.

Para melhor elucidar a ideia de *transposição intersemiótica*, Leo Hoek contribui para este estudo. A ideia de *transposição* consiste em passar de um modo de expressão estética a outro. No caso, da literatura para a pintura. O autor explora o conceito distinto entre sucessividade e simultaneidade, estando a primeira relacionada à produção e a segunda à recepção. Pode-se explicitar essa ideia ao considerar que, na hora de produzirem suas obras, os autores são iguais, porém, na hora de essas serem recebidas pelo público, são diferentes. Isso explica-se pelo fato de o pintor, por exemplo, ir compondo sua obra aos poucos, e ela chega pronta até o receptor. Já o escritor constrói sua obra tal qual ela é lida pelo receptor. Leo Hoek afirma:

A sucessividade (texto existindo antes da imagem, ou imagem existindo antes do texto) caracteriza a perspectiva da produção; a simultaneidade (texto situado em uma imagem, imagem situada em um texto, texto próximo a uma imagem, imagem próxima a um texto) determina a perspectiva própria à recepção. (HOEK, 2006, p. 168)

Ou seja, há uma discussão sobre o texto que precede a leitura ou o inverso. A primazia de um sobre outro constitui (do ponto de vista da produção) categorias distintas. Já na perspectiva da recepção, tem-se de um lado a apresentação simultânea e de outro a (co)referência, conforme o autor:

[...] a (co)referência, que se manifesta quando texto e imagem autônomos são comparados em virtude de correspondências históricas, individuais ou coletivas. [...] Quando uma imagem e um texto são associados em virtude de afinidades pessoais, a referência será considerada individual. (HOEK, 2006, p. 170)

No caso da análise dos autores colombianos, há (co)referência histórica entre ambos, e esta relação sou eu, enquanto receptora, quem faço, visando demonstrar

de que maneira o emprego de materiais e suportes diferentes na arte produz um discurso híbrido que objetiva constituir uma nova linguagem.

Além disso, basear-se em estudos de Hoek e/ou Clüver contribui para a presente análise, mesmo que, para os dois, haja intenção dos autores em fazer igual, como transpor um poema para uma pintura. Já, na análise pretendida, depreende-se que Gabriel García Márquez e Fernando Botero não têm a intenção de fazê-lo.

Tendo como embasamento, também, as análises de Clüver, veja-se como o escritor e o pintor colombianos aproximam-se em relação as suas criações.

Figura 3 - *Masacre de Ciénaga Grande* (2001)



Fonte: Botero(2012, p. 16)

Para Clüver, a ilustração de um livro pressupõe a preexistência de um texto verbal. Ao observar a pintura *Masacre de Ciénaga Grande* (2001), vê-se que os homens ali representados remetem à ideia de trabalhadores mortos e/ou sendo

assassinados. Quanto ao texto verbal, há inúmeros episódios narrados por Gabriel García Márquez que se relacionam à tela em questão. Um deles é a passagem em que Aureliano José vai ao teatro para assistir a uma peça de uma companhia espanhola e o Capitão Aquiles Ricardo, com dois soldados armados de fuzis, faz uma revista na plateia. Aureliano José não se deixa revistar e corre, o que faz com que o capitão dê ordens de atirar. Os soldados não atiram, alegando não poderem fazê-lo por tratar-se de um Buendía, mas o capitão toma o fuzil das mãos de um dos soldados e inicia uma cena aterrorizante:

Carmelita Montiel, uma virgem de vinte anos, acabava de se banhar em água de flor de laranjeira e estava esparramando folhas de alecrim na cama de Pilar Ternera, quando soou o disparo. Aureliano José estava destinado a conhecer com ela a felicidade que lhe negara Amaranta, a ter sete filhos e a morrer de velhice nos seus braços, mas a bala de fuzil que lhe entrou pelas costas e lhe despedaçou o peito estava dirigida por uma má interpretação das cartas. O Capitão Aquiles Ricardo, que era na verdade quem estava destinado a morrer nessa noite, morreu quatro horas antes de Aureliano José. Mal soou o disparo, foi derrubado por dois balaços simultâneos cuja origem não se declarou nunca, e um grito da multidão estremeceu a noite:
- Viva o Partido Liberal! Viva o Coronel Aureliano Buendía! (MÁRQUEZ, 2003, p. 151)

Ainda em relação à pintura, destaca-se que a expressão facial de cada um reforça a dor e a fraqueza diante de uma força maior. São pescadores, visando à sobrevivência, então por que serem mortos? Eis a demonstração do poder, pois não há motivos, até por isso tem em seu título o termo *masacre*.

Pela posição de cada homem não há reação, e sim súplica, pedido de piedade e rendição. Dois dos homens estão com um braço erguido e boquiabertos, como se dissessem *não*. Três estão inertes, possivelmente já mortos. Desses, o de chapéu apresenta uma perfuração na face, e o do canto direito, uma perfuração no pescoço. Essa constatação remete à ideia de que, apesar de os tiros serem dados desordenadamente, como verificado nas linhas traçadas com os projéteis em forma de xis, o desejo de desferir um tiro fatal existe, pois mirar o rosto, por exemplo, demonstra isso.

A violência sugerida pelos disparos, ou até mesmo pelo disparo fatal, é retratada por Gabriel García Márquez em várias passagens, como nesta em que José Arcadio é misteriosa e fatalmente alvejado:

Logo que José Arcadio fechou a porta do quarto, o estampido de um tiro retumbou na casa. Um fio de sangue passou por debaixo da porta,

atravessou a sala, saiu para a rua, seguiu reto pelas calçadas irregulares desceu degraus e subiu pequenos muros, passou de largo pela Rua dos Turcos, dobrou uma esquina à direita e outra à esquerda, virou em ângulo reto diante da casa dos Buendía, passou por debaixo da porta fechada, atravessou a sala de visitas colado às paredes para não manchar os tapetes, continuou pela outra sala, evitou em curva aberta a mesa da copa, avançou pela varanda das begônias e passou sem ser visto por debaixo da cadeira de Amaranta, que dava uma aula de Aritmética a Aureliano José, e se meteu pela despensa e apareceu na cozinha onde Úrsula se dispunha a partir trinta e seis ovos para o pão.

- Ave Maria Puríssima! – gritou Úrsula. (MÁRQUEZ, 2003, p. 130)

Se Clüver afirma que a imagem pressupõe um texto verbal, o movimento reverso se dá através dessa cena. A sequência de ações e o caminho percorrido pelo fio de sangue (o qual é personificado, visto que sabe até os desvios que deve fazer) constroem uma imagem. Quanto à rota do sangue, essa pode ser comparada à rota de projéteis da tela em questão. A maior diferença entre uma e outra é a humanidade atribuída ao sangue, que procura Úrsula, ou seja, a pessoa que apresenta a mesma linhagem familiar, sendo progenitora da estirpe dos Buendía. Já na tela, esse vínculo afetivo não é recorrente, acentuando a violência indiscriminada.

Além disso, o sangue é fundamental na narração do trecho supracitado, ao passo que, na pintura, esse quase nem aparece, a não ser em um detalhe no rosto de uma vítima atingida. Contudo, a embarcação tem seu contorno em vermelho, remetendo ao sangue e ao derramamento desse no massacre.

Dando sequência à descrição da pintura, vê-se que o homem da esquerda baixa a cabeça sobre as mãos em sinal de desolação, pois sabe de seu destino inevitável. O outro homem, mesmo não ocupando o centro da tela, é o elemento principal elucidado pelo pintor. O fato de ele abrir os braços, além de remeter a um pedido de piedade, faz com que ocupe maior espaço na tela, focando o olhar do observador. Seu chapéu em pleno voo demonstra o imediatismo da cena, sendo alvejado no presente momento por inúmeros projéteis, que já atingiram seus colegas e agora o atingem. É como se fosse um *congelamento* de cena, ou uma *câmera lenta*, em uma espécie de recorte de um momento violento. Os braços abertos desse homem e seu peito nu lembram Jesus Cristo crucificado. O olhar desfocado e a angústia expressa reforçam a ideia de agonia e sofrimento. Segundo a Bíblia, Jesus agonizava e, ao olhar para o céu em determinado momento, invoca a Deus. Mesmo assim, seu desfecho é a morte, ou seja, tal qual esse homem da tela, em momento de desespero, pede ajuda, Jesus o fez em vão. Se para judeu condenado havia um

rei pérfido a julgar, para a vítima do quadro há o autoritarismo, o qual condena para ratificar seu poder.

Como reforço dessa autoridade abusiva, apesar de não estar explícito, há um ato de fuzilamento ocorrendo, pois nenhum dos homens pode se defender e/ou revidar, o que confirma a soberania de alguns sobre outros. Em muitas passagens Gabriel García Márquez enfoca tal soberania, como no trecho em que são mencionados os tribunais de guerra, os quais atestam o autoritarismo dos governantes:

A revisão dos títulos de propriedade terminou ao mesmo tempo que os julgamentos sumários, presididos pelo Coronel Gerineldo Márquez, e que concluíram com o fuzilamento de toda a oficialidade do exército regular prisioneira dos revolucionários. O último tribunal de guerra foi o do General José Moncada. (MÁRQUEZ, 2003, p. 155)

Ainda em relação a esses julgamentos, o General José Moncada foi fuzilado a mando do Coronel Aureliano Buendía, mesmo sendo o condenado compadre de Úrsula. A matriarca condenava iniciativas liberais, por isso defendera Moncada, que, antes da morte, dialoga com seu carrasco. Ambos, hipocritamente, justificam seus atos, como no trecho em que o Coronel Aureliano diz:

Você sabe melhor que eu – disse – que todo tribunal de guerra é uma farsa, e que na verdade você vai pagar os crimes dos outros, porque desta vez nós vamos ganhar a guerra a qualquer preço. Você no meu lugar não teria feito a mesma coisa? (MÁRQUEZ, 2003, p. 156)

Ao passo que o General Moncada responde:

[...] “Mas o que me preocupa não é que você me fuzile, porque afinal para gente como nós esta é a morte natural”. Colocou os óculos sobre a cama e tirou o relógio de bolso. “O que me preocupa”, acrescentou, “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)

Em suma, matar por uma causa e/ou morrer por ela justifica tamanhas atrocidades, o que Botero sugere ao representar as mortes de homens aparentemente pacíficos. A tela não mostra os atiradores, porém, o observador assume esse papel, bem como o barco dos pescadores denota movimento, estando cortado ao lado esquerdo da imagem, estando o mar escuro e o barco metaforizando um caixão, o que reafirma a ideia da morte.

Ainda nessa perspectiva da violência injusta, Gabriel García Márquez retrata o episódio da Companhia Bananeira.

Na passagem, a greve dos trabalhadores da Companhia Bananeira foi incitada pelo Coronel José Arcadio Buendía, uma vez que esses reivindicavam direitos mínimos de trabalho, como explanado anteriormente no capítulo sobre a História da Colômbia. O General Carlos Cortes Vargas enviara um Decreto em que classificava os grevistas *como quadrilha de malfeitores*. Pediu cinco minutos para que todos se retirassem, o que não ocorreu, eclodindo a mortandade:

Ao fim do seu grito aconteceu uma coisa que não lhe produziu espanto, mas uma espécie de alucinação. O capitão deu a ordem de fogo e quatorze ninhos de metralhadora responderam imediatamente. Mas tudo parecia uma farsa. Era como se as metralhadoras estivessem carregadas com fogos de artifício, porque se escutava o seu resfolegante matraquear e se viam as suas cusparadas incandescentes, mas não se percebia a mais leve reação, nem uma voz, nem sequer um suspiro entre a multidão compacta que parecia petrificada por uma invulnerabilidade instantânea. De repente, de um lado da estação, um grito de morte quebrou o encantamento: 'Aaaai, minha mãe'. [grifo do autor] Uma força sísmica, uma respiração vulcânica, um rugido de cataclismo arrebantaram no centro da multidão com uma descomunal potência expansiva. [...] Os sobreviventes, em vez de se atirarem ao chão, tentaram voltar à praça e o pânico deu uma rabanada de dragão, e os mandou numa onda compacta contra a outra onda compacta que se movimentava em sentido contrário, despedida pela outra rabanada de dragão da rua oposta, onde também as metralhadoras disparavam sem tréguas. Estavam encurralados, girando num torvelinho gigantesco que pouco a pouco se reduzia ao seu epicentro, porque os seus bordos iam sendo sistematicamente recortados em círculo, como descascando uma cebola, pela tesoura insaciável e metódica da metralha. O menino viu uma mulher ajoelhada, com os braços em cruz, num espaço limpo, misteriosamente vedado aos disparos. [...] Quando José Arcadio acordou, estava de peito para cima nas trevas. Percebeu que ia num trem interminável e silencioso, e que tinha o cabelo empastado pelo sangue seco e que lhe doíam todos os ossos. Sentiu um sono insuportável. Disposto a dormir muitas horas, a salvo do terror e do horror, acomodou-se do lado que lhe doía menos e só então descobriu que estava deitado sobre os mortos. Não havia um espaço livre no vagão, exceto o corredor central. Deviam ter passado várias horas do massacre, porque os cadáveres tinham a mesma temperatura do gesso no outono e a sua mesma consistência de espuma petrificada, e os que os tinham colocado no vagão tiveram tempo de arrumá-los na ordem e no sentido em que se transportavam os cachos de banana. (MÁRQUEZ, 2003, p. 290-292)

Como se vê na pintura, Botero criou um caminho visual que o observador percorre ao ver a tela, como explorado anteriormente. Agora, a partir do trecho de Gabriel García Márquez, também ocorre esse caminho visual, facilitado, é claro, pela característica própria da linguagem verbal. A começar pelos elementos de cada meio artístico, temos substantivos comuns: potência, sobreviventes, braços em cruz,

pânico, disparos, terror, mortos, entre outros. Os elementos narrativos que Márquez usa são metaforizados na pintura, como na figura central da tela, que corresponde à mulher de braços em cruz descrita em meio ao massacre, remetendo ao pescador central da obra de Botero. As imagens criadas pelo receptor induzem o leitor a criá-las como se fossem uma tela, dando como exemplo o trecho inicial da citação: *a espécie de alucinação* remete à câmera lenta perceptível na tela. A sequência de fatos remonta à pintura: metralhadoras em disparo, o silêncio dos atingidos, um grito em meio ao massacre, o encurralamento das vítimas, a mulher ao meio de braços abertos, os cadáveres sobrepostos e um sobrevivente em um trem. O grito de morte em relação à mãe seria o grito de *nãodo* pescador, a angústia que ambos transmitem traduz o sentimento de revolta diante do poder, a fraqueza e inércia dos trabalhadores. Ainda a respeito da mulher ajoelhada com os braços em cruz, pode-se inferir que a fé é muito enfatizada pelas personagens, tal qual o pescador com as mãos sobre o rosto, que parece estar de joelhos. Também de forma misteriosa, ele não foi atingido pela sequência de disparos, assim como a mulher, sugerindo que eles têm proteção divina. Isto é, só a religiosidade é capaz de contrariar a probabilidade da tragédia. Ao descrever o pânico dos operários da Cia Bananeira, García Márquez cria uma expressão para seus personagens, tal qual o faz Botero.

A escuridão do mar onde estão os pescadores e os tons escurecidos da tela são identificados no negror dos fatos narrados pelo escritor, em especial no ambiente escuro do trem. Metáforas como *cusparadas incandescentes*, *tesoura insaciável metódica da metralha* e o dragão referem-se aos tiros incessantemente disparados, como visível na tela, entrecortada, com disparos vindos de diferentes direções.

Tanto um quanto outro artista usam a arte para mostrar a Colômbia. O primeiro explorando o âmbito pictórico e o segundo usando da narrativa para a composição da imagem pretendida. Essa afinidade na descrição de cada um faz com que esses convirjam, valendo-se das suas artes para *denunciar* a realidade opressora do país.

Porém, o mais importante a se destacar é que os dois artistas constroem narrativas. Fernando Botero o faz a partir de uma reflexão sobre um momento histórico de seu país, atribuindo a uma imagem o caráter narrativo. Alberto Manguel, em sua obra *Lendo Imagens*, no capítulo *O espectador comum*, assim explica essa relação:

Quando lemos imagens – de qualquer tipo, sejam pintadas, esculpidas, fotografadas, edificadas ou encenadas -, atribuímos a elas o caráter temporal da narrativa. [...] Construimos nossa narrativa por meio de ecos de outras narrativas, por meio da ilusão do autorreflexo, por meio do conhecimento técnico e histórico, por meio da fofoca, dos devaneios, dos preconceitos, da iluminação, dos escrúpulos, da ingenuidade, da compaixão, do engenho. Nenhuma narrativa suscitada por uma imagem é definitiva ou exclusiva, e as medidas para aferir a sua justeza variam segundo as mesmas circunstâncias que dão origem à própria narrativa. (MANGUEL, 2001, p. 27-28)

Assim, as análises dos autores colombianos, aqui objetos de estudo, remetem a narrativas que dependem da habilidade do leitor e/ou observador de criar histórias, o que fica evidente nos apontamentos feitos a partir de trechos da trama *Cem anos de solidão* e de telas de Botero.

O escritor constrói imagens, como visto anteriormente, a partir de metáforas, levando o leitor a criá-las em sua mente, em uma sequência de fatos. Botero o faz através da distribuição dos elementos na tela, do uso das cores e das expressões faciais dos personagens pintados. Por isso, as telas de Botero são narrativas na medida em que permitem ao observador construir uma sequência de fatos, dependendo, como destaca Manguel, do conhecimento do observador.

Se observados outros detalhes das telas aqui exploradas, vê-se, por exemplo, que as metáforas de García Márquez se constroem nas telas de Botero. Em *Carro bomba*, há uma labareda saindo do carro, lembrando o dragão mencionado pelo escritor no trecho do fuzilamento dos operários da Companhia Bananeira. O encurralamento desses mesmos operários é visível no barco retratado em *Masacre de Ciénaga Grande*, afinal, não há para onde os pescadores fugirem. Os peixes que aparecem na tela lembram os corpos dos operários no trem, dispostos como mercadoria, ordenadamente. A ausência de cores na imagem remontada pelo escritor também é recorrente na tela. Enfim, são inúmeros elementos que contribuem para que as imagens das pinturas sejam equiparadas às imagens produzidas pelas palavras do escritor, reforçando a ideia de narrativa a partir da imagem e a imagem a partir da narrativa. As duas formas artísticas aqui exploradas permitem a construção de narrativas, cada um a partir de seu meio artístico.

Como visto, a análise de metáforas é crucial para a interpretação/comparação entre Gabriel García Márquez e Fernando Botero. Porém, é importante ressaltar que não é a discussão sobre o fato de a Literatura e a Pintura se parecerem ou não que

importa, mas sim a consciência no processo de geração das metáforas. Essa ideia é defendida por Antonio Monegal, em sua obra *Literatura y Pintura*, ao afirmar:

La analogia entre pintura y literatura sigue el mismo patrón sisífeio, y está abocada a continuar haciéndolo. Porque no puede haber ningún consenso final acerca de si las artes se parecen o no, y de qué manera lo hacen, sino solamente um aumento de nuestra conciencia sobre el proceso de compararlas, acerca de la generación y regeneración de las metáforas. (MONEGAL, 2008, p. 28)

Além disso, a função da arte é assim apresentada pelo autor: “la función del arte es evocar imágenes, y la pintura y la literatura podían aproximarse en la medida em que lo hicieran” (MONEGAL, 2008, p. 38).

Portanto, tanto o escritor quanto o pintor evocam imagens, que são interpretadas a partir das metáforas produzidas, em um processo consciente do comparatista. Tudo isso atrelado ao âmbito da Literatura Comparada e das Interartes, que enfocam as transposições entre as artes e a formação de imagens. Como cada um cria essas imagens e a convergência entre elas é a proposta desta análise.

Além disso, a relação entre a pintura e a literatura pode ser estabelecida levando também em conta a Memória de cada artista, item a ser explorado no tópico a seguir.

5.1 MEMÓRIA NAS OBRAS

Estudos relativos à Memória suscitam interesse de muitos pesquisadores, considerando o contexto histórico em que os autores analisados estão inseridos, ou seja, levando em conta a História.

Quanto ao conceito de História, é preciso enfatizar a Nova História, que corresponde a uma História *vista de baixo*, pelos marginalizados, que valoriza as memórias, enquanto a História tradicional nega a subjetividade. Essa concepção de Nova História, baseada na Memória, permeia a obra de diversos artistas, entre

elesos que são analisados neste estudo, o escritor Gabriel García Márquez e o pintor Fernando Botero.

Como já visto, a Colômbia é um país marcado pela violência, em especial pela luta entre o Partido Liberal e o Partido Conservador. Viveu períodos de grande extermínio, como a Guerra dos mil dias, que serve de pano de fundo para uma passagem de *Cem anos de solidão*. Até hoje, o país latino-americano convive com assassinatos e repressões, tendo as FARC (Forças Armadas Colombianas) como frente Comunista, além do tráfico de cocaína e constantes sequestros.

Nesse contexto, os dois artistas em questão têm suas obras analisadas a partir das concepções de História e Memória, sob a luz das ideias de Paolo Rossi, Jacques Le Goff e Paul Ricoeur.

A memória de Gabriel García Márquez se faz presente em toda obra, por seu teor político e histórico. No decorrer da narrativa, muitos fatos ocorridos na Colômbia, como fraudes nas votações e guerrilhas entre Liberais e Conservadores, são suscitados. O autor sempre foi um defensor de regimes justos e da denúncia da injustiça, tanto que foi exilado de seu país por sua posição política muito acentuada. Também é possível observar como esta obra denuncia a violência na Colômbia, o que vai ao encontro do que diz Paolo Rossi sobre os apagamentos da Memória. Seria García Márquez um militante do não apagamento, mas por quê? A resposta pode ser: para que tais fatos não venham a se repetir. É o que Rossi chamou de *terror da amnésia* que os povos têm.

O possível apagamento da Memória aparece, por exemplo, na passagem em que o General José Moncada fora nomeado interventor de Macondo, como membro do Partido Conservador:

[...] fez respeitar as leis de anistia e auxiliou algumas das famílias dos liberais mortos em campanha. Conseguiu que Macondo fosse promovido a município e foi o seu primeiro alcaide, e criou um ambiente de confiança que fez com que se pensasse na guerra como num absurdo pesadelo do passado. (MÁRQUEZ, 2003, p. 144)

Essa ideia de paz transmitida pelo novo líder da cidade, bem como a concessão da anistia aos liberais, revela a tentativa de muitos governos de fazer o povo esquecer das atrocidades cometidas, ou seja, implantar novas memórias para abafar as anteriores. Através de sua obra célebre, Márquez permite ao leitor

vivenciar tais violências, corroborando com a ideia de lembrar para evitar que essas se repitam.

Como se pode ver, o escritor evoca acontecimentos cruéis do passado de seu país com a intenção de promover uma reflexão sobre o que acontece, não permitindo o esquecimento, causador de pânico para muitas nações.

Da mesma forma, Botero afirma: “Sou contra a arte como arma de combate. Mas, em vista do drama que atinge a Colômbia, senti a obrigação de deixar um registro sobre um momento irracional de nossa história” (BOTERO, 1997, p. 2).

Tal afirmação denota a preocupação do pintor com os acontecimentos de seu país, por isso ele usa também sua arte como propagadora de ideias. Ambos se constituem expoentes de seu país dentro de suas respectivas artes: Literatura e Pintura, sendo a contemporaneidade dos artistas pertinente para as análises pretendidas.

No que diz respeito a García Márquez, sua própria infância se faz presente nas passagens em que descreve o avô e Macondo, uma vez que seu avô era um militar como tantos enfatizados na narrativa. Já Macondo remonta a Aracataca, pequena cidade colombiana, uma região quase peninsular, próxima ao Caribe, onde nasceu o escritor. Toda a geografia da cidade fictícia, como o fato de estar cercada de água, faz com que essa se identifique como a cidade natal de García Márquez.

Aspectos relativos a memórias de infância também aparecem ao longo da narrativa, corroborando a ideia de que tudo que é armazenado pelo ser humano pode ser lembrado, reavivando fatos e/ou sentimentos marcantes a quem os viveu. Pequenos acontecimentos podem povoar pensamentos, como na passagem em que o Coronel Aureliano Buendía, que, pouco antes de morrer, mistura a realidade momentânea a fatos passados, construindo uma espécie de *filme* de sua vida.

la para o quintal, às quatro e dez, quando ouviu os instrumentos longínquos, as batidas do bumbo e a alegria das crianças, e pela primeira vez desde a juventude pisou conscientemente numa armadilha da saudade e reviveu a prodigiosa tarde de ciganos em que o seu pai o levou para conhecer o gelo. (MÁRQUEZ, 2003, p. 256)

Esse momento nostálgico vivido pelo Coronel faz com que a ideia de recordação prevaleça. A palavra tem origem do latim *re*: de novo e *cor*: coração, já que esse órgão era considerado como a sede da Memória. Ou seja, recordar é lembrar com o coração, demonstrando que a lembrança está atrelada ao

sentimento. À medida que relembramos, sentimos novamente as emoções experimentadas pela primeira vez. O critério para a permanência dessa Memória pode, então, relacionar-se à intensidade da emoção sentida e à sua relevância para a vida.

Outro episódio que pode exemplificar a ideia anterior é o trecho em que um menino, salvo do massacre da Companhia Bananeira por José Arcadio Segundo, narra seu salvamento aos demais, mesmo sendo desacreditado, pois a questão da tragédia era tida como mentira, devido à sua violência indiscriminada. Era difícil acreditar que José Arcadio Segundo vivera o referido episódio, o qual parecia fictício, quando, na verdade, foi induzido ao esquecimento pela tamanha atrocidade cometida, correspondendo às pretensões do Partido Conservador. Eis a passagem relativa ao menino salvo:

Muitos anos depois, o menino haveria de contar ainda, apesar de os vizinhos continuarem a encará-lo como um velho maluco, que José Arcadio Segundo o erguera por cima da sua cabeça e se deixara arrastar, quase no ar, como que flutuando no terror da multidão, para uma rua adjacente. (MÁRQUEZ, 2003, p. 291)

Se esse menino era desacreditado, talvez o fosse não somente devido à intensidade da cena, que beirava o impossível, mas devido à sua idade já avançada e às muitas memórias posteriores ao ocorrido, as quais poderiam interferir em suas lembranças, como no trecho:

Aureliano tentou reviver os tempos em que dormiam no mesmo quarto, procurou restaurar a cumplicidade da infância, mas José Arcadio se esqueceu de tudo porque a vida do mar lhe saturara a memória com coisas demais para recordar. (MÁRQUEZ, 2003, p. 92)

Sendo a infância a fase da vida mais distante para lembrar, a ela é dada menor credibilidade, além de essas recordações poderem confundir-se com as vivências posteriores.

Quanto às crianças nas pinturas de Botero, essas pouco aparecem. Entretanto, indiretamente, são personagens secundárias da cena, uma vez que seus familiares podem ser essas mesmas pessoas dizimadas pela violência, deixando-as, por vezes, órfãs. Isto é, a violência atinge também aqueles que possuem vínculo com os agredidos.

No entanto, as crianças podem também presenciar momentos marcantes, como o fez o menino salvo por José Arcadio Segundo, o Coronel Aureliano e o menino presente no quadro *Velorio* (2004), de Botero.

Figura 4 - *Velorio* (2004)



Fonte: Botero(2012, p. 54)

Nessa pintura, o pequenino parece espiar sobre o caixão, talvez até em um movimento de levantar os pés para alcançar o ângulo de visão pretendido. Seu olhar sugere o desconhecimento do ocorrido, ou melhor, a incompreensão da referida morte. Contudo, é provável que essa imagem fique em sua Memória e, possivelmente, será ativada pelas inferências que os mais velhos farão em relação ao episódio vivido.

A respeito dessas inferências, Gabriel García Márquez insere, nas muitas narrações em que enfoca a Memória, um trecho em que Melquíades aparece para Aureliano Segundo. Porém, o jovem não convivera com o cigano, mas o reconhece pelas descrições que ouvira do avô:

Contra a reverberação da janela, sentado com as mãos nos joelhos, estava Melquíades. Não tinha mais de quarenta anos. Usava o mesmo casaco anacrônico e o chapéu de asas de corvo e pelas suas têmporas pálidas gotejava a gordura do cabelo derretida pelo calor, como fora visto por Aureliano e José Arcadio quando eram crianças. Aureliano Segundo reconheceu-o imediatamente, porque aquela lembrança hereditária se havia transmitido de geração em geração e tinha chegado a ele partindo da memória do seu avô. (MÁRQUEZ, 2003, p. 180)

Também seu gêmeo José Arcadio Segundo lembra de Melquíades, porém, como essa lembrança é construída por terceiros, ele não a situa muito bem. Já o fuzilado que vira ficou marcado em sua Memória:

Realmente, José Arcadio Segundo não era membro da família, nem o seria jamais de outra, desde a madrugada distante em que o Coronel Gerineldo Márquez o levara ao quartel, não para que visse um fuzilamento, mas para que não se esquecesse para o resto da vida do sorriso triste e um pouco irônico do fuzilado. Aquela não era apenas a sua lembrança mais antiga, mas também a única da sua meninice. A outra, a de um ancião com um casaco anacrônico e um chapéu de asas de corvo que contava maravilhas diante de uma janela deslumbrante, não conseguia situar em nenhuma época. Era uma lembrança incerta, inteiramente desprovida de ensinamentos ou saudade, ao contrário da lembrança do fuzilado que, na realidade, tinha definido o rumo da sua vida e regressava à sua memória, cada vez mais nítida à medida que envelhecia, como se o transcurso do tempo a viesse aproximando. (MÁRQUEZ, 2003, p. 252)

A concepção de Memória como um elemento transmitido através do tempo, perdurando acontecimentos, é enfatizada também nas pinturas de Botero, *ilustrando* vários momentos históricos vividos por ele, trazidos à tona na exposição *Dores da Colômbia*, como descrito no livro de sua exibição, distribuído pelo CCCEV (Centro Cultural CEEE Erico Verissimo):

Entre os anos de 2004 e 2005 o mestre Fernando Botero com essencial generosidade diante do seu país entregou em doação aos colombianos, através do Museo Nacional de Colombia, um conjunto de obras nas quais expressa seu compromisso em trabalhar o tema dramático da violência, que tanta dor causou a esse país. Era do interesse do mestre que esse conjunto de obras, longe de proporcioná-lo (sic) benefícios econômicos, pertencesse à nação e fosse visto como um convite a refletir sobre as trágicas circunstâncias que o povo colombiano enfrentou durante as últimas décadas. (BOTERO, 1997, p. 5)

Como visto, os autores parecem buscar uma identidade através de suas obras, o que se relaciona com a Rememoração, principalmente pelo medo do esquecimento. Se a Memória pode ser explicada como a capacidade de armazenar informações referentes a fatos vividos, e, segundo Paolo Rossi, é própria dos

humanos e dos animais, a Rememoração é voluntária e exclusiva dos humanos. Assim, só o homem é capaz de rememorar, visto que essa ação requer a participação de outras pessoas. No momento em que os elos entre os integrantes de um grupo não são preservados, a Rememoração inexistente. Ou seja, é preciso identificação com o grupo para haver o processo de Rememoração, conforme explica Leal: “Para que uma lembrança seja reconhecida e reconstruída, os atores sociais precisam buscar marcas de proximidade que os permitam continuar fazendo parte de um mesmo grupo, dividindo as mesmas recordações”(LEAL, 2012, p. 5).

Essa busca pela memória deve-se ao fato de que o conceito de finitude causa ânsia de permanência. Por exemplo, os artistas evocam a violência na história da Colômbia como forma de não se esquecerem do que passou. Nesse esforço de Rememoração, ambos se valem da Memória coletiva, ideia explorada por Maurice Halbwachs:

[...]as lembranças podem ser reconstruídas ou simuladas, partindo-se da vivência em grupo. Nós podemos criar representações do passado baseadas na percepção de outras pessoas, naquilo que imaginamos que aconteceu ou internalizando representações de uma memória histórica. (HALBWACHS, *apud* OLIVEIRA, 2017, p. 4)

A consciência histórica e a identificação com o povo colombiano permitem que os dois artistas colombianos façam uso da Rememoração como forma de manifestarem suas ideias, destacando-se o pertencimento do escritor e do pintor ao meio que representam. Essa atitude de retratar fatos para que fiquem na Memória, pode ser justificada pelo temor do esquecimento.

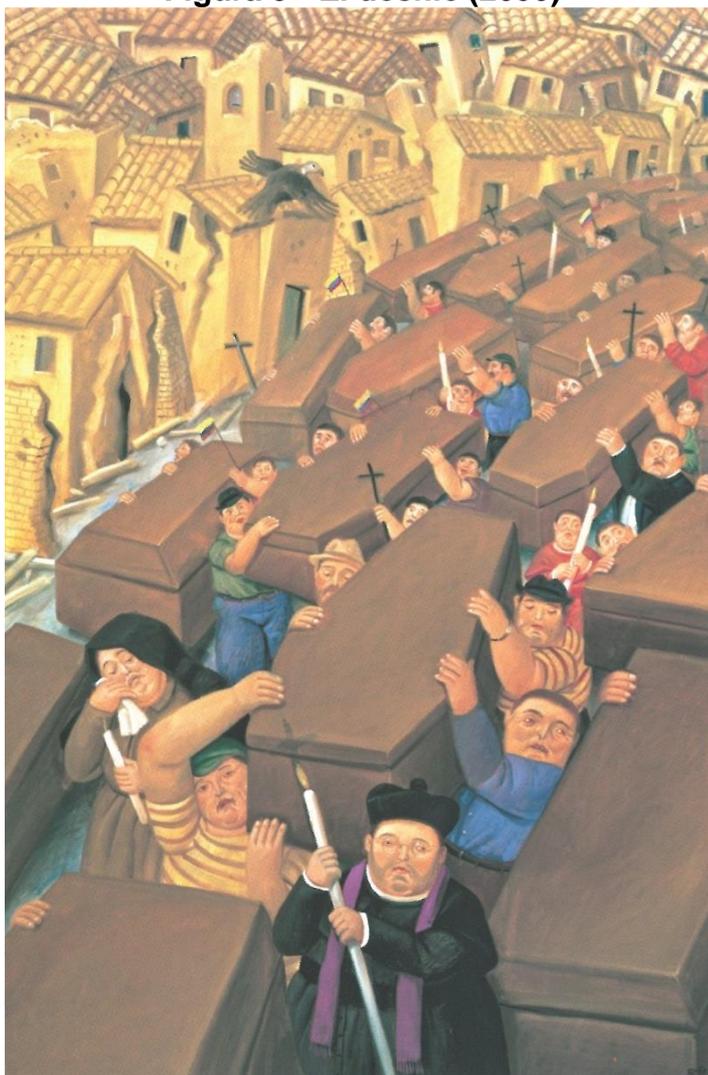
Na tentativa de burlar o apagamento das memórias, Paolo Rossi afirma que a escrita é uma forma de fixar uma memória, bem como as pinturas de Botero o fazem. O mesmo autor cita a obra de García Márquez em um de seus estudos, ao afirmar: “O protagonista de *Cem anos de solidão*, de Gabriel García Márquez, esquece primeiro o nome dos filhos, depois o dos objetos, em seguida o nome de seu povo, e por fim a consciência de seu próprio ser” (ROSSI, 2010, p. 29).

Vê-se que, em Macondo, o povo era angustiado em relação a sua presença no mundo. Havia uma busca pela identidade desse lugar, o que é afetado pelo esquecimento, tema que norteia boa parte do ciclo inicial da trama. De acordo com Paolo Rossi, um ponto é destacável ao afirmar que o povo de Macondo tinha medo de perder a identidade, por isso rememorar tem a ver com identidade.

É importante ressaltar que tanto a Literatura quanto a Pintura não têm compromisso com a verdade, visto que recorrem à afetividade. Tanto os quadros de Botero quanto as metáforas produzidas por Márquez valem-se da realidade, porém permitem a subjetividade própria de suas artes. Um exemplo disso pode ser a comparação que o escritor faz dos corpos dos trabalhadores da Companhia Bananeira com cachos de banana, aparentemente desumanizando tais pessoas:

Deviam ter passado várias horas do massacre, porque os cadáveres tinham a mesma temperatura do gesso no outono e a sua mesma consistência de espuma petrificada, e os que os tinham colocado no vagão tiveram tempo de arrumá-los na ordem e no sentido em que se transportavam os cachos de banana. (MÁRQUEZ, 2003, p. 292)

Em Botero, a desproporção entre os caixões, as pessoas e as casas, retratados na tela *El desfile* (2000), enfatizam a importância dada ao número de mortos do país, possivelmente vítimas dos massacres.

Figura 5 - *El desfile* (2000)

Fonte: Botero(2012, p. 12)

O observador é impactado pela presença numerosa de caixões que fazem parte do cortejo, o qual ocupa toda a largura da rua, não sendo possível afirmar a extensão da procissão, já que a tela é como se fosse um recorte de parte da cena. O tamanho dos caixões demonstra sua aparição em primeiro plano, como o elemento central da pintura. Abaixo da tela, a presença de religiosos (um padre e, supostamente, uma freira) dão a ideia da fé cristã como guia do povo sofrido, tal qual as inúmeras passagens da obra de García Márquez em que as personagens religiosas aparecem em meio à comunidade, mesmo que nem sempre tenham prestígio. Esse é o caso do trecho em que o Sr. Apolinar Moscote trouxera um padre a Macondo para oficializar o casamento de Rebeca Buendía e Pietro Crespi (que malogrou devido a uma falsa notícia de que a mãe do noivo havia morrido), o Padre

Nicanor Reyna, que, tendo visto a situação de *pecado* em que viviam os habitantes da aldeia, resolveu ficar uma semana para cristianizar os moradores do povoado, mas a percepção sobre ele é assim narrada: “Mas ninguém lhe deu importância. Respondiam-lhe que durante muitos anos tinham ficado sem padre, arranjando os negócios da alma diretamente com Deus, e haviam perdido a malícia do pecado mortal” (MÁRQUEZ, 2003, p. 83).

As cores da bandeira colombiana evidenciam-se nas casas e nas vestimentas de algumas pessoas que acompanham o cortejo, bem como algumas bandeirolas aparecem ao longo da tela, fazendo parte do *desfile*. A alusão ao país é marcada por essa incidência, denotando uma triste realidade vivida pela população colombiana.

No plano superior da tela há uma ave sobrevoando, provavelmente um urubu, que remonta ao processo de decomposição dos corpos, tal qual aparece no trecho em que o Coronel Aureliano morre: “A família não soube de nada até o dia seguinte, às onze da manhã, quando Santa Sofia de la Piedad foi jogar o lixo no quintal e lhe chamou a atenção o fato de estarem baixando os urubus” (MÁRQUEZ, 2003, p. 256).

Já as expressões que podem ser vistas dão a noção de tristeza (como a mulher à frente, que segura um lenço e chora) e, até mesmo, incompreensão, através de olhares direcionados ao chão ou os olhos fechados dos homens que carregam os caixões.

Com certeza essa cena é memorável, tanto para quem presenciou quanto para quem ouviu relatos de terceiros sobre o ocorrido.

Entre inúmeras situações descritas por Gabriel García Márquez, uma que é tão memorável quanto a do quadro *El desfile* é a passagem que denota abuso de poder do Partido Conservador, o que marca o Coronel Aureliano Buendía:

Por esses dias, 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. Todo o povo viu o decapitado passar quando um grupo de homens o carregava para casa, a cabeça arrastada por uma mulher que a levava pendurada pelos cabelos e o saco ensangüentado onde meteram os pedaços do menino. Para o Coronel Aureliano Buendía foi o máximo da expiação. Encontrou-se de repente padecendo da mesma indignação que sentira na juventude, diante do cadáver da mulher que fora morta a pauladas porque tinha sido mordida por um cão raivoso. (MÁRQUEZ, 2003, p. 230)

Uma questão relativa ao *ser memorável* ou não é o apagamento das memórias, que também é abordado por Rossi:

O 'apagar' [grifo do autor] não tem a ver só com a possibilidade de rever, a transitoriedade, o crescimento, a inserção de verdades parciais em teorias mais articuladas e mais amplas. Apagar também tem a ver com esconder, ocultar, despistar, confundir os vestígios, afastar da verdade, destruir a verdade. (ROSSI, 2010, p. 32)

É perceptível que Gabriel García Márquez e Fernando Botero são contra esse apagamento e, por isso, utilizam a arte como um compromisso de representar a violência sem exaltá-la, mas evitar que ela se repita.

A ideia de recordação, como já visto, é recorrente nas obras dos artistas. Em Botero, por exemplo, presume-se que, ao pintar bairros como o que aparece na tela anterior, há um esforço de rememoração a fim de recriar o local em sua pintura, inserindo elementos surreais, como as casas tortas, que parecem movimentar-se, em uma aparente dinâmica que, possivelmente, prevê a ruína. Na obra de Márquez há evidências dessa ideia, pois o ponto de partida da novela já remete à recordação, uma vez que a narrativa tem início quando Aureliano Buendía se lembra da tarde em que o pai o levava para conhecer o gelo. Essa recordação se dá diante do pelotão de fuzilamento, quando está prestes a morrer. Tal relação pode ser explicada por Paul Ricoeur ao mencionar a *memória feliz* e a *recordação instantânea*. Na situação em que o Coronel se encontra, a recordação é involuntária e remete ao que o autor chama de memória bem-sucedida:

O esforço de recordação pode ter sucesso ou fracassar. A recordação bem-sucedida é uma das figuras daquilo a que chamaremos de memória 'feliz' [grifo do autor] [...] podendo a recordação instantânea ser considerada como o grau zero da busca e a recordação laboriosa, como sua forma expressa. (RICOEUR, 2007, p. 46)

Essa recordação feliz antes de sua morte revela a consciência de sua situação e do quanto foi importante para ele tal fato, que o marcou.

Ao longo da obra também há uma passagem em que o narrador prevê que as crianças da família recordariam a descoberta do pai, José Arcadio, de que a Terra era redonda, inclusive mencionando tratar-se de uma terça-feira de dezembro. A exatidão na lembrança confere-lhe uma memória afetiva, ou seja, o fato de detalhes

serem lembrados significa que o referido acontecimento teve relevância para a pessoa que o lembra.

Já no que diz respeito ao patriarca da família, destacam-se muitos aspectos, sendo a obsessão de José Arcadio por encontrar ouro um dos pontos que o aliena da vida familiar, causando surpresa o pai dirigir a palavra aos filhos, dos quais não havia percebido o crescimento. Nessa sua busca, desenterra uma armadura com um relicário o qual contém uma mecha de cabelos, elucidando o que Le Goff chama de *objetos da memória*, aqui representado pelo relicário. Com certeza, se assim o quisesse, José imaginaria a história desse objeto e a lembrança a que ele remetia.

Se objetos remetem a pessoas e/ou situações, García Márquez coloca-os em destaque em muitas passagens. Toda a ideia *mística* que permeia a obra destaca o destino da família Buendía: a solidão a que estão condenados e o fim da estirpe. Então, muitos fatos corroboram para o enriquecimento de tudo que traz recordações, como no trecho em que Remedios morre:

Úrsula ordenou um luto de portas e janelas fechadas, sem entrada nem saída para ninguém a não ser para assuntos indispensáveis; proibiu falar em voz alta durante um ano, e pôs o daguerreotipo de Remedios no lugar em que se velou o cadáver, com uma fita negra em diagonal e uma lâmpada de azeitona acesa para sempre. As gerações futuras, que nunca deixaram apagar a lâmpada, haveriam de se desconcertar diante daquela menina de saia pregueada, botinhas brancas e laço de organdi na cabeça, que não conseguiam fazer coincidir com a imagem acadêmica de uma bisavó. (MÁRQUEZ, 2003, p. 89)

A lâmpada acesa para sempre reforça o desejo de não esquecer algo, neste caso, a bela Remedios, a qual significou a continuidade da família Buendía, descrita para as posteriores gerações como uma menina de saia pregueada, botinhas brancas e laço na cabeça, o que causava estranheza aos seus bisnetos, visto que a lembrança que tinham dela não foi fruto da convivência com Remedios, mas da Memória de terceiros.

Além desse tipo de recordação, sentidos como a audição podem ser instigados, como Aureliano, que sente a falta de Remedios em sua oficina e a procura:

Passava horas inteiras com Rebeca na sala de visitas, escutando as valsas da pianola. Ela escutava, porque era a música que Pietro Crespi a tinha ensinado a dançar. Aureliano escutava simplesmente porque tudo, até a música, lhe recordava Remedios. (MÁRQUEZ, 2003, p. 68)

Também a música remete Amaranta a Crespi, o que desperta remotas emoções, as quais causam tristeza:

Quando escutava as valsas de Pietro Crespi sentia a mesma vontade de chorar que tivera na adolescência, como se o tempo e as suas punições não tivessem servido para nada. Os rolos de música que ela mesma jogara no lixo, com o pretexto de que estavam apodrecendo com a umidade, continuavam girando e percutindo os marteletes na sua memória. (MÁRQUEZ, 2003, p. 264)

Na tentativa de livrar-se dessas memórias, ela joga no lixo os rolos de música, mesmo não admitindo ser esse o motivo do descarte. No entanto, suas memórias continuam ecoando, ou seja, apenas a presença de algum *objeto de memória* não é o que motiva suas lembranças, as quais são intensas a ponto de fazê-la infeliz.

Dessa forma, a destruição de objetos significa uma possibilidade de apagamento da Memória e, conseqüentemente, as emoções atreladas a ela, o que também faz o Coronel Aureliano Buendía, na tentativa de desfazer-se de tudo que pudesse lembrar sua presença no mundo, demonstrando insatisfação com sua existência:

Na véspera do armistício, quando já não havia em casa um só objeto que permitisse recordá-lo, levou à padaria da casa o baú com os versos, no momento em que Santa Sofia de la Piedad se preparava para acender o forno. (MÁRQUEZ, 2003, p. 170)

O ato de queimar atribui maior desejo de desfazer-se de algo, como se a impossibilidade de reconstituição do objeto garantisse seu esquecimento. Já a mãe do Coronel, Úrsula, após a partida do filho para sua suposta execução, ficou a procurar pela casa algo que fizesse perpetuar a lembrança do filho, esforço em vão: “Passou a manhã inteira procurando uma lembrança do filho nos cantos mais escondidos e não conseguiu encontrar” (MÁRQUEZ, 2003, p. 172).

Já no ato de execução do Coronel, a presença de um fotógrafo parece assegurar a lembrança, uma vez que a imagem aprisiona o momento e seus constituintes. É recorrente o apelo à Memória suscitado pela fotografia, a qual possibilita a lembrança a partir da imagem. No entanto, o Coronel não queria ser lembrado, nem mesmo por uma foto, como mencionado no trecho: “Um fotógrafo ambulante, que tirou o único retrato seu que poderia ser conservado, foi obrigado a destruir o filme sem o revelar” (MÁRQUEZ, 2003, p. 172).

Na tela de Botero, *El desfile*, alguns objetos também remetem à Memória, sendo os mais significativos as cruces e as velas, ambos representando a morte.

Quase todas as pessoas que carregam os caixões levam esses objetos. É recorrente em outros quadros do pintor a presença das velas, por isso esse objeto, apesar de efêmero, está associado à Memória. É sabido que toda a vez que for acesa uma vela, uma vítima será lembrada, como se estivesse ali presente. As cruzes intensificam o sofrimento da cena representada, como uma espécie de *Via Crucis*, sendo que as vítimas não são apenas as que morreram, mas as pessoas as quais precisam continuar vivendo com as lembranças tristes relacionadas à tragédia vivida.

Na novela de Márquez e referindo-se ao imaginário do patriarca, tem-se a passagem em que esse narrava relatos fantásticos aos seus filhos, caracterizando-se como uma memória oral (o que Le Goff classifica como uma memória dos povos sem escrita, ou ainda, de uma transição da oralidade à escrita). Mesmo José Arcadio não pertencendo a esse período mencionado por Le Goff, há relação com a oralidade, o que até hoje é comum, apesar da revolução da imprensa e dos meios eletrônicos.

A oralidade aparece nas obras de Botero relacionada a situações que provavelmente ele nunca presenciou, mas, por meio de relatos, soube da existência de tais acontecimentos. O cortejo ilustrado na tela *El desfile* não deve ter sido vivenciado pelo pintor, bem como os sequestros que são por ele pintados. Entretanto, essas tragédias foram narradas ao pintor e recriadas em suas telas.

No que diz respeito à lembrança, destaca-se a fundação de Macondo, de cuja expedição migratória os homens tinham lembranças e angústias, provavelmente devido ao processo de desilusão que estavam vivendo, já que nunca paravam de andar e parecia que peregrinavam em círculos. No caso, o que ativou tal lembrança foi uma reflexão sobre a vida, além de ativar a lembrança na falta da fala, conforme o trecho:

Os homens da expedição se sentiram angustiados pelas lembranças mais antigas, naquele paraíso de umidade e silêncio, anterior ao pecado original. [...] Durante uma semana, quase sem falar, avançaram como sonâmbulos por um universo de depressão. (MÁRQUEZ, 2003, p. 17)

Ainda em relação a Macondo, José Arcadio queria empreender outra busca por novas terras, mas ninguém do povoado queria acompanhá-lo. Úrsula argumenta que deveriam ficar ali porque é onde tiveram um filho, porém o marido explicava: “–

Ainda não temos um morto – ele disse. – A gente não é de um lugar enquanto não tem um morto enterrado nele” (MARQUEZ, 2003, p. 19).

Tal constatação da morte pode ser explicada por Le Goff ao mencionar os monumentos como lembrança, tais como túmulos. A não constatação desses significa um apagamento, pois as pessoas mantêm-se vivas enquanto são lembradas, principalmente no que diz respeito à Memória medieval no Ocidente, sob a luz do cristianismo. Morte e Memória estariam, assim, associadas.

Na tela *El desfile* a presença dos inúmeros mortos destaca a perpetuação do povoado que fora atingido pela morte, uma vez que serão enterrados no local, onde receberão visitas e homenagens de seus familiares e amigos. Ou seja, essas pessoas se manterão vivas por serem lembradas, e o cemitério passa a ser um local que acentua a ideia de pertencimento à comunidade.

Já em *Cem anos de solidão*, José Arcadio argumenta que não ter um morto em um local não assegura que há vínculo com esse lugar. No entanto, a morte de Melquíades, que é negada pelo patriarca dos Buendía (inclusive esse usa incensos mercuriais durante 72 horas no cadáver, por acreditar que o defunto era imortal), assegura que Macondo torne-se um povoado e, seus habitantes, pertencentes a ele:

Foi o primeiro enterro e o mais concorrido que se viu no povoado, superado apenas um século depois pelo carnaval funerário da Mamãe Grande. Sepultaram-no numa tumba erigida no centro do terreno que destinaram ao cemitério, com uma lápide onde ficou escrita a única coisa que se soube dele: Melquíades. (MÁRQUEZ, 2003, p. 75)

Em relação à expedição migratória para fundar Macondo, fica evidente, na tela *Desplazados* (2004), um deslocamento, em que um casal, carregando seus pertences, deixa sua terra a contragosto, o que pode inferir-se pela posição angustiante em que o homem se encontra. Ele parece estar desesperado diante da imprevisibilidade de seu destino, enquanto a mulher apresenta um olhar vazio, sem direção, possivelmente em um estado de choque ante o que vivencia. No caso da pintura, há um apagamento de Memória forçado, uma vez que esses indivíduos são obrigados a saírem de seu local de residência. Assim, a ideia de não possuírem raízes assola-os, acentuando o desespero oriundo do não pertencimento a algum lugar.

Há uma diferença notável em relação aos peregrinos de *Cem anos de solidão*, já que o movimento migratório da tela acontece devido à violência e à morte

que assola o lugar de onde partem. Nesse caso, lembranças como túmulos e outros locais de Memória foram deixadas para trás, causando sofrimento a quem se retira, sendo um apagamento forçado.

Figura 6 - *Desplazados* (2004)



Fonte: Botero (2012, p. 49)

É importante destacar que os objetos que aparecem na cena confirmam a ideia de despejo, pois são os pertences que conseguiram trazer, os quais constituem suas únicas lembranças materiais. Além dos utilitários, como uma panela, um copo, um prato, uma pá, um jarro e possíveis roupas e mantimentos embrulhados, pode-se afirmar que há objetos que foram carregados apenas como recordação, especialmente na mala à frente da tela e na outra mala ou caixa em meio às personagens. Esse transporte em geral está relacionado ao carregamento de lembranças de maior importância, inclusive sendo usados para guardar por muito tempo o que se quer lembrar, tal qual o fazem os baús. O que se armazena em um baú apresenta um valor simbólico e, por isso, é digno de ser depositado neste objeto, o qual, sempre que aberto, traz à tona lembranças reclusas. Encontrar um baú pode significar reencontrar objetos que fazem recordar pessoas, lugares e/ou situações vividas por alguém.

Na passagem descrita a seguir, Petra Cotes, que mantinha uma união sexual com Aureliano Segundo, guarda um par de botas no fundo do baú, como forma de lembrar de seu amante, uma vez que esse se casara com Fernanda:

(...) e a única lembrança de Aureliano Segundo que conservou foi um par de botinas de verniz que, conforme o que ele mesmo dissera, eram as que queria ter calçadas no ataúde. Guardou-as embrulhadas em trapos no fundo do baú e preparou-se para apascentar uma espera sem desespero. (MÁRQUEZ, 2003, p. 199)

O desejo de lembrar-se de algo, até mesmo através de um objeto, deve-se à certeza de que o esquecimento é inevitável, ele existe porque, sem ele, o homem não viveria, uma vez que pensaria continuamente na própria morte. Assim sendo, tanto a Memória quanto o Esquecimento são inerentes ao ser humano.

Então, reter uma memória, seja através de uma lâmpada acesa, de uma foto, de um objeto guardado, entre outros, é uma necessidade humana, como evidenciado nas obras de Botero e Márquez.

Na narrativa do escritor, o foco em relação à Memória é a personagem Melquíades, especificamente pelos seus escritos, que correspondem à própria obra de García Márquez. Passado, presente e futuro atuam na construção do enredo, uma vez que há uma previsão do fim da família Buendía no dia em que um descendente nascer com rabo de porco, medo muito presente em função das relações incestuosas da família. Essa previsão era lembrada cada vez que nascia um novo Buendía.

Melquíades é inserido na narrativa ainda jovem, mas sua importância é acentuada à medida que envelhece, sendo uma fonte de sabedoria para o povoado. Era ele quem trazia as novidades ao povo, sendo porta-voz do mundo externo a Macondo. No entanto, outras personagens apresentavam essa noção de sabedoria, como Úrsula e Pilar Ternera. A primeira por ser fundadora de Macondo, a segunda por dar seguimento à família Buendía.

Ambas morreram muito velhas, destacando-se que Úrsula era tida como um brinquedo para as crianças da casa, pois encolhia à medida que envelhecia, bem como tinha delírios senis relacionados a suas lembranças:

Realmente, alguma coisa devia ter acontecido no seu cérebro no terceiro ano da chuva, porque pouco a pouco foi perdendo o sentido da realidade e confundia o tempo atual com épocas remotas da sua vida, a ponto de numa

ocasião ter passado três dias chorando desconsoladamente a morte de sua bisavó, enterrada havia mais de um século. Afundou num estado de confusão tão disparatado que acreditava que o pequeno Aureliano era seu filho (...) tanto falou da família que as crianças aprenderam a organizar visitas imaginárias para ela com seres que não apenas tinham morrido há muito tempo, mas que tinham existido em épocas diferentes. (MÁRQUEZ, 2003, p. 311)

Se as crianças conseguiam recriar momentos que nunca viveram e fazer alusão a personagens com os quais não conviveram, era devido à Memória de terceiros, em especial à da Úrsula.

Também a matriarca da família fora acometida, antes desses episódios de delírios, de catarata, a qual fizera com que ela tivesse que achar outros meios de enxergar, como evidenciado no trecho:

Não disse nada a ninguém, pois teria sido um reconhecimento público da sua inutilidade. Empenhou-se numa calada aprendizagem da distância das coisas e das vozes das pessoas, para continuar vendo com a memória quando não o permitissem as sombras da catarata. (MÁRQUEZ, 2003, p. 238)

O fato de ela ver com a Memória assegura sua vida em meio aos demais familiares, destacando o quão importante é lembrar-se para também ser lembrado. Além disso, a idade avançada permite que ela tenha mais tempo para dedicar-se ao ato de evocar o passado, como também o fizeram os Coronéis Aureliano Buendía e Gerineldo Márquez, que se sentavam na porta da rua à tardinha para evocar o passado (MÁRQUEZ, 2003, p. 194). Essa evocação evidencia a falta de motivação e perspectiva atuais pelas quais passavam esses sobreviventes de guerra, satisfazendo-se em viver do que já não mais existia.

Nesse ato de rememoração, é possível, ainda, desconstruir ideias anteriores, como fazia Úrsula, constatando o que antes não conseguira.

Na época em que preparavam José Arcadio para o seminário, já tinha feito uma recapitulação infinitesimal da vida da casa desde a fundação de Macondo e havia mudado completamente a opinião que tivera dos seus descendentes. Percebeu que o Coronel Aureliano Buendía não tinha perdido o afeto à família por causa do endurecimento da guerra, como ela acreditava antes, mas que nunca tinha amado ninguém, nem sequer a sua esposa Remedios (...). (MÁRQUEZ, 2003, p. 239)

A análise dos fatos através do distanciamento deles, permite que novas interpretações sejam possíveis a partir das memórias resgatadas, tal qual o fez Úrsula. Ela atua como uma espécie de Memória da família e havia prometido morrer

quando estiasse, mas, após o cessar da chuva, ela se revigora e começa a colocar tudo em ordem na casa, abrindo velhos baús e cômodos esquecidos, inclusive a oficina de Melquíades. É como se sua vitalidade oferecesse novas lembranças à casa, a qual se mantinha viva devido ao fato de relembra-rem-se acontecimentos marcantes. Desde o dilúvio, muito mudara em Macondo, como exposto no trecho:

Tudo estava assim desde o dilúvio. A inércia das pessoas contrastava com a voracidade do esquecimento que pouco a pouco ia consumindo sem piedade as lembranças, ao extremo de por esses tempos, num novo aniversário do tratado de Neerlândia, chegarem a Macondo uns emissários do Presidente da República para entregar finalmente a condecoração várias vezes recusada pelo Coronel Aureliano Buendía e perderam uma tarde inteira procurando alguém que lhes indicasse onde poderiam encontrar algum de seus descendentes. (MÁRQUEZ, 2003, p. 328)

A morte da matriarca dos Buendía parece consumir as lembranças do povoado, bem como acontece quando morre Pilar Ternera, tempos depois, quando Macondo já se encontra quase desabitada. É ela quem dá continuidade à estirpe dos Buendía e, com sua morte, acaba o povoado:

Anos antes, quando completou os cento e quarenta e cinco, renunciou ao pernicioso costume de fazer as contas da sua idade e continuava vivendo no tempo estático e marginal das lembranças, num futuro perfeitamente revelado e estabelecido, além dos futuros perturbados pelas tocaias e pelas suposições insidiosas das cartas. (MÁRQUEZ, 2003, p. 374)

O fato de ela prever o futuro fazia com que tivesse conhecimento de todos os fatos, sendo que, por vezes, algum acontecimento ficava apenas subentendido em suas leituras de cartas. Com sua morte, a Memória do local também desaparece.

Quanto à presença de velhos nas obras de Botero, ela praticamente não ocorre, porém, mães choram a morte de seus filhos vítimas da violência, o que contraria a lei natural da vida. Seriam essas as transmissoras das memórias vividas, aquelas que representam o acúmulo de experiência diante da sociedade. Somente na exposição *Dores da Colômbia* são dez os quadros que trazem mulheres chorando sob os corpos de seus filhos e/ou esposos ou sozinhas em sua angústia. Fica subentendido que serão elas as transmissoras da violência vivida às futuras gerações. Exemplo esse que pode ser observado na tela *Velorio*, já analisada. Ainda nessa pintura, as lágrimas que escorrem no rosto da mulher contrastam com o semblante sereno do morto, o qual parece estar dormindo. O sono a que remete sua

posição pode ser interpretado como o descanso que esse atingiu após tantas situações de violência pelas quais passou em vida.

Também é importante salientar que nas telas de Botero, em especial nas selecionadas para este estudo, cenas de conflitos e/ou suas consequências são retratadas, o que é recorrente entre pessoas mais jovens, as que são mais aptas ao combate e esperançosas de um futuro melhor. A constatação da inutilidade da guerra, por exemplo, é comum entre os mais velhos, os que já se desiludiram de seus ideais, assim como o fez o Coronel Aureliano Buendía em *Cem anos de solidão*, personagem que promoveu trinta e duas revoluções armadas e perdeu todas. Ainda em meio às suas batalhas, ele pensava: “Cansou-se da incerteza, do círculo vicioso daquela guerra eterna que sempre o encontrava no mesmo lugar, só que cada vez mais velho, mais acabado, mais sem saber por que, nem como, nem quando.” (MÁRQUEZ, 2003, p. 163)

Se para Botero a incidência de personagens velhas é rara, para Márquez ela é recorrente, como já analisado. No entanto, seriam as memórias dessas personagens mera ficção? O fato é que a Memória é seletiva e, por que não, fantasiosa, como o que se percebe através de alguns relatos de Melquíades.

O cigano sempre trazia relatos fantásticos que eram rodeados por muita imaginação, ilustrando o que Paul Ricoeur explica como sendo o maior problema da memória: até que ponto a Memória é ou não imaginação? Segue o trecho em que a família acabara de ouvir Melquíades.

As crianças se assombraram com seus relatos fantásticos. Aureliano, que naquele tempo não tinha mais de cinco anos, havia de recordar pelo resto da vida como ouviu naquela tarde, sentado contra claridade metálica e reverberante da janela, iluminando com a sua profunda voz de órgão os territórios mais escuros da imaginação, enquanto esguichava pelas tâmporas a gordura derretida pelo calor. José Arcadio, seu irmão mais velho, havia de transmitir aquela imagem maravilhosa, como uma recordação hereditária, a toda a sua descendência. (MÁRQUEZ, 2003, p. 12)

Mais uma vez, a ideia das lembranças da infância é destacada, porém, a ênfase está na imaginação que, segundo Ricoeur, pode preencher os vazios da Memória. Ou seja, na falta da lembrança, elementos novos são inseridos na narração, caracterizando-a como uma mistura de realidade e ficção.

Quanto a Botero, é notável que toda sua obra é composta por imaginação, o que é próprio de sua arte. No entanto, a tela *La muerte en la catedral* (2002)

é explorada para tal exemplo. Para compor a pintura, o artista valeu-se dos acontecimentos violentos que atingiram seu país, da representação de uma catedral, bem como seus adereços. Entre registros de atentados, encontra-se um que ocorreu em 2002, mesmo ano da tela, quando 79 pessoas morreram dentro de uma igreja, onde se refugiavam. O fato aconteceu em Bojayá (Chocó, noroeste) e foi atribuído às FARC (ZH NOTÍCIAS, 2016).

Figura 7 - *La muerte en la catedral* (2002)



Fonte: Botero (2012, p.22)

A tela demonstra movimento, pois os escombros e objetos estão em queda, enquanto alguns corpos jazem no chão. O elemento mais imaginativo ocupa o

centro da tela, que é representado por um esqueleto alado empunhando uma espada. Essa imagem central faz alusão à violência e à morte de inocentes, não sendo uma Memória real, mas sim imaginativa. As cores da bandeira colombiana podem ser percebidas na cor amarela que envolve a tela e na roupa da mulher ao centro da cena, cujo braço está decepado. Estilhaços de vidro e escombros denotam o caos da imagem, que impacta o observador pela crueldade exposta. A presença de sangue é também visível, pois se esvai dos corpos ao chão.

Há também uma mulher de joelhos ao centro da tela, em posição de súplica, como tantas outras pintadas por Botero. As demais pessoas da obra estão aparentemente mortas, e, ironicamente, são assistidas pelo santo à direita da tela, o qual está quase caindo, porém com o braço em riste, como que abençoando aos demais. Contudo, é o braço erguido do anjo da morte que se destaca, acentuado pela fita vermelha transpassada em seu peito. A sua presença confere credibilidade ao ato de violência, atestando a presença da morte como triunfante, anunciando àquela mulher ainda viva o seu destino.

Assim também acontece com Amaranta, que havia se frustrado pelo insucesso de sua tentativa de casar-se com Pietro Crespi e desejava a infelicidade dele e de Rebeca. Amaranta tinha o desejo de morrer depois de Rebeca, o que pedia a Deus em oração. Seu sentimento de inveja por Rebeca era tanto, que planejava detalhes relacionados à morte dessa, tecendo-lhe uma mortalha e projetando como a disporia no ataúde, pensando nos vermes que a consumiriam. Porém, Amaranta vem a morrer antes da oponente, o que não lhe era novidade, uma vez que havia tido o anúncio de sua morte com vários anos de antecedência. Nessa passagem, assim é narrado:

Viu-a num meio-dia ardente, costurando com ela na varanda, pouco depois de Meme ir para o colégio. Reconheceu-a imediatamente e não haveria nada de pavoroso na morte porque era uma mulher vestida de azul, como cabelo comprido, de aspecto um pouco antiquado e uma certa semelhança com Pilar Ternera na época em que ajudava nos serviços de cozinha. (MÁRQUEZ, 2003, p. 267)

A morte pede a ela que teça sua mortalha a partir de seis de abril e avisa que irá morrer sem dor nem amargura, ao anoitecer do dia em que terminasse sua costura. Assim o faz Amaranta, que retardara seu trabalho de tecer na esperança de que Rebeca viesse a morrer antes. Tal estratagemma faz referência à Penélope,

personagem da mitologia grega, esposa de Ulisses, que, para ganhar tempo, promete ao pai que irá se casar novamente quando terminar de tecer um sudário para Laerte, pai de Ulisses. Assim, ela tece de dia e destece à noite, tardando sua tomada de decisão. Também Amaranta adia sua morte, porém, decide terminar sua tarefa no dia quatro de fevereiro, avisando a todos o que aconteceria ao fim deste dia. Curiosamente, muitos ficam sabendo e trazem cartas e recados para os mortos durante o dia, sendo ela uma espécie de mensageira para a morte. Já havia explicado como queria que armazenassem as cartas em seu caixão e tinha chamado o fabricante do ataúde e de seu vestido fúnebre. Enfim, a sua comunicação com a morte fica evidente, bem como o faz Botero ao inserir o anjo da morte no quadro em questão.

Outro ponto explorado pelo escritor é o fato de que o esquecimento suscita a Memória, pois somente ele causa o esforço de lembrar, contribuindo para a dialética entre esquecer e lembrar.

Mas como esse esquecimento está presente no romance? Tudo começa quando Rebeca chega misteriosamente e traz a peste da insônia, vista por todos como uma doença terrível, que causa o esquecimento:

Mas a índia explicou que o mais temível da doença da insônia não era a impossibilidade de dormir, pois o corpo não sentia cansaço nenhum, mas sim a sua inexorável evolução para uma manifestação mais crítica: O esquecimento. Queria dizer que quando doente se acostumava ao seu estado de vigília, começavam a apagar-se da sua memória as lembranças da infância, em seguida o nome e a noção das coisas, e por último a identidade das pessoas e ainda a consciência do próprio ser, até se afundar numa espécie de idiotice sem passado. (MÁRQUEZ, 2003, p. 47-48)

O patriarca da família não acreditou nas previsões da índia, mas constatou, posteriormente, que realmente isso acontecera. Assim, inicia uma busca pelo que temiam ter esquecido, o que Ricoeur explica como sendo uma luta contra o esquecimento. Nessa empreitada em nomear as coisas,

foi Aureliano quem concebeu a fórmula que havia de defendê-los, durante vários meses, das evasões da memória. [...] um dia, estava procurando a pequena bigorna que utilizava para laminar os metais, e não se lembrou do seu nome. Seu pai lhe disse: 'tás' [grifo do autor]. Aureliano escreveu o nome num papel que pregou com cola na base bigorninha: *tás*. Assim, ficou certo de não esquecê-lo no futuro. (MÁRQUEZ, 2003, p. 50)

Assim todo o povoado começou a nomear as coisas e seres, com tinta e pincel, até que se deu conta de que o nome não bastaria com o tempo, e José Arcadio começou a ser mais explícito:

O letreiro que pendurou no cachaço da vaca era uma amostra exemplar da forma pela qual os habitantes de Macondo estavam dispostos a lutar contra o esquecimento: esta é a vaca, tem-se que ordenhá-la todas as manhãs para que produza o leite e o leite é preciso ferver pra misturá-lo com o café e fazer café com leite. Assim, continuaram vivendo numa realidade escorregadia, momentaneamente capturada pelas palavras, mas que haveria de fugir sem remédio quando esquecessem os valores da letra escrita. (MÁRQUEZ, 2003, p. 51)

Também na tela *Velorio*, vista anteriormente, a personagem no caixão parece estar dormindo, o que pode, além do que foi mencionado, remeter à peste da insônia, a qual assola o povoado de Macondo e apaga as memórias, como se sugere ao inserir esse homem que dorme. Ele pode não ter morrido, mas sua Memória sim, o que também é uma extrema violência à existência humana.

Essa busca pelo não esquecimento também pode remeter ao que Le Goff explica em relação à evolução da Memória, sendo a escrita e a imprensa uma revolução nesse quesito. O que José Arcadio fez foi uma espécie de dicionário/enciclopédia, mas sempre antevendo que poderia ficar pior, uma vez que poderiam vir a não reconhecer sequer as letras. Segundo o autor, o texto escrito preserva, bem como o pretendia o patriarca da narrativa. Mas, para Platão, quando se escreve é porque se vai esquecer, justamente como pretendiam os moradores de Macondo: vencer o esquecimento, ficando mais tranquilos devido ao fato de terem escrito.

Fernando Botero utilizou de sua arte como forma de não esquecimento, tanto que afirmou: “Estes quadros são uma forma de repudiar a violência” (BOTERO, 2012, p. 58). Toda a sua exposição *Dores da Colômbia* visa ao não apagamento da violência pela qual passou sua pátria, utilizando, ao invés da escrita, a pintura. Já em suas telas, como as duas analisadas anteriormente, é inegável que tanto o desfile fúnebre quanto a destruição da catedral permanecerão na Memória de todos que vivenciaram esses acontecimentos, estando a imagem fixada tal qual os escritos. O fato de serem cenas chocantes impedem o esquecimento.

Voltando à problemática da imaginação explicada por Ricoeur, nem todos os moradores concordavam com esse ato de nomear e descrever as coisas, pois, para

eles, era melhor imaginar que escrever, por ser mais reconfortante. Em vista disso, Pilar Ternera, a *vidente*, ao invés de ler o futuro, lia o passado aos interessados, e claro, deixava fruir sua imaginação nas descrições que fazia:

Pilar Ternera foi quem mais contribuiu para polarizar essa mistificação, quando concebeu o artifício de ler o passado nas cartas como antes tinha lido o futuro. Com esse recurso, os insones começaram a viver num mundo construído pelas alternativas incertas do baralho, onde o pai se lembrava de si apenas como o homem moreno que havia chegado no princípio de abril, e a mãe se lembrava de si apenas como a mulher trigueira que usava um anel de ouro na mão esquerda, e onde a data de nascimento ficava reduzida à última quarta-feira em que cantou a calhandra no loureiro. Derrotado por aquelas práticas de consolação, José Arcadio Buendía decidiu então construir a máquina da memória, que uma vez tinha desejado para se lembrar dos maravilhosos inventos dos ciganos. A geringonça se fundamentava na possibilidade de repassar, todas as manhãs, e do princípio ao fim, a totalidade dos conhecimentos adquiridos na vida. (MÁRQUEZ, 2003, p. 51)

Essa espécie de dicionário já tinha 14 mil fichas, tornando-se um exemplo de catalogação, explicado por Le Goff (2003), quando explana sobre a revolução da imprensa.

A doença do esquecimento só termina quando chega um velhinho trazendo um líquido que dá luz à Memória de José Arcadio Buendía, em seguida curando todo o povoado. Esse velho era Melquíades, importante personagem para o desenrolar dos fatos. Le Goff (2003) explica que os velhos são venerados por serem úteis e terem o poder da Memória, bem como o velho Francisco, o Homem, um ancião errante de quase duzentos anos, que passava com frequência por Macondo, cantando as notícias. Através dele as pessoas ficavam sabendo de mortes de familiares, por exemplo. O fato de ter quase dois séculos de vida reforça a ideia de valorização dos mais velhos, por seu acúmulo de conhecimento ao longo da vida.

A partir das análises realizadas, pode-se compreender que há inúmeras formas de interpretar as memórias dos artistas aqui estudados, e algumas dessas interpretações, como era nosso objetivo, foram apresentadas. Muitas outras poderiam ainda ser objeto de estudo.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

No âmbito da Literatura Comparada, tendo a interdisciplinaridade presente na análise realizada, compreende-se que áreas distintas são passíveis de confronto, neste caso, História, Literatura e Artes Visuais. Tanto Gabriel García Márquez quanto Fernando Botero imprimem em suas obras aspectos relacionados à Colômbia, trazendo à tona memórias do país. Ambos baseiam suas narrativas, verbais e visuais, em acontecimentos relacionados à História colombiana, agregando às suas obras memórias individuais e coletivas.

Por terem vivenciado muitos conflitos relacionados à História do país, registraram momentos violentos com o intuito de proporcionar reflexões acerca das atrocidades cometidas em nome de questões políticas, para evitar que esses atos se repitam.

No capítulo destinado à História, tendo compreendido a concepção da História Nova, a qual dá voz àqueles que, indiretamente, “escrevem” a História dita não oficial, compreende-se o quanto os artistas em questão procuram resgatar fatos marcantes da constituição da sociedade colombiana. Em especial, são evidenciadas realidades formadoras do povo colombiano, mesclando a História Cultural à concepção da História registrada enciclopedicamente. As obras analisadas perpassam a essência da História do país, agregando diferentes dimensões ao registro histórico.

Já no capítulo que trata da Memória, amplia-se a concepção de História, a qual está relacionada aos eventos memorialísticos, uma vez que o resgate da formação de uma nação também se dá pelas lembranças suscitadas pelos autores. Além disso, a ideia de esquecimento corrobora com os possíveis desdobramentos

da História, pois o “apagamento” demonstra o quão significativo foi o ocorrido, podendo recuperarem-se fatos na tentativa de não os reproduzir.

Esse resgate da História e da Memória comprovam as hipóteses levantadas acerca da possibilidade de a Literatura e a Pintura contribuírem para a compreensão da História de uma nação, bem como contemplam os objetivos deste estudo, os quais visavam identificar elementos da História da Colômbia, conhecer os artistas mencionados e analisar como a História e a Memória desvelam-se nas obras e dialogam entre as manifestações artísticas apresentadas.

Dessa forma, o quarto capítulo dedica-se à explanação da vida dos autores, tendo relevância as obras por eles produzidas. Assim, a partir do que foi pesquisado, realizou-se uma análise dos elementos da História da Colômbia, compreendendo a impressão da Memória de cada um em suas obras *Cem anos de solidão* e algumas telas da exposição *Dores da Colômbia*, as quais dialogam, corroborando com a proposta interdisciplinar da Literatura Comparada.

Como foi dito, a análise de metáforas foi muito importante para a interpretação/comparação entre Gabriel García Márquez e Fernando Botero. Porém, é importante ressaltar que o fato de a Literatura e a Pintura se parecerem ou não, não foi o imprescindível, mas sim a consciência no processo de geração das metáforas.

Procurou-se demonstrar, nesta tese, que tanto o escritor quanto o pintor buscam imagens, que são interpretadas a partir das metáforas produzidas, em um processo consciente do comparatista. Tudo isso unido aos estudos da Literatura Comparada e aos das Interartes, que enfocam as transposições entre as artes e a formação de imagens, demonstrou que cada um dos autores cria essas imagens e a convergência entre elas foi a proposta de análise deste estudo. Além disso, a relação entre a pintura e a literatura levou também em conta a Memória de cada artista.

García Márquez constrói imagens, como foi demonstrado, a partir de metáforas, levando o leitor a criá-las em sua mente, em uma sequência de fatos. Botero, por sua vez, o faz através da distribuição dos elementos na tela, do uso das cores e das expressões faciais dos personagens pintados. Portanto, podemos reafirmar que as telas do pintor são narrativas na medida em que permitem ao observador construir uma sequência de fatos, dependendo do conhecimento do observador.

Ressalte-se, ainda, que, de acordo com o pesquisado até então, este estudo fez-se pertinente devido ao ineditismo da temática, baseada na nacionalidade comum dos autores.

Fica evidente que a História e a Memória contribuem para a construção de textos verbais e visuais, evocando elementos comuns a determinado contexto sociocultural. Perceber a Colômbia pelo viés da Literatura e das Artes Visuais enriqueceu o conhecimento sobre o país, permitindo a comprovação de que a Arte proporciona formas diferentes de percepção da realidade. Se perpetuar a História é uma tentativa dos povos como busca da identidade, escritor e pintor o fizeram com maestria, através da Memória.

REFERÊNCIAS

ARNAU, Carmen. **El mundo mítico de Gabriel García Márquez**. Barcelona: Península, 1971.

BERMEJO, Ernesto Gonzalez. García Márquez: ahora doscientos años de soledad. **Triunfo Digital**. Nº 441. Año XXV. Disponível em: <<http://www.triunfodigital.com/mostrador.php?a%F1o=XXV&num=441&imagen=18&fecha=1970-11-14>>. Acesso em: 21 jul. 2017.

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**. Tradução de Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BETHELL, Leslie (org.). **Historia da América Latina**. Série Mayor. v. 10. Traducción castellana de Jordi Beltran y Neus Escandell. Barcelona: Crítica, 1992.

BETHELL, Leslie. **História da América Latina**. v. 10. Traduzido por Maria Clara Cescato. São Paulo: EDUSP, 1998.

BIZELLO, Alessandra Azeredo. **A solidão em "Cem anos de solidão"**. Instituto de Letras, UFRGS, 2000.

BORGES, Jorge Luís. **Ficciones**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BOTERO, Fernando. **Dores da Colômbia**. Exposição de arte no CCCEV – Centro Cultural CEEE Erico Verissimo, Porto Alegre, de 21 jan. - 8 mar. 2012.

_____. **Dores da Colômbia**. Trad. Berta Rodrigues Silveira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

BRANDÃO, Ludmila. Deslocamentos contemporâneos: notas sobre memória e arte. Ludmila Brandão. **Ciência e Cultura**, São Paulo, v. 64, n. 1, jan. 2012.

CARVALHAL, Tania Franco. **Literatura comparada**. São Paulo: Ática, 1986.

CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea, uma introdução**. Tradução de Rejane Janowitz. (Coleção Todas as Artes). São Paulo: Martins, 2005.

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

CLÜVER, Claus. _____. Inter Textus/ Inter Artes/ Inter Media. *In: ALETRIA: revista de estudos de literatura*. v. 6. 1998/1999. Belo Horizonte: POSLIT, Faculdade de Letras da UFMG.

CLÜVER, Claus. Da transposição intersemiótica. *In: ARBEX, Márcia (org.). Poéticas do visível: Ensaio sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. FALE/UFMG, 2006, p. 107-166.

FÉLIX, Loiva Otero. **História e Memória: a problemática da pesquisa**. Passo Fundo: Ediupf, 1998.

GUIDA, Angela. Memória e esquecimento: uma via de mão dupla. *In: Cadernos de Estudos Culturais. Memória Cultural*. v. 1, n. 1. Campo Grande: UFMS, 2009.

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

HOEK, Leo H. A transposição intersemiótica. *In: ARBEX, Márcia (org.). Poéticas do visível: Ensaio sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. FALE/UFMG, 2006, p. 167-189.

HUYSSSEN, Andreas. **Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

IZQUIERDO, Iván. **Memória**. 2. ed. Porto Alegre: Artmed, 2011.

IZQUIERDO, Iván; R. M. BEVILAQUA, Lia; CAMMAROTA, Martín. **A Arte de Esquecer**. *Estudos Avançados* 20. n. 58. 2006. Disponível em: <<https://www.researchgate.net/publication/250983936>>. Acesso em: 12 mar. 2017.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Tradução de Bernardo Leitão. 5. ed. Campinas, SP: Unicamp, 2003.

LEAL, Luana Aparecida Matos. **Memória, Rememoração e Lembrança em Maurice Halbwachs**. Dissertação (Mestrado em Memória: Linguagem e Sociedade) – Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia. Disponível em: <<http://www.lettras.ufscar.br/linguasagem/edicao18/artigos/045.pdf>>. Acesso em: 24 jul. 2017.

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

MANGUEL, Alberto. **Lendo Imagens**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MÁRQUEZ, Gabriel García. **Cem anos de solidão**. Trad. Eliane Zagury. Rio de Janeiro: Record, 2003.

MONEGAL, Antonio. **Literatura y pintura**: Introducción, compilación de textos y bibliografía. Lecturas. ARCO/LIBROS S.L., Juan Bautista de Toledo, 28, 2008, Madrid.

NAVARRO, Márcia Hoppe. **O romance na América Latina**. Porto Alegre: UFRGS, 1988.

OLIVEIRA, Alecsandra Matias de. Arte como lugar da memória. **Travessias**, Unioeste, v. 3, n. 1, p. 1-26, 2009.

OLIVEIRA, Rita Barreto de Sales. Memória Individual e Memória Coletiva. **Revista Científica Multidisciplinar Núcleo do Conhecimento**, ano 2, v. 13. pp. 339-348, jan. 2017. Disponível em: <<https://www.nucleodoconhecimento.com.br/ciencias-sociais/memoria-individual-e-coletiva>>. Acesso em: 13 ago. 2017.

OSPINA, Hernando Calvo. **Colômbia 1928: O Massacre das Bananeiras**. 20 dez. 2010. Disponível em: <<http://anncol-brasil.blogspot.com.br/2010/12/colombia-1928-o-massacre-das-bananeiras.html>>. Acesso em: 17 abr. 2017.

PALENCIA-ROTH, M. **Gabriel García Márquez, la línea, el círculo y las metamorfosis del mito**. Madrid: Gredos, 1983.

PAZ, Octavio. **O labirinto da solidão e post scriptum**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997. p. 116.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **Historia & História Cultural**. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

POLANCO, Rolando Gutiérrez. **Historia de los sindicatos en colombia**. 07 set. 2008. Disponível em: <<https://www.gerencie.com/historia-de-los-sindicatos-en-colombia.html>>. Acesso em: 24 mar. 2017.

PONTES, Andrea Mello. O Tabu do incesto e os olhares de Freud e Levi-Strauss. **Revista Trilhas**, Belém, ano 4, n. 1, p. 7-14, jul. 2004.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução: Alain François. Campinas, SP: Unicamp, 2007.

ROSSI, Paolo. **O passado, a memória, o esquecimento**. São Paulo: UNESP, 2010.

SELIGMANN-SILVA, M. Reflexões sobre a memória, a história e o esquecimento. In: SELIGMANN-SILVA, M. (org.). **História, Memória, Literatura. O testemunho na era das catástrofes**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003. p. 59-89.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS. **Arquivo Maaravi**: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG. Belo Horizonte, v. 1, n. 1, out. 2007.

VOLKENING, Ernesto. Gabriel García Márquez o el trópico desembrujado. **Eco**, Revista de la Cultura de Occidente. Bogotá, tomo VII/4, n. 40, p. 273-93, ago. 1963.

ZH NOTÍCIAS. **Entenda o conflito armado na Colômbia**. 08 dez. 2016. Disponível em: <<http://zh.clicrbs.com.br/rs/noticias/noticia/2016/12/entenda-o-conflito-armado-na-colombia-8664466.html#showNoticia=cFs5YXBPayw1NjMwNjl3ODU0ODcwOTA4OTI4L2xaMjE4ODg1ODc2NzE5OTE0NjE0MmkkNTEzNDIxOTA3MzAyMjY5NTgzMzZFc1wpbV5EQDB+JX4wQjtUXHg=>>>. Acesso em: 24 jun. 2017.