

Figurações da loucura em *Del amor y otros demonios*

Resumo: Este artigo analisa as figurações da loucura na obra *Del amor y otros demonios*, de Gabriel García Márquez, sobretudo as que se manifestam no discurso religioso e na relação entre amor e loucura.

Palavras-chave: amor; loucura; religião; diabo; real maravilhoso.

Abstract: This article analyzes the representations of madness that can be found in *Del amor y otros demonios*, by Gabriel García Márquez, especially the ones present in the religious discourse and in the relationship between love and madness.

Keywords: love; madness; religion; devil; marvelous real.

A muitos pode parecer estranho analisar a presença do diabo em uma obra de um autor tão festejado por sua literatura vibrante e colorida. Menos usual ainda é a tentativa de estabelecer nexos entre amor, possessão demoníaca e loucura socialmente legitimada em sua representação literária da América colonial. Gabriel García Márquez é, sem dúvida, lembrado mais pela presença do amor. E é justamente de amor que se trata: a representação do amor como demoníaco na obra *Del amor y otros demonios*, que já no título desfaz a estranheza de se querer investigar a presença e o papel do diabo e as conseqüentes perturbações de toda ordem na referida obra. O demônio literário de García Márquez é o que se pretende analisar aqui, seu papel na representação literária do mundo; para isso, reconhecemos e admitimos “a afinidade lingüística entre o discurso teológico e o discurso literário, na medida em que ambos recorrem à imagem” (Barcellos 2000, p.12). A presença da teopoética se justifica pela tentativa de melhor delinear o vínculo entre literatura, loucura e religião, o que não invalida o recurso a outras perspectivas de análise do fazer literário.

Neste artigo, a análise parte da definição do texto literário em níveis, adotando como recorte o nível da literatura como “um fenômeno específico da linguagem, caracterizado por determinadas regras parti-

culares de produção e recepção e efeitos específicos a serem obtidos” (Barcellos 2001, p.63). Trato a obra como criação literária e, como observa Tzvetan Todorov, “la littérature se crée à partir de la littérature non à partir de la réalité, que celle-ci soit matérielle ou psychique » (1970, pp. 14-15). Não pretendo fazer uma análise sociológica nem histórica dos temas que pretendo abordar. Compartilho da opinião de Jochen Hörisch, para quem “el discurso literário trasciende las épocas, o sea, es básicamente o casi en su totalidad un discurso perturbado, enfermo y patológico. Es que lleva la impronta de una lógica de la afición debida a la posibilidad de semánticas y somáticas perturbadas que hace a este discurso propenso a la tematización de enfermedades/épocas” (2006, p. 52).

Para entender melhor o papel desempenhado pelo diabo na obra, é interessante considerar o contexto literário no qual ela surge. García Márquez é um dos mais ilustres representantes do que se convencionou chamar de “realismo mágico”. O realismo mágico fez com que a literatura hispano-americana ganhasse visibilidade no mundo e fizesse a voz de nosso continente ser ouvida, com toda a riqueza do imaginário de seus povos. Entretanto, se a visibilidade nos foi favorável em dado momento, também nos custou caro, pois estivemos durante décadas aprisionados ao “modo de produção literária” do realismo mágico. Cabe lembrar, também, que o realismo mágico é um construto literário-ideológico forjado além de nossas fronteiras, com simplificações, omissões e manipulações do material literário da América Latina.

García Márquez muitas vezes referiu-se a sua obra como sendo pertencente ao realismo mágico, uma corrente muitas vezes confundida com o real maravilhoso, inclusive entre os críticos e teóricos da literatura. Embora possuam traços comuns e traços distintivos entre si, pode-se afirmar que se trata, de fato, de duas correntes literárias distintas (Lukavská 1991).

O próprio García Márquez aborda a distinção em seus escritos e afirma que o que pretende em sua criação literária é construir novos mundos, novas realidades, e que seu processo de criação lança mão do mágico como elemento central para a criação de uma nova realidade. Em outras palavras: o real é passível de tradução em termos “mágicos” ou, se se prefere, em termos de realidades paralelas, baseadas na observação do que nos rodeia no mundo hispano-americano. Para García Márquez, “el universo novelesco se presenta al lector como un mito roto por la historia, como lo sagrado destruido por la invasión de lo profano” (Lukavská 1991, p. 76). O romance do realismo mágico é dialógico, carnavalesco. Contesta Deus, autoridade e lei social; é uma

exploração da linguagem, uma consagração da ambivalência. (Kristeva 1974, p. 78-79).

Coerente com essa concepção de realismo mágico, *Del amor y otros demonios*, segundo seu autor, é baseada em um fato real, ocorrido na época em que ele atuava como repórter em um jornal colombiano. Ao serem realizadas reformas para transformar um convento em hotel em Cartagena, as criptas são demolidas e os restos ali enterrados são levados para outro lugar. Tudo corria bem até que, em uma tumba, a de Sierva María de Todos los Ángeles, uma imensa cabeleira ruiva de mais de vinte e dois metros de comprimento é encontrada presa a um crânio. García Márquez é incapaz de refrear seu espanto e inconformismo diante do fato real e mesmo científico que testemunha e oferece logo uma explicação para o fato, ao recordar-se da história de uma marquesa dos tempos coloniais morta de raiva aos doze anos que sua avó lhe contava. Essa menina-marquesa tinha cabelos muito compridos e passou a ser venerada pelos povos do Caribe após sua morte. Como lidar com o fato e com a lenda, ali tão próximos? No prólogo da obra, escrita muitos anos depois da abertura da tumba, o autor revela sua decisão: “La idea de que esa tumba pudiera ser la suya fue mi noticia de aquel día, y el origen de este libro” (GM, p. 11).

A história se passa no Caribe colombiano, na cidade colonial de Cartagena de Índias, cercada de muralhas e planejada como fortaleza contra os ataques dos inimigos do império espanhol. Segundo Lukavská (1991), “las ciudades fundadas representan el espacio sagrado, centro del mundo, amenazado por la invasión de lo profano” (p. 76). Assim, Cartagena, que geograficamente é uma ilha sobre a qual se funda uma cidade do Novo Mundo, pode ser tomada simbolicamente como a representação do sagrado, local em que a manutenção da ordem natural, divina, está a cargo das autoridades, sobretudo das autoridades eclesiásticas, que zelam pela conservação da ortodoxia. A subversão por parte dos indivíduos da ordem estabelecida é sectária e herética, além de representar uma escolha, uma adesão ao mal, como a palavra grega αἵρεσις vem nos recordar. Toda desordem pode ser interpretada como ameaça do demônio ao tecido social, incluindo aí as perturbações de ordem física ou psíquica.

Cabe na heresia tudo o que está fora da ordem, inclusive o amor carnal, que rivaliza com o amor a Deus, caso do padre Delaura, confessor e amante de Sierva María. A começar pelo título, o amor na obra é um demônio que foge ao limite das explicações das coisas do mundo. Também assim é Sierva María, a protagonista suspensa entre dois mundos, o dos brancos e o dos negros, indecisa entre o mundo material

e o mundo espiritual. Seu desajuste à ordem das coisas leva à suspeição de tratos com o diabo.

No livro, a realidade do Novo Mundo aparece de duas formas; em uma delas, a dos africanos, mestiços e *criollos* (brancos nascidos em território americano) é descrita como sendo tão normal, apesar de tão diferente do mundo europeu, que não merece maiores explicações: a realidade é tão colorida, alucinada e mágica que dispensa explicações metafísicas. Na outra, a visão da Igreja, toda a opulência, todos os excessos, só podem estar a serviço do diabo. Assim, nessa visão eclesiástica do mundo colonial americano, as línguas, as cores, as paixões, são encaradas dentro da lógica ortodoxa européia e cristã: é tudo obra do diabo.

Começa, assim, a aparecer nosso personagem, sem voz, mas sempre presente nas ações e nos desejos dos personagens, insidioso. Mas que Demônio é esse que aparece, ou se deixa flagrar, na narrativa? E que loucura é essa que, como escreveu Nietzsche, poderia apontar para a degeneração de uma civilização, no caso a espanhola, em face de uma civilização nascente?

O diabo no livro de García Márquez não aparece como personagem. Há alusões, a ele é atribuída a maioria dos elementos que escapam da compreensão dos personagens da narrativa. Aparece na voz de muitos personagens, e das formas mais intrigantes. Apesar disso, ou por isso mesmo, é figura essencial no projeto de construção de realidade mágica a que se propõe o autor.

O diabo já se anuncia nos discursos desde o nascimento de Sierva María, o desamor de sua mãe e a posterior adoção informal da menina pelos escravos negros da propriedade de seus pais. O mundo dos negros, reduzido na visão dos brancos a um mundo de mentirosos contumazes e feiticeiros, é o mundo em que a menina se cria. O fato de falar três línguas africanas com desenvoltura já é indicativo do que a aguarda no futuro: apesar de ela ter aprendido tais idiomas com os negros, aos brancos lhes parece incompreensível que uma marquesinha branca possa tê-las aprendido naturalmente, preferindo, provavelmente, creditar o fenômeno a uma possessão diabólica, como já indica uma relação com indícios de possessão da Idade Média: “Quando [o possuído] se exprimisse em grego, latim, ou outro idioma que jamais houvesse aprendido, ou lesse, escrevesse, cantasse musicalmente e realizasse outras coisas que não lhe houvessem sido ensinadas” (Nogueira 2000, p. 57).

Da mesma forma, o fato de Sierva María cantar em línguas “desconhecidas” e com vozes diferentes da sua parece reforçar o princípio de possessão demoníaca transcrito acima. O ar alheio e dissimulado da menina quando entre brancos, sua insistência em usar colares de

santos africanos em detrimento dos escapulários e outros hábitos alimentam as suspeitas de possessão ou de pacto com o demônio.

Quando Sierva María começa a manifestar os primeiros sintomas da raiva, após muitos meses de ter sido mordida, os curandeiros que a atenderam são os primeiros a declarar que ela “estaba loca, o poseída por los demonios” (GM, p.71). O próprio fato de que a doença tenha demorado tanto se manifestar foi logo identificado como artimanha do demônio pelos que a rodeavam e também pelo bispo Abrenuncio, que logo toma providências quanto ao futuro da menina. Acredita ele que “entre las numerosas argucias del demonio es muy frecuente adoptar la apariencia de una enfermedad inmunda para introducirse en un cuerpo inocente” (GM, p.77). O diagnóstico é esperado, pois,

[e]xpertos o laicos, cuando los discursos sobre las enfermedades aparecen ligados a inculpaciones, llevan implícita la exhortación a evitar, apartar o modificar todo lo que cause enfermedad. La enfermedad aparece así como sanción a una conducta que no se ajusta a las normas vigentes o postuladas (ANZ, P.32)

Também as freiras que acolhem a menina no convento acreditam na possessão demoníaca. Ali, mulher entre mulheres, vai sentir com toda força o estigma de possuída pelo demônio. A passagem que narra a primeira visita do padre Delaura a Sierva María no convento é, talvez, a mais representativa na obra do poder atribuído ao demônio quando se trata de explicar fatos da vida:

“Además, un cerdo habló y una cabra parió trillizos.” Y agregó con ahínco: “Todo anda así desde que su obispo nos hizo el favor de mandarnos este regalo emponzoñado”.

Igual alarma le causaba el jardín florecido con tanto ímpetu que parecía contra natura. A medida que lo atravesaban le hacía notar a Delaura que había flores de tamaños y colores irreales, y algunas de olores insoportables. Todo lo cotidiano tenía para ella algo de sobrenatural[...]

“No hemos dicho que la niña esté poseída”, dijo, “sino que hay motivos para suponerlo”

“Lo que estamos viendo habla por sí”, dijo la abadesa.

“Tenga cuidado”, dijo Delaura. “A veces atribuimos al demonio ciertas cosas que no entendemos, sin pensar que pueden ser cosas que no entendemos de Dios”.

“Santo Tomás lo dijo y a él me atengo”, dijo la abadesa: “A los demonios no hay que creerles ni cuando dicen la verdad”. (GM, p. 111)

Sierva María, no entender dos representantes da Igreja, é a encarnação do diabo ou, pelo menos, sua representação. García Márquez reproduz, assim, o pensamento cristão ainda vigente à época da Conquista Espanhola segundo o qual a mulher é mais sujeita às artimanhas do diabo:

[O] Diabo preside a vida da comunidade cristã. Em toda parte se vê o diabólico, o mundo inteiro é por ele invadido. E sua vítima é, por excelência, a *mujer*. Porque a mulher está mais predestinada ao Mal que o homem, segundo os textos bíblicos – ‘Toda malícia é leve, comparada com a malícia de uma mulher; que a sorte dos pecadores caia sobre ela!’ (Eclesiástico 25:26) – e os primeiros teólogos cristãos (Nogueira 2000, p.42)

As ponderações de Delaura sobre o demoníaco são dissidentes e, portanto heréticas, ao propor outras causas para o mal da menina, mesmo que o faça dentro do marco da doutrina cristã. O fato de especular sobre uma possível origem psíquica para os tormentos de Sierva María já aparta Delaura da lógica estabelecida na narrativa e é, portanto, heresia. Há, na obra, outras personagens femininas que parecem servir à obra do Diabo e que, entretanto, tal como Sierva María, cumprem na narrativa o papel de evidenciar e de questionar o poder do Diabo e sua própria existência. Circunscritas ao espaço do convento das clarissas, essas mulheres que supostamente lá servem a Deus ou que expiam suas culpas estão permanentemente confrontadas com sua condição de presa fácil do demônio e lidam com tal fato de diferentes maneiras. A abadessa Josefa Miranda, por exemplo, assume não só o posto de administradora do convento como também o de guardiã de demônios, vale dizer, das mulheres lá encerradas que trazem em si o selo indelével do pecado. Ao mesmo tempo, ela é uma espécie de porta-voz do nosso demônio silente na obra, visto que por suas palavras e ações é que toma forma de modo mais categórico a figura do demônio da América colonial, aquele que explica a natureza e as paixões incompreensíveis do ponto de vista europeu. Resgatemos um trecho de um diálogo entre Delaura e o Bispo Abrenuncio:

“Si alguien está poseído por todos los demonios es Josefa Miranda”, dijo. “Demonios de rencor, de intolerancia, de imbecilidad. Es detestable!”

El obispo se admiró de su virulencia. Delaura lo notó, y trató de explicarse en un tono tranquilo.

“Quiero decir”, dijo, “que le atribuye tantos poderes a las fuerzas del mal, que más bien parece devota del demonio”.

“Mi investidura no me permite estar de acuerdo contigo”, dijo el obispo.
“Pero me gustaría estarlo”. (GM, p. 130)

Sierva María, ao representar o desconhecido, o diferente, serve como veículo do questionamento dos dogmas. “É o feminino questionando o sagrado, questionando a castração sexual e psíquica a que foram submetidas as mulheres em virtude da misoginia do cristianismo” (Ferraz 2003, p. 64). Ela encarna a maldição de Eva, pois sua curiosidade faz com que o homem (Delaura) caia em pecado e desgraça. O curioso é que neste caso o sexo não é o vetor da danação do homem, mas o amor. O amor que disputa com o amor a Deus revela-se mais poderoso na decadência do homem do que o próprio sexo, que na obra não ocupa senão um lugar secundário. O autor privilegiou, assim, outra forma de mostrar a misoginia da Igreja, ao representar Sierva María não como a prostituta, a lasciva (uma Madalena) e sim como cativante e dotada de encantos capazes de desviar os homens da obra do Senhor e, por isso, mais maléfica. Tal como Eva, o grande pecado de Sierva María foi desejar o conhecimento e oferecê-lo, na forma libertadora do amor, a Delaura.

O amor entre confessor e possuída pelo demônio vai-se construindo pelo reconhecimento das diferenças como naturais, distantes da obra do diabo. Tão movido pela curiosidade quanto Sierva María, o padre Delaura experimenta, ousa e termina por sacrificar uma carreira eclesiástica de brilhante futuro para experimentar sensações que sua Igreja classifica de pecaminosas e satânicas. O bispo Abrenuncio, ao tentar dissuadir Delaura, afirma que “el amor era un sentimiento contra natura, que condenaba a dos desconocidos a una dependencia mezquina e insalubre, tanto más efímera cuanto más intensa”. (GM, p. 197). Esse, por sua vez, só anseia livrar-se da opressão do mundo cristão. Em um dos últimos diálogos entres esses dois personagens, García Márquez novamente explicita sua resistência a encarar o amor como demoníaco: “¿No teme condenarse? ‘Creo que ya lo estoy, pero no por el Espíritu Santo’, dijo Delaura sin alarma. ‘Siempre he creído que él toma más en cuenta el amor que la fe’” (GM, p. 198).

Apesar de demonstrar ao longo da narrativa que o demônio do amor nada mais é do que uma manifestação de felicidade inimaginável no mundo opressivo da América Espanhola ainda vergada sob o peso da Inquisição, García Márquez, coerente com a premissa do realismo mágico de basear-se na realidade, evita dar um final feliz a seus personagens. Morrem separados e infelizes, purgando o pecado de ir contra a sociedade estabelecida. A medida do amor é a medida da loucura:

a loucura e o sofrimento são o combustível do amor desesperançado entre Sierva María y Delaura.

Julgado como suspeito de heresia pelo Santo Ofício, deposto de todas as suas atribuições, Delaura é condenado a servir como enfermeiro em um hospital de leprosos onde, apesar de suas tentativas, não consegue contrair a doença. Sierva María, afinal convencida de que tinha pacto com o diabo, sucumbe após tormentos inimagináveis nas mãos de seus exorcistas.

O demônio que se anuncia desde o título é, assim, vencido. A mais poderosa das figurações da loucura na obra, inimigo poderoso das instituições, atendendo por diversos nomes, entre eles o de amor, não teve voz na narrativa, mas esteve sempre presente, a lembrar a todos sua condição de potenciais pecadores e transgressores. A literatura do real maravilhoso, como vemos, é ela mesma também patogênica, enfermiza. O demônio literário de García Márquez, esse demônio caribenho do qual apenas esboçamos algumas manifestações, é construído sobre a própria materialidade discursiva, ela mesma mais inverossímil do que qualquer obra fantástica possa sequer tentar reproduzir.

Referências

- BARCELOS, José Carlos. *Literatura e Espiritualidade*. Bauru: Edusc, 2001.
- BARCELOS, José Carlos. Literatura e Teologia: perspectivas teórico-metodológicas no pensamento católico contemporâneo. In: *Numen – Revista de Estudos e Pesquisa da Religião*. Juiz de Fora: Editora da UFJF, V. 3, n. 2, jul/dez 2000, p. 09-30.
- FERRAZ, Salma. *As faces de Deus na obra de um ateu: José Saramago*. Juiz de Fora: Editora da UFJF, 2003.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Del amor y otros demonios*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1994.
- HÖRISCH, Jochen. Las épocas y sus enfermedades. El saber patognóstico de la literatura. In: BONGERS, Wolfgang; Olbrich, Tanja (org.) *Literatura, cultura, enfermedad*. Buenos Aires: Paidós, 2006, p.47-42.
- KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.
- LUKAVSKÁ, Eva. ¿Lo real mágico o el realismo maravilloso? *Etudes romanes de Brno*, Brno: Masarykova univerzita, 1991, v.21, pp. 67-77.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- NOGUEIRA, Carlos Roberto F. *O diabo no imaginário cristão*. Bauru: Edusc, 2000.
- TODOROV, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris : Seuil, 1970.