



O realismo maravilhoso e a hermenêutica de Roman Ingarden: análise do conto *El ahogado más hermoso del mundo* de Gabriel García Márquez¹

Danúbia Ferreira Alves
Universidade Federal de Uberlândia

Resumo

O presente artigo se propõe a analisar o conto *El ahogado más hermoso del mundo* (1968), do escritor colombiano Gabriel García Márquez, a partir da teoria hermenêutica, formulada pelo filósofo e estudioso da literatura Roman Ingarden. Para tanto serão principalmente ressaltados os elementos que compõem o terceiro estrato da obra de García Márquez, ou seja, serão tratados os objetos representados. Acredita-se que tais objetos são construídos nessa narrativa sob a ótica do Realismo Maravilhoso, gênero literário com o qual dialogam alguns textos ficcionais de Márquez.

Palabras clave

Realismo maravilhoso, hermenêutica, estratos, objetos representados, Roman Ingarden, Gabriel García Márquez.

¹ Uma primeira versão desse artigo foi apresentada na forma de trabalho final da disciplina ministrada pela Prof. Dra. Gloria Vergara no 2º Semestre de 2012 na Universidade Federal de Uberlândia.



***El realismo maravilloso
y la hermenéutica
de Roman Ingarden:
análisis del cuento
El ahogado más hermoso
del mundo de Gabriel
García Márquez***

Resumen

El presente artículo se propone analizar el cuento *El ahogado más hermoso del mundo* (1968), del escritor colombiano Gabriel García Márquez, a partir de la teoría hermenéutica, formulada por el filósofo y estudioso de la literatura Roman Ingarden.

Se resaltarán principalmente los elementos que componen el tercer estrato de la obra de García Márquez; es decir, serán tratados los objetos representados. Se cree que tales objetos son construídos en esta narrativa bajo la óptica del Realismo Maravilloso, género literario con el que dialogan algunos textos ficcionales de Márquez.

Palabras clave

Realismo Maravilloso, hermenéutica, estratos, objetos representados, Roman Ingarden, Gabriel García Márquez.

O presente artigo se propõe a analisar o conto *El ahogado más hermoso del mundo* (1968), do escritor colombiano Gabriel García Márquez, a partir da teoria hermenêutica, formulada pelo filósofo e estudioso da literatura Roman Ingarden. Ingarden cria importantes conceitos em torno da compreensão de uma obra literária, fornecendo ferramentas para que a literatura começasse a ser vista como objeto de conhecimento. Dentre suas principais ideias encontra-se a da articulação do texto literário por meio de quatro estratos principais, são eles: estrato dos sons verbais ou matéria fônica, estrato das unidades de sentido, estrato dos objetos representados ou apresentados e finalmente o estrato dos aspectos esquematizados.

Para o estudo analítico que, será realizado nesse artigo, serão principalmente ressaltados os elementos que compõem o terceiro estrato da obra de García Márquez, ou seja, serão tratados os objetos representados. Acredita-se que tais objetos são construídos nessa narrativa sob a ótica do realismo maravilhoso, gênero literário com o qual dialogam alguns textos ficcionais de Márquez, portanto, faz-se necessário primeiramente refletir sobre o conceito de maravilhoso que perpassa a obra de vários escritores latino-americanos, posteriormente levantar as questões propostas por Roman Ingarden e finalmente chegar ao modo de construção do conto.

O realismo maravilhoso em questão

Ao se pensar na noção de realismo maravilhoso é impossível não esbarrar com o termo Realismo Mágico, muito utilizado para designar a obra do escritor Gabriel García Márquez, dentre outros escritores do *boom* literário da América Latina. Mas será que ambos os termos designam o mesmo tipo de literatura? Eles se referem ao mesmo modo de representação da realidade? Qual seria o mais adequado ao modo de construção das narrativas marquezianas? É interessante notar como esses conceitos vêm sendo utilizados pela crítica literária há muito tempo para classificar a literatura lati-



no-americana, mais especificamente, essas noções começam a ser associadas às produções literárias desde meados de 1940.

De acordo com os teóricos Antonio R. Esteves e Eurídice Figueiredo (2010), a problemática conceituação consiste na dinâmica que se dá entre esses termos no interior dos estudos literários, pois, ora se alternam, ora se opõem e muitas vezes se complementam. Para se chegar, portanto, ao real maravilhoso ou realismo maravilhoso como o entendemos atualmente, cabe repensá-lo a partir de seu germen presente na concepção de realismo mágico.

De acordo com o texto *As imagens do realismo mágico* do alemão Karl Erik Schollhamer (2004) a noção realismo mágico surgiu nos anos 1920, sob a égide de um debate sobre as artes plásticas na Alemanha. O historiador de arte Franz Roh foi o primeiro a usar essa nomenclatura em seu livro *Pós-expressionismo, realismo mágico. Problemas relacionados com a pintura europeia mais recente*, editado em 1925, no qual apresenta uma discussão sobre as tendências pós-expressionistas na pintura europeia do entre guerras. Essas foram chamadas por Roh como “pós-expressionistas” e “mágico-realistas”. Seu trabalho chega ao contexto hispano-americano com a tradução parcial para a língua espanhola, realizada por Fernando Vela dois anos após sua publicação.

Aparece, então, na *Revista de Occidente*, editada por Ortega y Gasset, mas o título acaba sendo invertido na tradução, transformando-se em “Realismo Mágico: pós-expressionismo”, o que termina por modificar a interpretação do estudo de Franz Roh. Desse momento em diante, o conceito de mágico, que antes era associado unicamente à pintura contemporânea, se expande e passa a ser empregado também pela crítica literária latino-americana. Diante das manifestações do novo romance, essa crítica se viu obrigada a recorrer a um conceito que pudesse abarcar as obras que ofereciam outro tratamento à realidade, saindo dos moldes realistas e naturalistas já existentes, para entrar em um domínio “mágico”.

Entrando especificamente no contexto hispanoamericano, Antonio R. Esteves e Eurídice Figueiredo, em *Realismo mágico e realismo maravilhoso* (2010), apontam Arturo Uslar Pietri como o primeiro a usar o termo aplicado à literatura. Em *Letras y hombres de*

Venezuela (1948), obra que analisava contos produzidos naquele país nas décadas de 30 e 40 do século XX, Pietri contribui para a teorização do tema, afirmando que nessas obras há duas formas de se tratar a realidade, a primeira delas seria considerar a realidade misteriosa, ou “mágica”, e o papel do narrador seria, então, adivinhá-la; e, na segunda, a realidade seria considerada prosaica e o narrador teria a função de negá-la.

Ángel Flores, segundo Esteves e Figueiredo, definiu o mágico como uma forma de “naturalização do irreal”; e Luís Leal, teria reformulado sua teoria, invertendo o processo, apontando para a “sobrenaturalização do real”, insistindo que essa tendência literária não criaria mundos imaginários, pois, a magia estaria na própria vida e no modo de ser dos homens. O pensamento teórico de Luis Leal se aproximaria muito de uma das teorias mais importantes sobre o tema: a teoria do real maravilhoso formulada pelo escritor cubano Alejo Carpentier no prólogo de seu romance *O reino deste mundo* (1949). É nesta conceituação que esse estudo hermenêutico irá se pautar, pois, acredita-se que as investigações do cubano são as que melhor contemplam a essência do fazer literário da América Latina e as que melhor sintetizam a produção ficcional de Gabriel García Márquez.

O real maravilhoso, ao que tudo indica, foi o nome pretendido por Carpentier, ao realizar suas investigações, porque, o termo trataria da existência de uma realidade maravilhosa em seu estado bruto. Dessa forma, caberia aos escritores apenas a tarefa de transportar essa realidade já existente em toda a América para o papel. Carpentier acredita, então, em uma literatura que não precisa se valer de “truques” para construir a maravilha, diferentemente do surrealismo europeu que é muito criticado pelo autor, principalmente em seu prólogo ao livro *O reino deste mundo* (1949). É também nesse texto que ele apresenta o que seria essa Realidade Maravilhosa para ele:

[...]o maravilhoso começa a sê-lo, de maneira inequívoca, quando surge de uma inesperada alteração da realidade (o milagre), de uma revelação privilegiada da realidade, de um destaque incomum ou singularmente favorecedor das inadvertidas rique-



zas da realidade, ou de uma ampliação das escalas e categorias da realidade, percebidas com particular intensidade, em virtude de uma exaltação do espírito, que o conduz até um tipo de “estado limite” (1985).²

Para Carpentier, os feitos maravilhosos realmente encontravam-se presentes no cotidiano do povo americano, pois, para o autor esse povo é dotado de fé e misticismo, e por meio dessa crença seria possível alcançar milagres e presenciar acontecimentos prodigiosos. O autor vê no território latino-americano o local mais fecundo para a literatura do maravilhoso, porque nesse lugar o domínio da fé sobre o ceticismo é inegável. Consequentemente, os que habitam essa parte do globo, possuiriam a credulidade e o espírito indispensável a maravilha.

Karl Eric Schollhamer (2004) afirma que a teoria do real maravilhoso, formulada por Alejo Carpentier, faria parte de um projeto literário dos escritores latinoamericanos que objetivaria a mobilização em torno de uma busca pela autenticidade cultural do continente. O maravilhoso dependeria da procura por uma linguagem viva nessa realidade, que traria as marcas das línguas autóctones, das expressões artísticas híbridas, da religiosidade sincrética, dos mitos e lendas. Karl afirma, ainda, que Carpentier apontava para uma expressividade natural do continente que deveria ser resgatada pelo autor contemporâneo, cujas fontes estariam em uma cultura mestiça que conciliaria história, fantasia e experiência. Ao que tudo indica Gabriel García Márquez foi um desses escritores que resgata a representatividade da América Latina por meio de suas raízes e de suas particularidades culturais.

Irlemar Chiampi, grande estudiosa de Carpentier, em *O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano* (2008) define o que para ela seria o maravilhoso: este seria o “extraordinário”, o “insólito”, o que escapa ao curso ordinário das coisas e do humano. Além disso, a autora dá sua parcela de contribuição aos estudos do gênero apontando para dois modos diferentes de construção da “maravilha”.

² A edição do prólogo de Alejo Carpentier citada nesse trabalho não consta de numeração de páginas.

O primeiro deles construiria o maravilhoso por meio de uma diferença não qualitativa, mas quantitativa como humano, o que significaria o uso do exagero e da hipérbole para alcançar uma nova dimensão de beleza ou horror e o segundo modo de obter o maravilhoso seria construído a partir da intervenção dos seres sobrenaturais na narrativa. Acredita-se que Gabriel García Márquez lança mão de ambos os recursos em suas obras como em *Cem anos de solidão* (1967), *Um senhor muito velho com umas asas enormes* (1968), *A incrível e triste história da Cândida Erêndira* (1972), *El amor en los tiempos del cólera* (1985), além do conto *El ahogado más hermoso del mundo* (1968).

Após a discussão em torno do real maravilhoso ou realismo maravilhoso postulado por Carpentier (1949) e revisitado por Irlemar Chiampi (2008) se partirá para o estudo hermenêutico proposto por Roman Ingarden a fim de promover o diálogo entre ambas as conceituações por meio dos objetos representados no conto de Márquez.

Os pressupostos da hermenêutica de Roman Ingarden

Antes de entrar propriamente no estudo formulado por Ingarden cabe ressaltar que a hermenêutica é uma disciplina praticada desde a antiguidade Grega. Embora não possuísse esse nome, ela passa desde então por várias reformulações ao longo da história até chegar aos moldes atuais. O problema da interpretação e da compreensão ao que tudo indica constitui questão intrínseca ao homem, por isso, sempre chamou a atenção de estudiosos e filósofos.

Inicialmente a hermenêutica serviu à interpretação de textos religiosos, filológicos e jurídicos, que apresentavam ambiguidade, mais tarde no século XVI foi usada apenas em casos de extrema obscuridade, já no século XVII com a difusão do nome de hermenêutica a disciplina aponta para a possibilidade de diferentes interpretações de um texto desde que estas fossem validadas a partir dele mesmo. Na modernidade do século XIX a hermenêutica é usada como instrumento para a compreensão do mundo e



do outro, e, posteriormente, no século XX se transforma em uma tarefa cotidiana. Em seguida a disciplina se consolida dentro dos estudos literários, estabelecendo métodos e esquemas verificáveis de análise da obra literária. Um desses principais esquemas é o da multiestratificação do texto literário formulado por Ingarden em meados de 1930.

Para a aproximação com os estudos de Roman Ingarden essa reflexão se valerá do ensaio de Gerald Nyenhuis intitulado *Hermenéutica y literatura* (2009), que contempla as principais ideias do filósofo polaco e de trechos do livro do próprio Ingarden *A obra de arte literária* (1965). Gerald Nyenhuis além de estudioso dos textos de Ingarden foi também tradutor de suas obras para o espanhol, dentre elas, *La obra de arte literaria* e *La comprensión de la obra de arte literaria*.

Segundo Nyenhuis ambas as obras tinham como objetivo estabelecer fundamentos para que a literatura fosse tratada como objeto de conhecimento. Ingarden propõe um princípio básico de que toda obra literária é um objeto estratificado, que dependeria de atos intencionais tanto do leitor como do autor, mas afirma que esses atos não seriam iguais entre si: “para él, la obra literaria es un objeto complicadamente estratificado, que depende para su existencia de actos intencionales, tanto del autor como del lector, pero que no es idéntico a estos actos” (Nyenhuís, 2009: 29). Há nesse trecho duas ideias importantes, a primeira delas aponta para a obra de arte como um objeto, portanto, suscetível à estudos sistemáticos e a segunda ideia assinala a composição do texto literário em estratos.

Para Ingarden o texto literário seria composto por alguns estratos que o autor afirma serem heterogêneos entre si: “pelo respectivo material característico, de cujas particularidades resultam qualidades especiais de cada estrato; segundo pela função que desempenha cada um deles, quer em relação aos outros estratos, quer à estruturação de toda obra” (Ingarden, 1965: 45).

Mas o estudioso ressalta que apesar dessa diferença entre o material dos estratos, a obra literária é constituída por um feixe totalmente articulado, uma construção orgânica cuja unidade pro-

vém da particularidade desses estratos. Cada uma dessas unidades desempenharia um papel singular, mas ao se juntarem dentro da obra apresentam um caráter polifônico.

Vejamos quais seriam os estratos indispensáveis a todas as obras literárias segundo Ingarden: o primeiro é denominado estrato dos sons verbais ou da matéria fônica, no qual o autor distingue dois componentes diferentes entre si: o material fônico e por outro lado o sentido que é ligado a ele. Estes dois elementos apareceriam em qualquer formação linguística “independentemente da função que desempenham na comunicação entre indivíduos psíquicos ou, por exemplo, numa obra literária”. (Ingarden, 1965: 53).

O segundo estrato é chamado de estrato semântico e contempla as unidades de sentido de orações ou enunciados. Nesse item Ingarden aponta para algumas questões em torno da significação dos nomes, da diferença entre nomes e palavras funcionais e da significação do verbo isolado. O seguinte estrato é o dos objetos representados, referindo-se a elementos da obra como personagens, tempo, espaço, situações, etc., e finalmente temos o estrato dos aspectos esquematizados indicando o modo como os objetos aparecem na obra literária. O terceiro estrato, das objetividades apresentadas será mais detalhado no decorrer desse texto por consistir no eixo fundamental para a discussão que se segue.

De acordo com o filósofo polaco, o estrato dos objetos representados seria o mais conhecido dos estratos mencionados por ele, pois, seria o único tematicamente apreendido na obra de arte literária. São elementos que o leitor vê em primeiro lugar no texto e que os estudos literários visam primordialmente. São objetividades intencionais “projetadas por unidades de significação” (Ingarden, 1965: 240).

Ingarden chama a atenção para o sentido da expressão *objetos representados*, segundo ele, devem ser entendidos em um sentido amplo, significando tudo o que é projetado dentro da obra, referindo-se, portanto, às personagens, aos estados, atos das personagens, ao tempo, ao espaço em que se passa a estória, dentre outros.



O que há de fundamental nesse estrato é a forma como esses objetos representados possuem um caráter de realidade, significando um aspecto que Ingarden denomina de “aspecto exterior da realidade” que, segundo ele, não deveria ser totalmente levado a sério pelos leitores, por não constituírem autênticos juízos, apenas simulando o real.

Nyenhuis, pautando-se nesse pensamento de Ingarden, ainda afirma: “las oraciones declarativas en una obra literaria no son juicios verdaderos sino ‘quase-juicios’ cuya función consiste en presentar de los objetos representados un mero aspecto de realidad sin que los acuñe como verdaderas realidades” (Nyenhuis, 2009: 35). Seguindo esse raciocínio podemos inferir que as personagens, objetos, lugares e comportamentos apresentados em um texto literário fazem referência a aspectos e modos de ser presentes no contexto do real, isso se dá mesmo quando a obra não assume o desejo realista.

Os quase-juicios apontam para a relação da obra de arte literária com a verdade, pois, embora para alguns críticos a literatura deva conter como valor o que é tido como verdadeiro, o que Nyenhuis afirma é que para Ingarden esse fator não é intrínseco à arte, não contribuindo em nada para o valor artístico ou estético da obra. Pode-se pensar então, que o modo de construção dos objetos representados não deve seguir às regras pautadas na realidade absoluta e que na literatura “existe una gran variedad de tipos y clases y no todos ellos representan la realidad de una manera verificable” (Nyenhuis, 2009: 41).

O conceito de verdade aplicado a uma obra de arte literária de acordo com Ingarden deveria estar relacionado a algumas qualidades que seriam atributos dos objetos representados, possibilitando a coerência interna da obra. A “verdade” no sentido representativo poderia ser construída a partir da correspondência entre o objeto representado e o objeto não artístico, o que ocorre quando “este objeto representado, gracias a algunas de sus cualidades, simula ser un objeto externo, como si fuera ese objeto” (Nyenhuis, 2009: 42). A obra de arte extrapola, portanto, a chamada realidade absoluta.

A coerência entre as qualidades dos objetos representados possibilitam o que é chamado por Ingarden de verdade interna da obra, estes objetos deveriam apresentar características adequadas à sua natureza, alguns deles são idênticos ou similares aos que são encontrados na realidade, outros têm como qualidades elementos que se sobrepõe ao domínio de nossa experiência cotidiana, o que dependerá das exigências do próprio texto literário.

Sobre os últimos, Nyenhuis seguindo a teoria de Ingarden afirma: “pueden ser considerablemente ‘deformados’ en relación a los objetos del mundo ‘real’, aunque muestren una coherencia interna y sean ‘verdaderos’ en este sentido” (Nyenhuys, 2009: p. 47). Ao se pensar as literaturas fantástica e maravilhosa, por exemplo, nos deparamos com objetos insólitos, grotescos ou hiperbólicos que não podem ser encontrados na denominada realidade absoluta. São objetos que no interior da narrativa se tornam indispensáveis.

No conto *El ahogado más hermoso del mundo*, por exemplo, nos deparamos com a personagem de um morto totalmente construído às avessas dos mortos convencionais, pois, Esteban é um afogado que, embora estivesse boiando no mar há muito tempo, não apresenta aspecto decrépito, permanece belo e viril. Este é um dos muitos exemplos de “objetos deformados” que podem ser encontrados no conto de García Márquez. Passa-se a seguir a uma análise mais detalhada do conto pautando-se neste aspecto de deformação dos objetos representados e nas demais objetividades representadas no texto.

O maravilhoso no conto El ahogado más hermoso del mundo

O conto *El ahogado más hermoso del mundo* conta a estória de um povoado do mar do Caribe que se depara com a presença de um cadáver de um homem surpreendentemente belo, grande e varonil. A população decide dar ao morto um velório adequado. As mulheres ficam responsáveis de preparar o corpo para o ente-

**Interpretextos**

11/Primavera de 2014

rro e durante esse processo, elas vão tecendo inúmeras fantasias em torno do cadáver, passando inclusive a admirá-lo e desejá-lo.

Fascinadas pelo morto, elas lhe dão o nome de Esteban, imaginando suas características e principalmente seu sofrimento, por causa de seu tamanho descomunal. Os homens da aldeia ao ver o rosto do afogado também sentem grande comiseração por ele. Os moradores passam, portanto, a idealizar o afogado e esse processo de observação e construção do “outro” faz com que eles se voltem para suas próprias vidas e, posteriormente, promove uma mudança em suas consciências.

Quando finalmente o devolvem ao mar, os habitantes desse lugar se dão conta dos problemas do vilarejo e de sua situação triste, a fim de honrar a memória de Esteban eles passam a viver da forma como imaginaram que ao morto lhe agradaria. Transformando, por fim, o povoado em um lugar mais agradável, alegre e edificado pelo trabalho.

Seguindo os conceitos de Roman Ingarden sobre o estrato dos objetos representados (personagens, espaço, acontecimentos, tempo), será analisado, no conto em questão o modo como alguns deles se apresentam na narrativa de García Márquez, contribuindo para a coerência e para a unidade desse texto realista-maravilhoso.

Como parte dessa construção maravilhosa podem ser citados alguns acontecimentos apresentados no conto, são eles os primeiros elementos que nos chamam a atenção, pois, tais ocorridos pertencem ao plano do extraordinário e do insólito, escapando a realidade chamada por Ingarden como absoluta. O primeiro desses acontecimentos e o qual detona toda a estória é a chegada do corpo de um afogado à baía da praia da aldeia.

Los primeros niños que vieron el promontorio oscuro y sigiloso que se acercaba por el mar, se hicieron la ilusión de que era un barco enemigo. Después vieron que no llevaba banderas ni arboladura, y pensaron que fuera una ballena. Pero cuando quedó varado en la playa le quitaron los matorrales de sargazos, los filamentos de medusas y los restos de cardúmenes y naufragios que llevaba encima, y solo entonces descubrieron que era un ahogado (García Márquez, 1968: 568).

O fato ocorrido não é questionado por parte das personagens e passa a fazer parte do cotidiano delas de forma prosaica e comum. Os habitantes da aldeia, principalmente as mulheres, lidam com o corpo do morto com total naturalidade e as crianças não se assustam com a presença de Esteban, ao contrário, elas brincam com o afogado quando o encontram: “Habían jugado con él toda la tarde, enterrándolo y desenterrándolo en la arena” (García Márquez, 1968: 568).

O comportamento dessas personagens e o modo como lidam com os ocorridos que se seguem à chegada do afogado reforçam a predominância do estilo particular do realismo maravilhoso no conto, pois, como afirma Chiampi (2008), a aceitação por parte das personagens do que escapa ao curso ordinário das coisas é quesito indispensável para que essa literatura alcance o efeito desejado e obtenha o valor estético.

A partir da chegada de Esteban ao povoado, coisas surpreendentes se dão, principalmente, por causa da imaginação das mulheres em torno desse homem misterioso, dono de uma beleza hipnótica e capaz de despertar diversos tipos de sentimentos. O imaginário delas funciona então como principal motor para o insólito e para o extraordinário, por meio delas projetamos algumas imagens que adquirem *status* de sobrenaturalidade, pois, embora Esteban estivesse morto ele volta á vida devido aos pensamentos dessas personagens.

Elas o veem em muitos momentos como um deus, acreditando que um homem daquela amplitude teria um imenso poder, como podemos comprovar em trechos como o seguinte: “Pensaban que habría tenido tanta autoridad que hubiera sacado los peces del mar con sólo llamarlos por sus nombres y habría puesto tanto empeño en el trabajo que hubiera hecho brotar manantiales de entre las piedras” (García Márquez, 1968: 570).

As personagens femininas do conto são, portanto, fundamentais para que a maravilha seja projetada no texto, pois, além de sua imaginação fértil, podemos considerar que elas representam o povo latino-americano, com sua fé, seu misticismo e sua religiosidade. Tais características aproximam-se do modo como



Alejo Carpentier descreve o povo latino-americano em sua teoria do real maravilhoso.

García Márquez, como sujeito que faz parte desse território, sente também a forte presença dessas características, transpondo para o conto toda essa crença. Essas mulheres fazem no decorrer da narrativa um culto ao afogado Esteban, acreditando que um ser como ele somente poderia ser divino. Após ser limpo, cuidado e vestido, o afogado recebe, como em um altar, lamentações, preces, "oferendas" e, por fim, após uma procissão com um número infindável de rosas é coroado como um santo:

Algunas mujeres que habían ido a buscar flores en los pueblos vecinos regresaron con otras que no creían lo que les contaban, y estas se fueron por más flores cuando vieron al muerto, y llevaron más y más, hasta que hubo tantas flores y tanta gente que apenas si se podía caminar (García Márquez, 1968: 572).

Outro objeto representado de extrema importância para a coerência desse texto literário é o cenário no qual se passa a narrativa, ou seja, o espaço representado, o mundo criado por Gabriel García Márquez no conto. A pequena aldeia constitui ao lado do mar os dois principais espaços da obra. O povoado é representado como lugar isolado do resto do mundo, estando cercado pelas águas do mar do Caribe, ao mesmo tempo é apontado como lugar arcaico desprovido de qualquer aparato moderno: "El pueblo tenía apenas unas veinte casas de tablas, con patios de piedras sin flores, desperdigadas en el extremo de un cabo desértico" (García Márquez, 1968: 569).

Tal cenário, além de, ser recorrente nas obras do autor colombiano pode significar o que Ingarden (1965) chama de "representação intuitiva e viva", pois, nessa obra literária rompemos com a distância entre o espaço real e o da representação, os dois fundem-se. Ao se analisar mais detalhadamente o conto sob o viés do real maravilhoso pode-se pensar a existência de uma relação entre a América Latina e esse povoado, ambos os lugares mostram sua fertilidade para o místico, para o improvável, para os cultos religiosos, para a disseminação de mitos e lendas.

O mar funciona também como espaço propulsor dos elementos maravilhosos, pois, ao mesmo tempo em que é o lugar de onde os homens da aldeia tiram seu sustento é também o lugar de mistérios, como o da chegada do afogado Esteban. O mar conduz o morto até aquele povoado, o que contribui para todas as transformações das personagens que se dão ao longo da narrativa.

Também são essas águas que simbolizam sua coroação, pois, de cadáver indigente Esteban passa a condição de santo e de ente querido de toda a população. Sendo que, ao final, ele é lançado ao mar, com todas as homenagens e oferendas dignas de um santo, promovendo uma comoção tão grande capaz de ser ouvida e sentida até mesmo por aqueles que se encontravam a quilômetros de distância: “Algunos marineros que oyeron el llanto a la distancia perdieron la certeza del rumbo, y se supo de uno que se hizo amarrar al palo mayor, recordando antiguas fábulas de sirenas” (García Márquez, 1968: 572).

O maravilhoso também é construído na narrativa por meio da construção da personagem de Esteban. Para caracterizá-lo são usados em vários momentos da obra elementos hiperbólicos promovendo em torno de sua imagem o efeito de exagero e de grotesco, recursos muito utilizados por García Márquez em outras de suas narrativas, como em *Cem anos de solidão* (1967).

O afogado é descrito como uma forma inabitual do humano, atingindo o que Chiampi (2008) denomina de “dimensão de beleza”, tal dimensão é alcançada pela personagem ao receber atributos físicos que superam os dos humanos. Como podemos perceber nesse trecho em que as mulheres ao terminar de limpar o afogado se dão conta de sua magnitude:

Pero solamente cuando acabaron de limpiarlo tuvieron conciencia de la clase de hombre que era, y entonces se quedaron sin aliento. No sólo era el más alto, el más fuerte, el más viril y el mejor armado que habían visto jamás, sino que todavía cuando lo estaban viendo no les cabía en la imaginación (García Márquez, 1968: 569).



Ao não caber na imaginação das mulheres da aldeia, pode-se ter uma ideia do homem descomunal e fantástico que era o afogado, a personagem é sempre retomada pela ótica da desproporção, chegando a ser por vezes uma figura insólita e grotesca. Mas um grotesco que foge à carnavalização e atinge um sentido mais sublime: “Lo vieron condenado en vida a pasar de medio lado por las puertas, a descalabrarse con los travesaños, a permanecer de pie en las visitas” (García Márquez, 1968: 569). “Esteban” pode se equiparar por vezes a um gigante dos contos de fadas.

Ainda em torno da personagem de “Esteban” podemos ressaltar outro aspecto do real maravilhoso, pois, de acordo com Carpentier este estaria associado também a uma volta às tradições, aos mitos e às crenças da América Latina. Para ele, os escritores deveriam transpor essa riqueza para o papel e ao que tudo indica García Márquez se vale disso ao lançar mão do mito do herói araucano Lautaro.

Segundo Hans Felten, Lautaro que é um dos nomes sugeridos para o afogado faz referência ao herói indígena araucano que participou na luta contra os espanhóis: “Lautaro, el nombre del héroe araucano en lucha contra los españoles, al que algunas de las jóvenes del pueblo dan preferencia al de Esteban” (Felten, 1986: 536). Sobre a retomada das mitologias indígenas, Felten ressalta ainda que no conto isso pode ser reforçado pelo motivo do enorme tamanho do afogado.

García Márquez reforça, portanto os ideais do maravilhoso segundo a visão de Carpentier, projetando em sua obra parte da cultura e do imaginário do povo latino-americano, apontado para algumas particularidades desse território em relação aos demais lugares no mundo.

Conclusão

Depois de analisar o estrato dos objetos representados dentro do conto de García Márquez, podemos chegar à conclusão de que tanto o espaço no qual se passa a narrativa, suas personagens e as situações apresentadas, juntamente com os demais estratos: semântico e fônico reforçam a lógica mágico-realista que permeia o texto.

A coerência do conto se dá efetivamente pela homogeneidade desses estratos que se entrelaçam e pela forma apropriada como os objetos são representados em seu interior, proporcionando a “verdade interna” da obra. Embora sejam objetos que se afastem do real absoluto não comprometem a verossimilhança do conto, pois, são “verdadeiros” ao serem absorvidos pela narrativa.

O mundo representado por Márquez traz consigo o que Nyenhuis denomina de uma atmosfera de fantasia e irreabilidade, os objetos são impregnados por esse ar de maravilha, mas, são condizentes com os objetivos estéticos da obra e com a sua estrutura, podem ser finalmente qualificados como verazes.

Bibliografia

- Carpentier, A. (1985). *O reino deste mundo*. Prefácio. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Chiampi, I. (2008). O mágico e o maravilhoso. No: *O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano* (pp. 43-87). São Paulo: Editora Perspectiva.
- Esteves, A. y Figueiredo, E. (2010). Realismo mágico e realismo maravilhoso. In: Figueiredo, E. (ed.), *Conceitos de Literatura e Cultura* (pp. 393- 412). 2a ed. Niterói: EdUFF; Juiz de Fora: EdUFJF.
- Felten, H. (1986). El ahogado más hermoso del mundo: lectura plural de un texto de García Márquez. In: *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (pp. 535-542). Frankfurt am Main, Germany: Verveiert, 1989. Disponível em: <http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/09/aih_09_2_061.pdf/> Acesso em: 14 ago 2012.
- Ingarden, R. (1965). *A obra de arte literaria*. 3ª ed. Trad. Albin E. Beau, Maria da Conceição Puga e João F. Barrento. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- García Márquez, G. (1991). El ahogado más hermoso del mundo. In: Burgos, F. (ed.), *Antología del cuento hispanoamericano* (pp. 568-573). México: Editorial Porrúa.



40

Interpretextos

11/Primavera de 2014

- Nyenhuis, G. (2009). *Hermenéutica y literatura*. México: Editorial Jus.
- Schollhamer, K.E. (2004). As imagens do realismo mágico. In: *Gragoatá, Revista do Programa de Pós-graduação em Letras*. Niterói, 16 (1 sem.): 117-132.

Recepción: enero de 2013

Aceptación: mayo de 2013

Danúbia Ferreira Alves

Correo electrónico: danubia_espanhol@yahoo.com.br

Brasileña. Egresada de la Facultad de Letras de la Universidad Federal de Uberlandia. Actualmente estudia la maestría en literatura y sus líneas de investigación son: literatura comparada, literatura y cine, Gabriel García Márquez y lo real maravilloso.