



REFLEXÕES A PARTIR DO CONTO “A LUZ É COMO A ÁGUA”, DE GARCÍA MÁRQUEZ

REFLECTIONS FROM THE STORY “LIGHT IS LIKE WATER”, BY GARCÍA MÁRQUEZ

Nerynei Meira Carneiro Bellini*

Resumo: Gabriel García esmerou-se em produções literárias nas quais o insólito constitui-se eixo norteador. A partir da urdidura dos elementos narrativos, promovem-se reflexões valiosas no ato da recepção, como no conto “A luz é como a água”, em *Doze contos peregrinos* (2001). Nele, as imagens simbólicas da água e da luz, bem como o espaço criado ficcionalmente, suscitam um pensar profundo sobre o alcance e o poder do imaginário em contextos reais. A propósito, Roas (2017) afirmou que o fantástico literário é uma das modalidades mais realistas que existe. Portanto, este trabalho desenvolve uma análise temático-formal do conto em pauta para demonstrar a articulação dos elementos da narrativa, na especificidade do insólito, com vistas à construção de sentidos que promovam reflexões caras à realidade (essa entendida como uma construção cultural). Ceserani (2006) defendeu que o fantástico sempre conta uma história para contar outra.

Palavras-chave: espaço; água; fantástico; realidade.

Abstract: Gabriel García Márquez excelled in literary productions in which the unusual constitutes a guiding axis. From the weave of the narrative elements, valuable reflections are promoted in the act of reception, as in the short story “Light is like water” in *Strange Pilgrims* (2001), by García. In it, the symbolic images of water and light, as well as the fictionally created space, provoke a deep thought about the scope and power of the imaginary in real contexts. By the way, Roas (2017) stated that literary fantasy is one of most realistic forms that exist. Therefore, this work develops a thematic-formal analysis of the short story in question to demonstrate the articulation of the elements of the narrative, in the specificity of the unusual, with a view to constructing meanings that promote reflections dear to reality (this understood as a cultural construction). Ceserani (2006) argued that the fantastic always tells a story to tell another.

Keywords: space; water; fantastic; reality.

* Professora associada na Universidade Estadual do Norte do Paraná – UENP. E-mail: nerynei@uenp.edu.br

INTRODUÇÃO

A pujança do insólito no conto “A luz é como a água” (2001), que está inserido em *Doze contos peregrinos* (2001), de Gabriel García Márquez (1928-2014), realiza-se, sobretudo, pela organização estética de espaços e objetos narrativos. Por isso, este trabalho desenvolve uma análise temático-formal dessa narrativa breve, a fim de comprovar que a instauração e a verossimilhança do sobrenatural sustentam-se pela articulação dos elementos estruturantes, prioritariamente, dos espaciais.

O desenvolvimento analítico, aqui realizado, sustenta-se em conceitos teóricos sobre os componentes narrativos, que foram sistematizados por Arnaldo Franco Júnior (2009) no capítulo “Operadores de leitura da narrativa” (p. 33-58) do livro *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas* (2009), organizado por Thomas Bonnici e Lúcia Osana Zolin. Ainda, a análise baseia-se na teoria sobre os tipos de narrador definida por Gérard Genette (1979) em *Discurso da narrativa* (1979). Especificamente sobre a construção do fantástico, o foco reside em pressupostos de Tzvetan Todorov (2006), que estão na obra *As estruturas narrativas*, na publicação de 2006; Filipe Furtado (1980), que constam em seu livro *A construção do fantástico na narrativa* (1980); Remo Ceserani (2006), no livro *O fantástico* (2006); David Roas (2014, 2017), que estão em suas obras *A ameaça do Fantástico: aproximações teóricas* (2014) e *Exceções e outros contos fantásticos* (2017). As considerações críticas sobre as maravilhas no contexto hispano-americano, aqui discutidas, são de Alejo Carpentier (1949), que se estão no prólogo de seu livro *El reino de este mundo*, cuja versão



utilizada é a de 2012; além das concepções de Irleomar Chiampi, que vigoram em sua obra *O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano* (1980). A respeito do valor da fantasia, retomam-se, neste trabalho, conceitos de Antonio Candido em seu ensaio *A literatura e a formação do homem*. Outros autores recorridos são Duchamp (1996) e Azevedo (2019), sobre a arte conceitual, e Campos (s.d.), no que concerne à geografia espanhola.

Este trabalho, portanto, configura uma pesquisa de cunho bibliográfico, a partir de estudos de textos teóricos, críticos e literários os quais desencadearam pensamentos profundos sobre a articulação formal dos componentes narrativos em “A luz é como a água”, especialmente, do espaço e objetos domésticos. A respeito dessa modalidade de investigação e suas ações, Maria Marly Oliveira (2016, p. 69) afirma que: “apresentam como principal vantagem um estudo direto em fontes científicas, sem precisar recorrer diretamente aos fatos/fenômenos da realidade empírica.” A investigação constitui, ainda, uma pesquisa qualitativa, porque parte da observação de um fato literário, ou seja, a articulação formal do conto “A luz é como a água” do qual se levanta a seguinte hipótese: o entrelaçamento de uma narrativa do insólito pode ressignificar habilmente lugares e objetos empíricos?

RESSIGNIFICAÇÃO DO TRIVIAL POR MEIO DA ARTICULAÇÃO DOS COMPONENTES NARRATIVOS

Em “A luz é como a água” (2001), as ações do enredo sucedem em Madri onde moram Totó, Joel, seus pais, que provêm de Cartagena das Índias. Nas primeiras linhas do conto, tem-se o diálogo dos garotos com o pai e a mãe, que é relatado por um narrador, que, discursando em terceira pessoa, parece se distanciar da história, mas que, curiosamente, oferece muitos detalhes sobre a família, inclusive a respeito do local onde viveram e de sua moradia recente:

No Natal os meninos tornaram a pedir um barco a remos.

— De acordo – disse o pai –, vamos comprá-lo quando voltarmos a Cartagena.

Totó, de nove anos, e Joel, de sete, estavam mais decididos do que seus pais achavam.

— Não – disseram em coro. — Precisamos dele agora e aqui.

— Para começar – disse a mãe –, aqui não há outras águas navegáveis além da que sai do chuveiro.



Tanto ela como o marido tinham razão. Na casa de Cartagena de Índias havia um pátio com um atracadouro sobre a baía e um refúgio para dois iates grandes. Em Madri, porém, viviam apertados no quinto andar de número 47 do Paseo de la Castellana. (GARCÍA, 2001, p. 215).

Esse fragmento mostra que os acontecimentos se ambientam em Madri e, além disso, os personagens aludem à moradia anterior em Cartagena de Índias. Ambas as referências a essas cidades cravam na ficção traços verídicos, porque aludem a espaços que existem no contexto extrínseco à narrativa. Ainda, são reforçados no conto pela referência a suas características geográficas, ou seja, Cartagena de Índias está à beira mar e, portanto, é navegável, e Madri, que se encontra no centro da Península Ibérica, não pode ser alvo de esportes marítimos, conforme enfatiza, ironicamente, a mãe: “___Para começar – disse a mãe –, aqui não há outras águas navegáveis além da que sai do chuveiro.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2001, p. 215).

Com a fala da mãe, percebe-se que se marca textualmente a dualidade entre as cidades no uso do advérbio “aqui”, que pressupõe um “lá”. Esse está para Cartagena de Índias, enquanto aquele para Madri. Do ponto de vista geográfico, ambas as cidades são consideradas metrópoles as quais foram fundadas por espanhóis e que trazem, inclusive, construções históricas relevantes sobre a cultura hispânica, conforme Campos (s.d). Na representação ficcional de lugares reais, pode-se criar uma série de expectativas leitoras, que, certamente, serão rompidas no decorrer da narrativa, mas, no caso do insólito literário, a identificação de espaços reais é um recurso intensificador do irreal. Isso porque a instauração e permanência do fantasioso irá sugerir novas possibilidades imaginárias para esses espaços aparentemente verídicos. Quanto à definição de espaço ficcional, Arnaldo Franco Júnior (2009, p. 45) traz:

O espaço compreende o conjunto de referências de caráter geográfico e/ou arquitetônico que identificam o(s) lugar(es) onde se desenvolve a história. Ele se caracteriza, portanto, como uma referência material marcada pela tridimensionalidade que situa o lugar onde personagens, situações e ações são realizadas.

Franco Júnior (2009) afirma que o espaço exerce uma função tridimensional, pois, nele ocorrem as circunstâncias geridas pelas ações das personagens. No caso do espaço em uma narrativa cujo elemento insólito é eixo central, o valor é maior. A verossimilhança do



sobrenatural é efetuada no nível narrativo quando há a mescla de representações de espaços, situações, personagens, que são plausíveis em um mundo real, porém estão permeados pelo irreal. Filipe Furtado (1980, p. 126), em seu livro *A construção do fantástico na narrativa*, explica:

Na narrativa fantástica, o espaço familiar da natureza circunscreve sempre na maior parte da acção, constituindo a regra aparente do mundo fictício em que o fenômeno meta-empírico se insinua, (visa a) recorrer, sobretudo, a processos descritivos tendentes a acentuar os traços realistas do mundo material nele representado.

É por meio de elementos realistas que o fantástico se constrói ao propor o confronto entre o real e o irreal, causando, dessa forma, a hesitação nos personagens e, conseqüentemente, no leitor. Todorov (2006, p. 149-150) afirma: "O fantástico implica pois uma integração do leitor no mundo das personagens; define-se pela percepção ambígua que o leitor tem dos acontecimentos narrados; esse leitor se identifica com a personagem." A incerteza, que é muito cara ao insólito, somente contagiará a recepção se for muito bem trabalhada nos liames da narrativa.

A hesitação se realiza textualmente a partir de imagens que sugerem oposições as quais geram a ambigüidade do insólito. Nesse sentido, Furtado (1980, p. 36) defende que: "[...] qualquer narrativa fantástica faz surgir e mantém uma série de elementos contraditórios da mais diversa índole, como: real/imaginário; racional/irracional; verossímil/inverossímil; transparência/ocultação; espontaneidade/sujeição à regra; [...], etc." Furtado (1980, p. 37) explana, ainda, que o discurso fantástico deve alimentar esse debate constante entre os pares opostos o qual não se resolve, antes, sugere a possibilidade da subversão do real.

Roas (2014, p. 28) define o sobrenatural e explica que a sua presença na organização dos componentes narrativos implica a urdidura de contrastes, especialmente, do espaço. Tal procedimento é imprescindível para se cravar a verossimilhança do fantástico e, conseqüentemente, promover determinados efeitos no ato da recepção.

[...] o sobrenatural é aquilo que transgride as leis que organizam o mundo real, aquilo que não é explicável, que não existe, de acordo com essas mesmas leis. Assim, para que a história narrada seja considerada fantástica, deve-se criar um espaço similar ao que o leitor habita, um espaço que se verá assaltado pelo fenômeno que transtornará sua estabilidade. É por isso que o sobrenatural vai supor sempre uma ameaça à nossa realidade, que até esse



momento acreditávamos governada por leis rigorosas e imutáveis. A narrativa fantástica põe o leitor diante do sobrenatural, mas não como evasão, e sim, muito pelo contrário, para interrogá-lo e fazê-lo perder a segurança diante do mundo real.

O sobrenatural é entretecido textualmente valendo-se de oposições e incorre em significados alusivos à transgressão da lógica do mundo empírico. Por isso, aos leitores da narrativa fantástica é oferecida a possibilidade não de escapismo, mas de inquietação e incômodo diante da ruptura das certezas, que são nutridas no âmbito da realidade externa à narrativa.

Os antagonismos são intensificados em “A luz é como a água” especialmente em termos geográficos e culturais. O primeiro contraste diz respeito à localização, porque Cartagena das Índias é uma cidade litorânea banhada pelo mar do Caribe, já, Madri, que se localiza no centro da Espanha, é um lugar sem águas fluviais e marítimas. O segundo contraponto tem a ver com os contextos hispano-americano e europeu, que revelam singularidades culturais distintas, inclusive em termos de imaginário popular.

Alejo Carpentier (1904-1980) indagou no prólogo de seu romance *El reino de este mundo*, publicado em 1949, sobre o fato de o real-maravilhoso ser inerente à história latino-americana: “¿Pero qué es la historia de América toda sino una crónica de lo real-maravilloso?” (CARPENTIER, 2012, p. 12). Com essa pergunta retórica, Carpentier sugere que as maravilhas (entendidas como eventos e seres sobrenaturais que fogem às leis da lógica e da razão) fazem parte do cotidiano hispano-americano. A tese da América hispânica ser o berço das “maravilhas”, que foi defendida por Carpentier, também é sustentada por outros estudiosos à semelhança de Chiampi (1980), que analisa o realismo maravilhoso do ponto de vista da cultura e da ideologia latino-americana. Por isso, a pesquisadora afirma:

[...] há a razão histórica que legitima o maravilhoso como identificador da cultura americana. Sendo o novo romance hispano-americano uma expressão poética do real americano, é mais justo nomeá-lo com um termo afeito, tanto à tradição literária mais recente e influente (o realismo), como ao sentido que a América impôs ao conquistador: no momento de seu ingresso na História, a estranheza e a complexidade do Novo Mundo o levaram a invocar o atributo maravilhoso para resolver o dilema da nomeação do que resistia ao código racionalista da cultura europeia. (CHIAMPI, 1980, p. 50).



Chiampi, que se fundamentou em acepções de Carpentier e outros estudiosos da literatura hispânica, discute sobre a vertente histórica para a justificativa de que as “maravilhas” fazem parte da cultura hispano-americana, incorrendo em um modo de pensar, sentir, enfim, viver o imaginário no cotidiano. Em suas reflexões, Chiampi abre um leque para se pensar as produções literárias da América-hispânica em seu percurso diacrônico.

A proposição de se viver a partir de/e no imaginário vigora nas entrelinhas da narrativa “A luz é como a água”, porque aos meninos colombianos, que moram em uma metrópole sem águas, é possível reviver as diversões aquáticas que tiveram na cidade litorânea. A orelha de *Doze contos peregrinos* (2001) traz que no livro há “histórias de latino-americanos na Europa, peregrinos solitários que não deixam de sonhar com a terra natal.” O narrador do conto em tela parece sugerir tais lembranças do país natal quando afirma que os meninos colombianos “mergulharam como tubarões mansos por baixo dos móveis e das camas, e resgataram do fundo da luz as coisas que durante anos tinham-se perdido na escuridão.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2001, p. 217-218). O que mais poderiam ser essas coisas perdidas na escuridão, que foram resgatadas no mergulho imaginário das crianças, do que as reminiscências das diversões aquáticas tidas nas águas de Cartagena das Índias na Colômbia?

Todavia, essa “aventura fantasiosa” dos garotos colombianos é refreada, inicialmente, pelos pais, que pensando de maneira racional, entendem como absurdo a aquisição de um barco a remos e equipamentos de mergulho em uma cidade sem águas, por isso, “[...] disse o pai –, vamos comprá-lo quando voltarmos a Cartagena. [...] disse a mãe –, aqui não há outras águas navegáveis além da que sai do chuveiro. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2001, p. 215). A fala dos progenitores marca a discrepância entre razão e fantasia. A lógica está para o ponto de vista adulto enquanto o devaneio para o das crianças.

Outra voz reforça essa dualidade, a do narrador, que narra em terceira pessoa e parece, de início, sugerir um distanciamento em relação aos fatos; na categoria de extradiegético, ou seja, um ser que, de fora da história, relata os eventos, conforme teoria de Genette (1979). Em outros instantes, esse narrador, por seu conhecimento detalhado da trama, parece assumir a função de intradieético, especificamente, heterodieético, isto é, aquele que está dentro da história, como uma provável testemunha dos fatos. Contudo, em um momento exato da narrativa “A luz é como a água”, ele se revela como um participante direto dos acontecimentos narrados, inclusive sentindo-se responsável por eles. Aludem-se,



portanto, a posições distintas desse narrador que se crava como um homodiegético, ou seja, que participa da história, conforme se percebe no fragmento a seguir:

Essa aventura fabulosa foi o resultado de uma leviandade minha quando participava de um seminário sobre a poesia dos utensílios domésticos. Totó me perguntou como era que a luz acendia só com a gente apertando um botão, e não tive coragem para pensar no assunto duas vezes.

___ A luz é como a água – respondi. – A gente abre a torneira e sai. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2001, p. 216).

O excerto revela que o narrador se sente responsável pela aventura fatídica das crianças, pois, emitira uma explicação evasiva à pergunta de Totó sobre como a luz é acessa, não refletindo sobre as consequências de uma resposta trivial a um questionamento infantil.

A força expressiva dessa afirmação, que favorece a ambiguidade do insólito, é tão intensa na estrutura textual que consiste no título do conto: A luz é como a água. À explicação pragmática do adulto, desencadeia-se uma interpretação conotativa por parte das crianças, que culmina na aventura sobrenatural da navegação e do mergulho em um apartamento em Madri.

Além dos antagonismos que permeiam a narrativa no âmbito das urdiduras espaciais, das falas dos personagens e do narrador, percebe-se, ainda, uma proposta inusitada de fusão entre luz e água, uma vez que suas essências compositivas são muito diferentes. Nesse sentido, nota-se ainda que a sugestão de proximidade entre ambos os elementos é gradativa e atinge o clímax quando ocorre a fusão completa. Isso porque nos momentos iniciais do conto, o narrador, ainda resistindo à focalização das crianças, refere-se discursivamente à luz e à água de modo a marcar a singularidade de cada uma. Eis alguns exemplos: “Um jorro de luz dourada e fresca feito água começou a jorrar da luz quebrada” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2001, p. 216). Em termos de linguagem, o vocábulo “feito” exerce o papel de locução conjuntiva de comparação e estabelece a aproximação entre luz e água, mas, ainda, não sugere a ideia de união plena. Em outro exemplo: “[...] resgataram do fundo da luz as coisas que durante anos tinham-se perdido na escuridão.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2001, p. 216). O sintagma “fundo da luz” pode sugerir uma proximidade inusitada do ponto de vista da norma padrão da língua portuguesa, mas, no âmbito da expressividade poética cria uma imagem interessante para preparar a última figura. Essa promove verbalmente a junção entre luz e água. Por isso, no desfecho da história, a fantasia impregna a todos e o narrador relata: “Os instrumentos de



guerra, que os meninos usavam para dançar, flutuavam a esmo entre os peixes coloridos liberados do aquário da mãe, que eram os únicos que flutuavam vivos e felizes no vasto lago iluminado.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2001, p. 218-219).

A expressão “no vasto lago iluminado” realiza o amálgama luz e água, pois o substantivo “lago” é qualificado com o vocábulo “iluminado”, que se refere à luz, suscitando uma só imagem. Outra figura que se entende como sugestão da fusão entre água e luz é a de “correnteza dourada”, que está no excerto a seguir: “formou um leito pela grande avenida numa correnteza dourada”. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2001, p. 218). “Correnteza dourada” é um sintagma nominal formado pela junção de um nome e de um adjetivo. O substantivo reside no campo semântico de muitas águas em movimento, ou seja, correnteza. Por sua vez, o adjetivo “dourada”, conforme a norma padrão, pode qualificar uma tonalidade de luz, mas não a água, que, em seu estado puro, é incolor.

É nessa luz/água que os móveis e os objetos domésticos perdem seu valor utilitário e ganham outros conceitos e funções, inclusive, de entretenimento: “[Totó e Joel] encheram o apartamento até a altura de duas braças, mergulharam como tubarões mansos por baixo dos móveis e das camas [...]” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2001, p. 217, 218). Os móveis e as camas vigoram como “túneis” para os “tubarões mansos” nadarem por baixo. Antes desse episódio, os objetos triviais domésticos adquirem, também, um *status* de diversão, quando os meninos navegam em um barco de alumínio “entre as ilhas da casa” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2001, p. 216).

Em outro momento da diversão, quando os garotos mergulham pelo apartamento, tem-se a belíssima imagem do instrumento musical a partir de um novo conceito que lhe é conferido: “o piano de cauda com seu xale de Manilha que se agitava com movimentos de asa a meia água como uma arraia de ouro.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2001, p. 218).

A partir das ressignificações que são travadas no conto, por meio do *status* fantasioso que os personagens Totó e Joel conferem aos espaços e objetos domésticos, é possível pensar na concepção da arte vanguardista. Especialmente, a arte conceitualista, que, provocativamente, propõe novos conceitos e funções para utensílios e equipamentos utilitários. Retoma-se, aqui, a produção de Marcel Duchamp (1887-1968), exemplificada em “Fonte” (1917). A partir dessa obra, que consiste em um pinico branco de cerâmica, que foi exposto de modo invertido em uma galeria de arte, Duchamp defendeu a ideia de que qualquer objeto pode ser artístico se promover um novo conceito (AZEVEDO, 2019, s.p.).



Com base na premissa de Duchamp, retoma-se o conto "A luz é como a água", de García Márquez, e infere-se que o insólito narrativo estimula o leitor a ter uma nova percepção do trivial (espaço e objetos domésticos), por meio da fantasia, conferindo-lhe novos significados.

Candido (1972, p. 3) disse que a fantasia, em suas variadas manifestações artísticas, é uma necessidade de todo ser humano: "Um certo tipo de função psicológica é talvez a primeira coisa que nos ocorre quando pensamos no papel da literatura. A produção e fruição desta se baseiam numa espécie de necessidade universal de ficção e de fantasia". A essa experiência individual ou comunitária com a fantasia, conforme Candido, remete-se à aventura particular dos meninos em "A luz é como a água", que, na sequência dos eventos, é compartilhada com os amigos de escola.

Em termos de recepção, pode-se pensar que o mergulho no devaneio atinge e inunda o indivíduo no momento da leitura do insólito, visto que, nela, o imaginário é engatilhado tanto pelo viés do literário, pois se trata de ficção, quanto pelo eixo da narrativa fantástica, porque foca no sobrenatural. Esse insólito, vigente em personagens e acontecimentos, funciona como pistas textuais para a criação de possíveis significados no ato da recepção.

O simbólico, por meio da construção literária do sobrenatural, possibilita interpretações desafiadoras, uma vez que "tira" o leitor do lugar comum e incita-o a mergulhar nas profundezas da vida. A propósito, Roas (2017, p. 12) disse: "o fantástico é o gênero mais realista que existe, porque seu objetivo é questionar a realidade, indagar as obscuras regiões ocultas por trás do cotidiano e, ao mesmo tempo, oferecer inquietantes metáforas sobre a condição do indivíduo contemporâneo".

Questionamentos sobre as "regiões ocultas por trás do cotidiano" (ROAS, 2017, p. 12) são trazidos à tona em "A luz é como a água" tanto que, no desfecho da narrativa, sugere-se uma inesperada situação. A imersão total dos meninos na divertida fantasia da luz se transformar em água culmina em suas mortes: "Pois haviam aberto tantas luzes ao mesmo tempo que a casa tinha transbordado, e o quarto ano elementar inteiro da escola São João Hospitalário tinha se afogado no quinto andar do número 47 do Paseo de la Castelhana." (GARCÍA MÁRQUEZ, p. 219). O desfecho desse conto, mais do que propor uma verdade, suscita indagações sobre o poder do imaginário na recepção de uma narrativa do insólito.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise temático-formal aqui desenvolvida revelou que a simbologia construída, de modo verossímil, em “A luz é como a água” (2001), no âmbito da tessitura dos componentes narrativos, especialmente, do espaço e dos objetivos domésticos, reporta a situações da vida empírica as quais são revisitadas pela ficção. As cidades de Madri e Cartagena de Índias, por exemplo, ganham novas conotações no enredo. Suas representações ficcionais trazem, paradoxalmente, traços empíricos e eventos improváveis como as aventuras marítimas dos meninos no pequeno apartamento em Madri. É óbvio que o fato insólito de navegar em águas que se esvaem a partir da luz ocorreu por meio da fantasia infantil, mas, no desfecho da obra, a extraordinária mutação da luz em água atinge as ruas de Madri, extrapolando o universo pueril: “um leito pela grande avenida numa correnteza dourada que iluminou a cidade até o Guadarrama.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2001, p. 218).

A partir do enredo simples da experiência de Totó, Joel, seus pais e amigos na cidade de Madri abre-se a um leque de mensagens subliminares a respeito da vida, relações pessoais, anseios, desejos, dentre tantas outras facetas. Essa parece ser uma estratégia narrativa da literatura que potencializa o imaginário, pois, conforme disse Ceserani (2006, p. 102): “a literatura fantástica finge contar uma história para contar outra” (CESERANI, 2006, p.102).

Por fim, a análise de “A luz é como a água” respondeu à seguinte pergunta da pesquisa: o entrelaçamento de uma narrativa do insólito pode ressignificar habilmente lugares e objetos empíricos? Sim, é possível, pois, as cidades de Cartagena de Índias, Madri, o apartamento, o barco a remos, o equipamento de mergulho, o piano de cauda, entre outros objetos e, inclusive, a água e a luz foram entrelaçadas com verossimilhança, mesmo na esfera do improvável, e ganharam novos significados no texto. Acima de tudo, o engendramento do imaginário possibilitou novos olhares e conceitos inesperados para o trivial.

REFERÊNCIAS

AZVEDO, Amanda Maria. Arte Conceitual. *Educa mais Brasil*. 2019. Disponível em:

<https://www.educamaisbrasil.com.br/enem/artes/arte-conceitual>. Acesso: 10 set. 2023.

CAMPOS, Mateus. Colômbia. *Mundo Educação*. Disponível em: <https://mundoeducacao.uol.com.br/geografia/colombia.htm>. Acesso: 13 set. 2023.



CANDIDO, Antonio. A literatura e a formação do homem. Conferência proferida na XXIV Reunião Anual da SBPC, São Paulo, julho de 1972.

CARPENTIER, Alejo. Prólogo. In: CARPENTIER, Alejo. *El reino de este mundo*. 2. ed. Madrid: Alianza Editorial, 2012.

CESERANI, Remo. *O fantástico*. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.

CHIAMPI, Irlemar. *O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano*. Perspectiva: São Paulo, 1980.

DUCHAMP, Marcel e TEMKIN, Ann. Of or By. *Grand Street 58*, 1996. p. 57-72.

FURTADO, Filipe. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Horizonte Universitário, 1980.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. "A luz é como a água". In: GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Doze contos peregrinos*. 11. ed. Rio de Janeiro: Record, 2001. p. 215-219.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Arcádia, 1979.

ROAS, David. *A ameaça do Fantástico: aproximações teóricas*. São Paulo: Unesp, 2014.

ROAS, David. *Exceções e outros contos fantásticos*. São Carlos: EdUFSCar, 2017.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

Recebido: 05/09/2023

Aprovado: 10/10/2023

