

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

XIV CONGRESSO INTERNACIONAL DE HUMANIDADES

“Palavra e cultura na América Latina: Heranças e desafios”

Do amor e outros demônios e os contos de fadas

A tarefa a que se propõe este estudo não se resume apenas a relatar a presença de traços característicos dos contos de fadas no romance *Do amor e outros demônios*, de Gabriel García Márquez, porque acreditamos, em se tratando de Gabriel García Márquez, ser interessante também mencionarmos, ainda que *en passant*, o Real Maravilhoso, segundo as concepções de Alejo Carpentier. O desenvolvimento desta parte do presente estudo toma como base as perspectivas de Irlemar Chiampi em seu importante trabalho *O Realismo Maravilhoso* (1980).

Não nos aprofundaremos na questão (esta tarefa restará para o trabalho posterior), mas é importante mencionar que a crítica moderna, Emir Rodríguez Monegal, mais precisamente, considera equívoca da parte de Carpentier a atribuição do termo real maravilhoso à história da América, já que o maravilhoso é um termo europeu. O equívoco estaria no fato de ele ter utilizado um elemento cultural europeu para aplicar a uma realidade específica, a americana. A atribuição de ordem fenomenológica (as percepções do indivíduo quanto a fatos presentes na realidade da América) seria aceita, mas não a de ordem ontológica, que passa a considerar o real maravilhoso arraigado, intrínseco à história da América.

Um dos efeitos mais flagrantes da mimese crítica é o “real maravilhoso americano”. Atrás de Carpentier, críticos, e até ficcionistas, puseram-se a louvar a maravilha da América sem reparar que o maravilhoso é um conceito literário europeu; que foram os descobridores e conquistadores os que o aplicaram primeiro à América para documentar sua estranheza de forasteiros diante de uma realidade exótica; e que já tinha sido aplicado (com a mesma intenção retórica) ao mundo das novelas de cavalaria, à Grécia clássica dos deuses pagãos, à china de Marco Polo. Poucos viram o erro de Carpentier ao atribuir um conceito cultural (o maravilhoso) a uma realidade específica. (EMIR RODRÍGUEZ MONEGAL no texto de apresentação à obra de Irlemar Chiampi citada)

Em primeiro lugar, esclareceremos o porquê do uso do termo Realismo Maravilhoso em vez do termo Realismo Mágico.

O termo realismo mágico foi cunhado pelo historiador e crítico Franz Roh em 1925 quando este, em seu livro *Nach Expressionismus*, visava a caracterizar como realista mágica a produção pictórica do pós-expressionismo alemão, cuja proposta era representar as coisas concretas e palpáveis para tornar visível o mistério que ocultam. Roh supunha a existência de uma realidade miraculosa em si, produzida pela persistência de certos objetos em meio à constante dissolução e mutação do universo. Mas o que mais interessava a Roh era definir como mágico mais o *ato de percepção* do artista do que a qualidade do mundo físico. Realismo mágico também foi assunto naquela época por Massimo Bontempelli, outro teórico europeu, que o tratava como algo a superar o Futurismo.

Arturo Usler Pietri foi o primeiro a incorporar o termo à crítica do romance hispano-americano em *Letras y hombre de Venezuela*, 1948. Para definir o real maravilhoso, Pietri analisa a postura do narrador, sua atitude em relação à realidade.

Lo que vino a predominar en el cuento y marcar su huella de una manera perdurable fue la consideración del hombre como misterio en medio de los datos realistas. Una adivinación poética o una negación poética de la realidad. Lo que a falta de otra palabra podría llamarse un realismo mágico. (PIETRI, 1948)

Porém essa definição resta ambígua uma vez que Pietri pontua que ao narrador cabe: adivinhar uma realidade misteriosa, mágica; OU negar uma realidade prosaica, trivial.

Segundo Chiampi:

A consequência mais óbvia dessa definição ambígua é que Usler Pietri vacila em resolver quanto à atitude do narrador: o poético consiste em buscar realisticamente o mistério além das aparências (adivinhar) ou o poético consiste em praticar o irrealismo (negar a realidade). Como se vê, o problema da implantação do termo realismo mágico na crítica hispano-americana envolve ora a deficiência metalinguística (os dados “reais” são denominados “realistas”), ora no duplo enfoque da questão. O primeiro, pelo referente (o “real”), leva o autor a indefinir a realidade; como uma faca de dois umes, essa operação, em vez de exorcizar o real, o postula como necessário. O segundo, pela atitude do narrador diante do real, conduz o problema para fora do texto, centralizando no ato criador o fundamento conceitual do real mágico. (CHIAMPI, 2008, p. 23)

Por fim, para passarmos logo às considerações do real maravilhoso, veremos que Chiampi bem nos norteia pelo uso do termo real maravilhoso quando afirma:

Maravilhoso é termo já consagrado pela Poética e pelos estudos crítico-literários em geral, e se presta à relação estrutural com outros tipos de discursos (o fantástico, o realista). Mágico, ao contrário, é termo tomado de outra série cultural e acoplá-lo a realismo implicaria ora uma teorização de ordem fenomenológica (a “atitude do narrador”), ora de ordem conteudística (a magia como tema). Magia, em acepção corrente, é arte ou saber que pretende dominar os seres ou forças da natureza e produzir, através de certas práticas e fórmulas, efeitos contrários às leis naturais (...). Sendo ambas, magia e criação poética, fenômenos demasiadamente complexos e de difícil estruturação, qualquer paralelo entre o modo de conhecimento, intenção ou ritual mágico com poesia é inoperante. À diferença de mágico, o termo maravilhoso facilita a conceituação do realismo maravilhoso, baseada na não contradição com o natural. (CHIAMPI, 2008, p. 43-44)

Não se trata de contradizer o real como a magia o faz: “efeitos contrários às leis naturais (...)”, mas sim de “mirar” (de mirabilia), de ver com atenção para perceber o sobrenatural da realidade existente.

Alejo Carpentier, no prólogo ao seu romance *El reino de este mundo* (1949), traz-nos dois níveis de definição do real maravilhoso. Chiampi nos conta que o primeiro é constituído pelo modo de percepção do real pelo sujeito. O segundo, pela relação entre a obra narrativa e os constituintes maravilhosos da realidade americana. A explicação do modo de percepção é tida como a única definição carpentieriana do real maravilhoso.

Tratemos um pouco do prólogo de Carpentier. Quando Henry Cristophe (primeiro rei negro da América) se autoproclamou rei do Haiti, no período de seu reinado (1807-1820) houve verdadeira farra de misturas, sincretismos culturais e afrancesamentos. Alejo Capentier resgata o significado básico desse acontecimento: “a união de elementos díspares, procedentes de culturas heterogêneas, configura uma nova realidade histórica, que subverte os padrões convencionais da racionalidade ocidental” (CHIAMPI, 2008, p. 32).

Vejamos, abaixo, a definição de Carpentier:

... lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge una inesperada alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual ó singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de “estado límite”.

Chiampi nos complementa:

Maravilhoso é o extraordinário, o insólito, o que escapa ao curso ordinário das coisas e do humano. Maravilhoso é o que contém maravilha, do latim *mirabilia*, ou seja, “coisas admiráveis”, contrapostas à *nauralia*. (CHIAMPI, 2008, p. 48)

Chegamos a uma definição do real maravilhoso: um componente da realidade, uma realidade alterada, não um produto da fantasia, mas uma região anexada à realidade ordinária e empírica, mas só apreensível por aquele que crê. Carpentier defendeu uma leitura do real controlada pela razão, mas motivada pela fé.

Agora, um resumo de *Do amor e outros demônios*. A história do livro começa em 1949, quando o escritor, em seu ofício de jornalista, fica encarregado de uma reportagem no histórico convento de Santa Clara. As criptas funerárias desse convento estavam sendo esvaziadas, pois o mesmo seria demolido para a construção de um hotel. O conteúdo de uma das criptas funerárias deu origem ao livro.

Trata-se de um romance vivido entre um padre de 36 anos e uma menina de 12. É uma história de amor cheia de mistérios, sortilégios e feitiçarias, culminando na instauração de um processo de exorcismo pela Inquisição. A história se passa na Colômbia dos fins do século XVIII, esta ainda colônia da Espanha.

Sierva María de Todo los Angeles, filha única do Marquês de Casaldueiro, dom Ygnácio de Alfaro Y Dueñas, era uma menina cercada de mistérios e florescia numa encruzilhada de forças contrárias. Era branca de alma negra. Por ser odiada pela mãe, foi criada com os escravos de sua casa e por isso tinha o costume e a cultura dos negros.

A mãe a odiou desde que lhe deu de mamar pela única vez e se negou a tê-la consigo com medo de matá-la. Dominga de Adviento a amamentou, batizou em Cristo e consagrou a Olokun. [...] Criada no pátio dos escravos, Sierva María aprendeu a dançar antes de falar, a beber sangue de galo em jejum e a esgueirar-se entre os cristãos sem ser vista nem pressentida, como um ser imaterial. (MÁRQUEZ, 2005, p. 65-66)

Falava várias línguas da África e usava 16 colares de candomblé por cima do escapulário do batismo. Apesar de ser de linhagem nobre (era filha de um marquês), por ser criada por escravos, guardava consigo todo o ensinamento de povo colonizado, estranhos aos modos de viver da Espanha.

Comentando um pouco mais aquele segundo nível de definição do real maravilhoso trazida por Carpentier em seu prólogo (o Real Maravilhoso com relação entre o signo narrativo (o que se narra de fato) e o referencial extralingüístico), no romance de Márquez há essa relação entre o signo narrativo e o referencial extralingüístico. O signo narrativo é o que se narra de fato, a história de Sierva María e, conseqüentemente, suas relações com demais (Caetano, seu pai e mãe, os escravos de sua casa, etc.). Como referencial extralingüístico, aqui, identificam-se dois elementos: a real presença histórica do Convento de Santa Clara (hoje tornado num Hotel 5 estrelas, ponto turístico de Catargena); e a existência da marquesa, cuja cabeleira chegava ao chão, e cujos ossos foram achados numa das criptas funerárias do antigo convento. A marquesa jaz, hoje, abaixo do bar contemporâneo do 5 estrelas.

É o que acontece no romance de Márquez baseado na figura de Simon Bolívar, aquele que foi consagrado como “El Libertador”, *O general e seu labirinto*; e, também, na obra em questão, em que vemos em seu prólogo o relato da reportagem que inspirou a obra. Da presença desses referenciais extralingüísticos (acontecimentos reais da história), extrai-se a ilação de que Márquez possui uma característica de ficcionar a partir de algum ponto da história ou de algum fato ou notícia ocorridos no cotidiano.

Também acerca do Real Maravilhoso, Alejo Carpentier (1968) nos traz que a união entre elementos díspares (elementos procedentes de culturas diferentes) resulta numa nova realidade histórica que subverte os padrões convencionais da

racionalidade ocidental. A presença na narrativa da união de elementos díspares constitui um exemplo do real maravilhoso latino-americano. Essa união é encontrada na obra de Márquez e, uma vez subvertidos esses padrões, Sierva é tida como possessa de demônios e internada no convento para que se inicie seu exorcismo. O fato de Sierva María ter sido criada com escravos lhe imputava costumes diferentes. Sierva María vive no liame de dois mundos, e por isso carrega em si os pares de opostos: o bem e o mal. Mesmo branca e de sangue nobre, Sierva reúne em seu ser costumes alheios à sua cultura natal, a cultura natural de seu nascimento. Do ponto de vista da razão, como assinala Abrenúncio, médico judeu que a atendeu quando foi mordida por um cão, Sierva María não está contaminada pela raiva e nem tão pouco com o diabo no corpo, seu único problema é estar deslocada da cultura com a qual fora criada. Mas para a Igreja, Sierva carrega consigo as marcas do demônio: fala em ioruba, bebe sangue de galo em jejum, usa colares de candomblé e transita entre os cristãos sem ser vista nem pressentida, como um ser imaterial. Sierva María reúne em si elementos díspares procedentes de culturas diferentes, daí a subversão de padrões convencionais da racionalidade ocidental.

A OBRA E OS CONTOS DE FADAS

A idéia que temos hoje de criança nem sempre existiu. Os antigos viam as crianças não como um ser indefeso e necessitado de cuidados especiais como hoje, mas apenas como um adulto reduzido de tamanho. As relações na Idade Média eram débeis. Não havia espaço para a afetividade. As mortes de crianças eram freqüentes, tornando-se um fato comum, corriqueiro. Não havia ações particularizadas das crianças; não havia brincadeiras de criança, mas sim brincadeiras de todos. Com o advento do Iluminismo no século XVIII, ouve o nascimento de novos conceitos, um novo homem, uma nova forma de pensar, daí nasce uma nova concepção de infância e nova forma de se entender as relações familiares. O afeto natural passa a ser concebido como algo essencial em termos de débito entre os indivíduos. Surge a família como um grupo pequeno e não mais imenso.

O interesse científico na criança nasce com os novos sentimentos sobre a sexualidade, e a criança passa a representar a inocência.

Os contos de fadas são como fontes de revelação do passado dessas relações entre adultos e crianças, retratam bem tal visão sobre essa época em que não falamos (in (prefixo) = não; fância (sufixo) = fala). Através dessas narrativas é que se fez possível chegar a tais afirmações acerca das relações entre crianças e adultos através dos tempos. Tomemos para exemplo o conto “O pequeno polegar”, do escritor francês Charles Perrault, que nos mostra a posição fria e calculista dos pais em relação a seus filhos:

Os dois lenhadores, desesperados com tanta miséria e tantas bocas para alimentar, encontraram apenas uma solução, uma triste solução: iriam livrar-se dos sete filhos esfomeados.

Pai e mãe, enquanto os filhos dormiam, conversaram sobre como agiriam para abandonar as crianças.

– Vamos levar as crianças à floresta – disse o lenhador – e lá, enquanto juntam lenha, as abandonaremos e fugiremos sem que percebam. (PERRAULT, 1996)

Quando a situação financeira não ia bem, os pais viam como saída alijarem-se dos filhos, abandonando-os na floresta. Essa posição era bem comum já que o interesse numa família grande, com vários filhos, resumia-se apenas ao fato de se ter mais força de trabalho braçal.

De origem celta, os contos de fadas são uma variação do conto popular ou fábula, e têm em comum com estes o fato de serem uma narrativa curta, transmitida oralmente, e onde o herói ou heroína tem de enfrentar grandes obstáculos antes de triunfar contra o mal. Caracteristicamente envolvem algum tipo de magia, metamorfose ou encantamento. O conto de fadas é objeto de estudo de várias linhas da psicologia devido a seu teor misterioso e fantástico. Há uma vinculação da história narrada ao eu-interior da criança, onde o conto aparece como uma ajuda para as crianças na resolução de seus conflitos internos, enfrentados no processo de crescimento.

Mas os contos de fadas nem sempre foram escritos para crianças, em sua forma original, os temas encontrados tratam de fortes doses de adultério, incesto, mortes hediondas e erotismo. Percebemos, então, que a obra de Márquez reúne característica mais próxima à forma original/inicial dos contos.

Passemos a questões da obra que dizem respeito à infância de Sierva María. Sierva María nunca foi considerada como criança, ou considerada como um ser indefeso em suas limitações, necessitado de alguns cuidados especiais, ela era tratada como um adulto. Desde bebê, foi totalmente rejeitada pela mãe, Bernarda Cabrera: “A mãe a odiou desde que lhe deu de mamar pela única vez e se negou a tê-la consigo com medo de matá-la.” (MÁRQUEZ, 2005, p. 65)

Seu pai, o Marquês de Casaldüero, também, só atentou para a menina depois da mordida de cachorro que ela sofrera e quando dos rumores de uma possível contração de raiva canina. Entretanto, o próprio encontrava dúvidas em seu sentimento pela menina: “Sempre acreditou que amava a filha, mas o medo do mal de raiva o obrigava a confessar que se enganava a si mesmo por uma questão de simples comodismo.” [...] “Muito do ódio que sentiam pela menina se devia ao que havia nela de um e de outro.” (MÁRQUEZ, 2005, p. 27)

É clara a falta de importância oferecida à menina, principalmente por parte da mãe. Quando bebê, o pai disse que se vivesse seria puta. Mas Sierva, embora rejeitada pela família, foi acolhida pelos escravos. Domingas de Adviento se tornando sua mãe, e os escravos, sua família. “Domingas de Adviento a amamentou, batizou em Cristo e consagrou a Olokun, divindade ioruba de sexo incerto, [...]” (MÁRQUEZ, 2005, p. 65)

Sierva se torna órfã de pais vivos, e em sua história há uma inversão: sua mãe biológica é que assume papel de uma madrasta má.

Como promessa feita por Domingas de Adviento a seus deuses, Sierva não cortaria seus cabelos até a noite de seu casamento. Ao passo que aos doze anos desfilava uma cabeleira cor de cobre que se enrolava a seu corpo para que pudesse caminhar, como um véu de noiva.

Essa cabeleira de Sierva muito se relaciona à cabeleira de Rapunzel, menina que fora trancafiada numa torre por uma bruxa má e, dessa forma, impedida de viver em seu mundo. Até que um príncipe escalou sua torre ao seu encontro.

Um dia, um casal sem filhos que queria uma criança vivia ao lado de um jardim murado que pertencia a uma bruxa. A esposa, no fim da gravidez, viu repolho no jardim e o desejou obsessivamente, ao ponto da morte. Por duas noites, o marido saiu e invadiu o jardim da bruxa para colher um repolho para a esposa, mas na terceira noite, enquanto escalava a parede para retornar para casa, a bruxa apareceu e acusou-o de furto. O homem implorou por misericórdia, e a mulher velha concordou em absolvê-lo desde que a criança lhe fosse entregue ao nascer. Desesperado, o homem concordou; uma menina nasceu, e foi entregue à bruxa, que nomeou-a Rapunzel. Quando Rapunzel alcançou doze anos, a bruxa trancafiou-a numa torre alta, sem portas ou escadas, com apenas um quarto no topo. Quando a bruxa queria subir a torre, mandava que Rapunzel estendesse suas tranças, e ela colocava seu cabelo num gancho de modo que a bruxa pudesse subir por ele.¹

Os encontros amorosos de De Laura e Sierva no convento transparecem a imagem dum príncipe que bravamente transpõe obstáculos para chegar à sua princesa amada presa numa torre: “[...] um muro alto e escaboso que parecia inacessível. Mas Cayetano conseguiu escalá-lo ao cabo de muitas tentativas frustradas [...]” “[...] Ele

¹ GRIMM. *Contos para a infância e para o lar* apud <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Rapunzel>>. Acesso em: 29 out. 2007.

mostrou as unhas ensaguentadas: – Escalei o muro – disse, sem voz.” (MÁRQUEZ, 2005, p. 185)

Listemos algumas características dos contos de fadas:

Fazem uso de magia e encantamentos: essas magias e encantamentos estão presentes nas duas faces da moeda, o bem e o mal. Geralmente, esses encantamentos são usados em favor de uma ação má, que prejudique alguém, como, por exemplo, a maçã envenenada oferecida à Branca de Neve. Mas também há a magia solucionadora de conflitos, a magia que, por exemplo, transforma em princesa, e dá uma linda carruagem tirada de abóboras, como no caso de Cinderela;

Há sempre um conflito a ser resolvido: O herói está sempre transpassando barreiras para chegar, redimido, a um final feliz e compensador; e

Possuem uma postura maniqueísta: onde o bem, representado pelo o herói, está em constante luta contra um mal, luta essa que define os conflitos do herói, um constante duelo de opostos.

Vladimir Propp (1984), Formalista Russo, em seu famoso *Morfologia do conto maravilhoso*, listou 31 ações (funções) das personagens dentro do conto. Essas ações permitem o estudo de cada personagem existente no conto. É importante frisar que nem toda obra narrativa reunirá todas essas funções.

Seis dessas funções de Vladimir Propp são encontradas na obra de Márquez, dentre elas: Interdição (ao herói é feita uma proibição); Partida (o herói deixa a casa); Recepção do objeto mágico (o objeto mágico é colocado à disposição do herói); Deslocamento no espaço (o herói é transportado para outro lugar); Malfeitoria (dano); e Início da ação contrária (o herói decide fazer algo para reparar o dano sofrido).

A INTERDIÇÃO

Sierva María, quando da morte de sua escrava-mãe, ocupou pela primeira vez um lugar estável na casa. Foi dado a ela o quarto que havia sido da primeira marquesa e professores para lhe ensinar a ler e escrever. Mas logo teve que sair da casa e voltar a morar com os escravos por determinação da mãe. As duas não se davam,

havia uma grande incompatibilidade de gênios. A mãe não a suportava e tinha medo dela, sendo impossível a convivência de ambas num mesmo local.

Bernarda quisera aplacar os seus rancores, mas logo ficou evidente que a culpa não era nem de uma de outra, mas da natureza de ambas. Vivia em pânico desde que acreditou descobrir na filha certa condição fantasmal. Tremia só de pensar no instante em que olhava para trás e dava com os olhos inescrutáveis, da criança lânguida com seus tules vaporosos e a cabeleira silvestre que já lhe batia pelos joelhos.
– Menina! - gritava. – Estás proibida de me olhar assim.
(MÁRQUEZ, 2005, p. 68)

Depois de acordar de madrugada e encontrar boiando em sua água de beber uma boneca de Sierva María, Bernarda, convencida de se tratar de um feitiço da menina contra ela, proíbe Sierva de continuar na casa, determinando que voltasse a morar com os escravos:

Convencida de que era um feitiço africano de Sierva Maria contra ela, decidiu que na casa não havia lugar para as duas. O marquês aventurou uma mediação tímida e Bernarda cortou em seco: "Ou ela ou eu". Acabou Sierva María voltando para o galpão das escravas, mesmo quando a mãe estava no trapiche. Continuava sendo tão hermética como ao nascer, e analfabeta total. (MÁRQUEZ, 2005, p. 69)

Há aí uma Interdição feita à heroína. À Sierva é proibido algo pela segunda vez (a primeira vez é quando de seu nascimento, onde a mãe a odeia e Dominga a consagra e cria). Assim como no conto de Rapunzel, que é tirada de seu mundo e isolada numa torre, com a proibição de não sair de lá.

A PARTIDA; E A RECEPÇÃO DO OBJETO MÁGICO

A função da partida é vista na personagem desde seu nascimento, quando tem que partir de casa para viver com os escravos junto de Domingas que se torna sua ama de leite. Junto a esse acontecimento, ocorre a 3ª função na narrativa: Recepção do objeto mágico, onde Sierva recebe das escravas, um a um, seus colares de candomblé: “Pouco a pouco as escravas foram pendurando nela os colares de vários deuses, até o número de dezesseis.” (MÁRQUEZ, 2005, p. 66)

Os colares de Sierva a acompanharam mesmo quando de seu ingresso no Convento de Santa Clara. Eles tinham um significado para a menina e foram

responsáveis por muitos episódios de rebelião desta. Sierva não se separava deles. Sempre que alguém os tentasse tirar, sofreria as graves conseqüências.

Tirou-lhe um anel sem resistência, mas quando a outra tentou arrebatá-lo, saltou como uma cobra e deu-lhe na mão uma mordida instantânea e certeira. A noviça correu a lavar o sangue. (p. 96)

Quando a criada quis tirar-lhe os colares, ela a agarrou pelo pulso e a obrigou a soltá-los. Na ata do convento referente àquela noite, a criada declarou que uma força do outro mundo a tinha derrubado. (p. 103)

[...] várias noviças a rodearam para admirar seus colares. Uma delas procurou arrancá-los. Sierva Maria se encabritou. Com um repelão, tirou de cima as guardiãs que tentavam subjugar-las. Subiu na mesa, correu de uma ponta a outra gritando como uma possessa de verdade que não se deixa dominar. Quebrou tudo quanto encontrou no caminho, pulou pela janela e desfez os caramanchões do pátio, alvoroçou as colméias e derrubou as cercas dos estábulos e dos currais. As abelhas se dispersaram e os animais em disparada se precipitaram uivando de pânico até os dormitórios da clausura. (p. 104)

Era como se fossem seu amuleto, algo que a mantivesse em seu mundo, perto dos escravos que tanto a amavam e respeitavam, o que lhe trazia segurança. Por causa dos colares, Sierva foi reconhecida e bem recebida por duas escravas do convento, a única coisa que lhe trouxe alegria naquele momento:

Pouco depois passaram duas escravas negras que reconheceram os colares de macumba e lhe falaram em ioruba. A menina respondeu entusiasmada na mesma língua. Como ninguém sabia por que ela estava ali, as escravas a levaram até a cozinha tumultuosa, onde foi recebida com alvoroço pela criadagem. [...] Aos que perguntaram como se chamava, deu seu nome de negra: Maria Mandinga.

Recuperou na hora o seu mundo. Ajudou a degolar um cabrito que resistia a morrer. Tirou-lhe os dois olhos e cortou os testículos, que eram as partes de que mais gostava. Jogou diabolô com os adultos na cozinha e com as crianças no pátio, e ganhou de todos. Cantou em ioruba, em congo e em mandinga, e mesmo os que não a entendiam escutaram-na enlevados. No almoço comeu um prato com os testículos e os olhos do cabrito, refogados em banha de porco e temperados com especiarias picantes. (p. 97)

Segundo dicionário de símbolos² “O colar, como qualquer outro adorno que se use ao redor do pescoço, possui uma simbólica de destino. Os ornamentos de pescoço, onde vemos chapinhas ou arranjos de pedras preciosas, costumam aparecer simbolizando o tipo de destino da pessoa em questão.”

À idade de 12 anos, Sierva já tinha mais colares que anos de vida. Dezesesseis colares. Esses colares eram colocados por cima do escapulário de batismo, ou seja, uma sobreposição de destinos. Sierva sempre carregou em si dois destinos contrários. Isso, além de uma vasta gama de diferentes interpretações, se mostra numa clara referência ao sincretismo cultural.

O DESLOCAMENTO NO ESPAÇO

Essa função, em que o herói é transportado para outro lugar, ocorre na obra de Márquez à Sierva quando esta é levada para o convento de Santa Clara e lá deixada por seu pai a conselho do bispo da diocese, dom Toribio de Cárceres y Virtudes, para que fosse internada. Como se vê, claramente, ela se desloca de sua casa para o convento.

A MALFEITORIA

“Havia um pavilhão solitário que durante sessenta e oito anos serviu de cárcere da Inquisição. [...]. Foi na última cela desse recanto de esquecimento que **encerraram Sierva María**, noventa e três dias depois de ser mordida pelo cachorro e sem nenhum sintoma de raiva.” (MÁRQUEZ, p. 95)

Com os rituais de exorcismo da Inquisição, Sierva vive em condições subumanas e sofre maus tratos que culminam em sua morte. Passa, assim, pela função Malfeitoria, o dano causado.

O INÍCIO DA AÇÃO CONTRÁRIA

Podemos dizer que Caetano De Laura de caçador passou à caça. Incumbido do exorcismo de Sierva, vê-se rendido por seus sentimentos, pelos encantos da menina, convencendo-se assim de que não se tratava de possessão demoníaca, não

² Disponível em: <http://www.meiodoceu.com/index_simbolos.htm>. Acesso em: 29 out. 2007.

procedendo ao exorcismo de Sierva. Inicia-se então uma corrida de Caetano contra o tempo, a fim de convencer o Bispo, e quem quer que se interessasse pelo exorcismo de Sierva, de que a menina de fato não se encontrava possuída, era apenas um caso de raiva aliado aos costumes natais de Sierva.

Começa aí o início da ação contrária que, no caso, é feito por De Laura com o intuito de reparar o dano sofrido por Sierva.

Mais uma relação existente entre o romance de Márquez e os contos de fadas são as ocorrências de zoomorfismo ou animalização em ambos, a atribuição de características animais ao ser humano, quando um ser humano é descrito semelhantemente a um animal, pelas suas características, funções, aparência física, etc. Há uma ocorrência deste tipo na obra. Observe este trecho da obra: “Depois urinou atrás da árvore, de cócoras e com um pedaço de pau para se defender de animais abusados e homens peçonhentos, como lhe ensinara Dominga de Adviento.” (MÁRQUEZ, 2005, p. 97)

Essa clara troca de adjetivos, onde se atribui abusados a animais e peçonhentos a homens, além de outras leituras a que pode remeter, acaba conferindo ao ser humano característica animal, de inseto peçonhento. Há aí uma zoomorfização. No conto *O gato de botas de Charles Perrault* ocorre semelhante inversão, o gato se comporta como gente, isso demonstrado pelo uso das botas desnecessário a um animal e também por sua esperteza e inteligência racional.

Chegamos ao fim do presente estudo com o anseio de que tenha restado completa a tarefa proposta no início de demonstrar a presença de características dos contos de fadas na obra *Do amor e outros demônios* de Gabriel García Márquez.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Cláudia. *Dicionário de Símbolos*. Disponível em: <http://www.meiodoceu.com/index_simbolos.htm>. Acesso em: 29 out. 2007.

CASHDAN, Sheldon. *Os 7 pecados capitais nos contos de fadas: como os contos de fadas influenciam nossas vidas*. Rio de Janeiro: Campus, 2000.

CHIAMPI, Irlemar. *O realismo maravilhoso: forma e ideologia no Romance Hispano-Americano*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

COELHO, Nelly Novaes. *O Conto de Fadas*. São Paulo: Ática, 1987.

FRANZ, Marie-Louise von. *O feminino nos contos de fadas*. Petrópolis: Vozes, 1995.

GELDER, Dora Van. *O mundo real das fadas*. São Paulo: Pensamento, 1986.

MÁRQUEZ, Gabriel García. *Do amor e outros demônios*. 15ª ed. Rio de Janeiro: Record. 2005.

PERRAULT, Charles. *Contos de Charles Perrault*. Colares Editora. 1996.

PROPP, Vladimir I. *Morfologia do conto maravilhoso*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984.

SILVA, Aline Bezerra da. *Do amor e outros demônios: transgressão ideológica e relações de poder*. Rio de Janeiro: Monografia de Mestrado em Ciência da Literatura (UFRJ), 2001.