



**Universidade de Brasília
Instituto de Letras
Programa de Pós-graduação em Literatura
Mestrado em Literatura**

**Para este mundo “tremendamente tedioso”, algo que “não lhes
cabia na imaginação”.**
**Reflexões sobre o fantástico moderno e o realismo mágico a partir
de contos de Murilo Rubião e Gabriel García Márquez.**

Fernanda Freire Coutinho
Orientadora: **Profa. Dra. Ana Laura dos Reis Corrêa**

**Brasília
2012**

Fernanda Freire Coutinho

**Para este mundo “tremendamente tedioso”, algo que “não lhes
cabia na imaginação”.**
**Reflexões sobre o fantástico moderno e o realismo mágico a partir
de contos de Murilo Rubião e Gabriel García Márquez.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília, como parte dos requisitos para a obtenção do grau de Mestre em Literatura.

Orientadora: Profª. Dra. Ana Laura dos Reis Corrêa

**Universidade de Brasília
Instituto de Letras
Brasília
2012**

Universidade de Brasília
Instituto de Letras

COUTINHO, Fernanda Freire. Para este mundo “tremendamente tedioso”, algo que “não lhes cabia na imaginação”. Reflexões sobre o fantástico moderno e o realismo mágico a partir de contos de Murilo Rubião e Gabriel García Márquez. Dissertação de Mestrado em Literatura, apresentada ao programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília, em 9 de agosto de 2012.

Comissão Julgadora

Dissertação para obtenção do grau de Mestre

Presidenta e Orientadora Professora Doutora Ana Laura dos Reis Corrêa

Examinador Professor Doutor Ariovaldo José Vidal

Examinador Professor Doutor Edvaldo Aparecido Bergamo

Agosto de 2012

Para a professora Maria Freire.

Ventana sobre la utopía

Ella está en el horizonte – dice Fernando Birri -.
Me acerco dos pasos, ella se aleja diez pasos.
Camino diez pasos y el horizonte se corre diez
pasos más allá. Por mucho que yo camine,
nunca la alcanzaré. ¿Para qué sirve la utopía?
Para eso sirve: para caminar.

Eduardo Galeano

Agradecimentos

À professora Ana Laura dos Reis Corrêa, que aceitou trilhar comigo um caminho que foi difícil, mas, ao mesmo tempo, maravilhoso. Fico feliz por saber que, enfim, é chegada a hora das amoras silvestres. Obrigada pelos ensinamentos!

Aos professores que durante a graduação e a pós-graduação cruzaram meu caminho e despertaram tantos interesses e perguntas insólitas.

À Fernanda, à Stella, à Daniele e, em especial, ao meu irmão Flávio, por me ajudarem a conseguir os livros mais impossíveis, muitas vezes vindos dos lugares mais estranhos...

Ao moderador do blog Livros de Humanas, pelo seu trabalho e sua coragem. Manifesto ainda meu apoio à causa, pois teria sido mais difícil chegar aqui sem contar com sua habilidade mágica de tornar a cultura mais acessível.

Aos meus amigos de São Paulo que, mesmo longe, se fizeram presentes. Aos colegas da UnB, por terem me acolhido em Brasília e tornado a realidade por aqui mais amena.

Aos funcionários do TEL, por tornarem possível superar a burocracia absurda do processo.

À minha família, que é enorme para caber aqui, mas que desde o início torceu para que essa caminhada se completasse. Em especial à minha mãe, uma professora incrível e grande responsável por tudo que sou.

Ao Leonardo, por dividir comigo sua organização e capacidade de dominar editores de texto. Agradeço, ainda, por sua paciência em ouvir repetidas vezes a mesma narrativa fantástica. E, principalmente, obrigada por acreditar em mim quando nem eu mesma acreditava!

Por fim, a quem, por algum acaso, se interessar em desvendar este certo modo fantástico de ver o mundo que se desdobra nas próximas páginas.

Resumo

Esta dissertação aborda os contos do escritor brasileiro Murilo Rubião com ênfase no caráter fantástico que possuem, a fim de demonstrar a forma como representam literariamente a vida social brasileira e se articulam ao sistema literário nacional, bem como a relação que mantêm com a produção latino-americana em geral. Considerando a força que a narrativa fantástica possui dentro de um contexto latino-americano, busca-se entender ao menos duas vertentes da literatura fantástica recorrentes no bloco: o fantástico moderno e o realismo mágico. Para melhor compreender cada estilo e sua importância para a literatura na América Latina, serão analisados dois contos de Murilo Rubião, representando o fantástico moderno; e dois contos de Gabriel García Márquez, relacionados ao realismo mágico. Desse modo, esta pesquisa é composta por um panorama geral da teoria sobre literatura fantástica, uma breve discussão acerca da relação entre a história e as literaturas latino-americanas, uma apresentação da obra de Murilo Rubião e, por fim, uma análise comparativa entre contos de Rubião e García Márquez. Esta sistematização pretende propiciar uma melhor compreensão do que aproxima e distingue os gêneros, além de permitir entender o que inclui o Brasil nesse contexto latino-americano, e, ao mesmo tempo, perceber o que impede uma classificação simplista e generalizada das diferentes literaturas produzidas pelos países que formam a América Latina.

Palavras-chave: literatura fantástica; literatura latino-americana; Murilo Rubião; Gabriel García Márquez.

Abstract

This dissertation discusses some short stories written by the Brazilian writer Murilo Rubião, focusing on the fantastic feature held by those narratives, in order to demonstrate the way they represent the Brazilian social life in their literary form, considering both that Rubião's work is articulated to a national literary system and the relation his stories have to the Latin American production in general. Regarding the importance fantastic narrative has inside a Latin American context, this analysis pursues the understanding of at least two different common currents of fantastic literature occurring in this bloc: the Modern Fantastic and the Magical Realism. In order to better understand each genre and their importance to literature in Latin America, this research includes the analysis of two short stories by Murilo Rubião, which are related to Modern Fantastic, as well as two short stories by Gabriel García Márquez, representing the Magical Realism. Thereby, this dissertation is composed by a general perspective of Fantastic Literature's theory, along with a brief discussion on the relationship between History and Latin American literatures, followed by a punctual presentation of Murilo Rubião's work and, finally, a comparative analysis of Rubião and García Márquez short stories, as mentioned before. Those steps aim to provide a better comprehension of what approximates and differentiates the genres pointed above. It should also help the reader to identify what includes Brazil in this Latin American setting, at the same time it highlights the importance of avoiding a simplistic and generalized view of distinct national literatures written in Latin American countries.

Keywords: Fantastic literature; Latin American literature; Murilo Rubião; Gabriel García Márquez.

Sumário

Introdução	19
Capítulo 1 - Alguma teoria	31
1.1. O que é um conto?	32
1.2. O gênero fantástico e suas vertentes	39
1.3. Sobre o realismo mágico	50
1.4. Realidade inverossímil	57
Capítulo 2 - A literatura e a América Latina	61
2.1. Literatura e história, um breve panorama da América Latina	61
2.2. O <i>Boom</i> da Literatura Latino-Americana	70
2.3. O fantástico como representação de uma realidade latino-americana inverossímil ..	80
2.4. Rubião e García Márquez: influências e originalidade	83
2.5. Aspectos do fantástico moderno e do realismo mágico nas obras de Murilo Rubião e Gabriel García Márquez	89
Capítulo 3 - A superação do regional na narrativa fantástica de Murilo Rubião	93
3.1. O conto fantástico de Murilo Rubião	93
3.2. O atraso e a modernidade periférica transfigurados pela literatura	96
3.3. Negativismo e fantasmagoria	98
3.4. Caminhos para o super-regional nos contos de Murilo Rubião	101
3.5. O trabalho de Rubião na forma de seus contos	105
Capítulo 4 - Possibilidades do fantástico na narrativa latino-americana a partir da análise de contos de Rubião e García Márquez	111
4.1. Aspectos gerais dos contos	111
4.2. A reconstrução de mitos	117
4.3. Representações do passado	126
4.3.1. O passado impossível	126
4.3.2. Recriando o passado	131
4.3.3. O lugar do escritor nessas histórias	137
4.3.4. A história latino-americana através da literatura	140
Considerações Finais	143
Bibliografia	153

Introdução

Esta dissertação pretende discutir, por meio da narrativa fantástica de Murilo Rubião, comparativamente a uma pequena parte da produção contística de Gabriel García Márquez, a forma como a literatura brasileira insere-se em um contexto latino-americano, entendendo melhor os pontos de aproximação e particularidades desta literatura nacional. Este trabalho apresenta um caráter mais teórico que analítico, o que advém da própria dificuldade em trabalhar e organizar os diversos conceitos aqui abordados, bem como resulta também do próprio processo de construção do conhecimento que acompanhou esta pesquisa. Contudo, no último capítulo, há uma tentativa de articular os aspectos teóricos fundamentais a esta pesquisa à análise comparativa de dois contos.

Esse desejo de discutir a literatura brasileira em relação à produção latino-americana nasce de diversas questões. Uma delas é o tipo de organização dada às análises das literaturas latino-americanas, como, por exemplo, é o fato de a Universidade de Cambridge possuir uma publicação intitulada *The Cambridge Companion to the Latin American Novel*¹, organizada por Efraín Kristal, onde a literatura brasileira não só está bem representada por meio de um romance de Machado de Assis e outro de Clarice Lispector, como tem lugar de destaque, já que, de seis romances analisados, dois são brasileiros. Certamente isso é significativo, considerando o grupo de países² que formam a América Latina. Não bastasse, há uma segunda publicação da mesma universidade inglesa intitulada *The Cambridge History of Latin American Literature*³, organizada por Roberto Gonzales Echevarría e Enrique Pulpo-Walker, que se propõe a contar em três grandes volumes a história da literatura latino-americana, como sugere o próprio nome, onde o último volume é dedicado exclusivamente ao estudo do caso brasileiro, além de uma bibliografia geral.

Percebe-se aí que não só a literatura brasileira é importante para a literatura latino-americana como um todo, como ela tende a ser analisada de forma separada, não apenas por causa da sua extensão, mas, principalmente, por conta de suas particularidades. Ainda assim,

¹ Compêndio Cambridge sobre o romance latino-americano. (Tradução livre).

² O tema da delimitação política da América Latina é bastante controverso, por isso optou-se nesta pesquisa por utilizar a definição que delimita o bloco a partir de questões linguísticas e culturais, ou seja, formada pelos países que se encontram nas regiões geográficas denominadas América Central (incluindo a região do Caribe) e América do Sul, com exceção do México, que se encontra na América do Norte; e que detenham idiomas românicos, a saber: Português, Espanhol e Francês. No entanto, para este estudo, foram desconsiderados os países de fala francesa que consistem em territórios ou departamentos ultramarinos franceses, como Guiana Francesa na América do Sul e outros territórios que se encontram no Caribe.

³ Cambridge - História da literatura latino-americana. (tradução livre).

apesar dessa clara importância da literatura brasileira, parece haver mais estudos sobre escritores hispano-americanos que brasileiros realizados fora do Brasil, ao menos em diversidade de autores estudados.

A perspectiva apresentada por essas obras críticas inglesas evidencia um problema inquietante: como discutir o modo que literatura brasileira é vista fora das fronteiras do país? Como a literatura brasileira pode ser latino-americana e, ao mesmo tempo, tão distinta? Como entender esse seu lugar em uma classificação geral de literatura latino-americana respeitando suas peculiaridades? Por que a produção brasileira é tão grande e, ainda assim, tão pouco conhecida e estudada em outros países? Apesar de não prever respostas definitivas a essas perguntas, até porque estaria além do alcance de uma única dissertação, é interessante tê-las em mente, como um dos elementos que fazem parte do problema que este trabalho pretende enfrentar.

Com exceção de alguns escritores canônicos, como Machado de Assis e Clarice Lispector, que aparecem no *Cambridge Companion* indicado acima, e ainda Guimarães Rosa, poucos escritores brasileiros são efetivamente conhecidos fora do Brasil, e ainda menos estudados, como já havia apontado Antonio Candido (2011, p. 241). Porém, há sempre uma referência a essa latino-americanidade que costuma incluir toda a literatura feita na América periférica em um único manual, apesar das diferenças existentes. Contudo, esse esforço não impede que, ao mesmo tempo em que exista algum estranhamento em relação à literatura brasileira perante outras literaturas latino-americanas, perceba-se uma maior identificação e diálogo entre as literaturas dos países hispano-americanos, ainda que por vezes também problemática.

Acompanhando essa constatação, é necessário considerar um dos momentos mais importantes para essa literatura hispano-americana, o chamado *Boom* latino-americano, no qual grandes autores, como o colombiano Gabriel García Márquez e o argentino Julio Cortázar, tiveram suas obras reconhecidas internacionalmente e eternizaram-se na literatura mundial por meio de uma escrita que, prioritariamente, privilegiava a narrativa fantástica em diferentes formas. Porém, se o *Boom* foi latino-americano, onde entra o Brasil nesse processo para além de uma recuperação e maior reconhecimento de escritores brasileiros antes desconhecidos, como é o caso de Rubião?

Não houve no Brasil um crescimento da produção literária interna que tenha tido repercussão internacional, principalmente de um gênero fantástico, suficiente para encaixar o país diretamente no que se entende popularmente por *Boom*. Mas nem por isso o Brasil deixa de ser um país latino-americano e, talvez justamente por isso, houve alguma necessidade de

enquadrar os autores brasileiros nesse processo, o que em algumas ocasiões levou a generalizações simplistas. Esse movimento de aproximação, que até certo ponto foi equivocado, talvez seja resultado de um desejo de divulgar a literatura nacional, quando se origina da crítica interna, ou de uma tentativa estrangeira de buscar sistematizar a análise da produção literária brasileira utilizando parâmetros comuns às análises hispano-americanas, já que o interesse por literaturas periféricas sempre foi escasso e em algumas circunstâncias levou a análises superficiais.

Por isso, lembrando que o eixo central do *Boom* foi a literatura fantástica (ou ao menos foi esse o gênero que mais ganhou destaque naquele momento), em especial as vertentes que recuperavam o real maravilhoso teorizado por Carpentier, ou o realismo mágico adotado por Gabriel García Márquez, há ainda hoje a tendência perigosa de se enquadrar qualquer produção brasileira que tenha alguma relação com o insólito ou sobrenatural dentro desses parâmetros.

Por isso, não é difícil encontrar trabalhos que classificam obras com algum caráter fantástico como manifestações brasileiras do realismo mágico. Isso faz com que, às vezes, se procure analisar a escrita de Murilo Rubião a partir dos moldes atribuídos a esse gênero, apesar de seus contos apresentarem o insólito de maneira mais próxima ao fantástico moderno⁴, e isso sem considerar o fato de que a maior parte da obra desse autor foi produzida em um momento cronológico anterior ao *Boom* e à concretização do gênero consagrado por García Márquez.

A tentativa de aproximação entre a produção de Rubião e o realismo mágico em geral não parece intencionalmente negativa, apesar de poder levar a uma análise imprecisa. Aparentemente, essa seria uma tendência lógica, considerando a crítica desenvolvida, principalmente, em ambiente compartilhado por estudiosos norte-americanos e europeus que valorizaram o gênero por certo período⁵. Mas essa simplificação dos estilos tende a ignorar

⁴ Ver capítulo 1 para melhor definição das terminologias relacionadas à literatura fantástica adotadas nesta dissertação.

⁵ Sobre essa questão, Antonio Candido (2011, p.185) aponta que, por muito tempo, o contato entre as literaturas latino-americanas aconteceu prioritariamente na Europa e Estados Unidos, que teriam incentivado com mais ênfase a relação entre essas literaturas do que seus próprios integrantes. Ainda no mesmo texto, em nota de rodapé da referida edição, o crítico ressalta que, por volta de 1969, esse contexto teria mudado devido ao papel mediador de Cuba. Há aqui duas ressalvas a serem feitas: a primeira é a de que, com o desentendimento ocorrido entre escritores cubanos e outros latino-americanos durante o declínio do *Boom*, as barreiras impostas a Cuba pelos países desenvolvidos e mesmo questões econômicas e políticas internas, constata-se que, nos dias atuais, essa mediação cubana não se efetivou conforme previsto por Candido, ao menos não de forma que permita um aprofundamento e independência desses estudos em relação ao que se pode chamar de atuais centros; em segundo lugar, se pôde perceber ao longo dessa pesquisa a dificuldade em se encontrar trabalhos produzidos e publicados por países do bloco que tratem dessa literatura em conjunto, o que leva a conclusão de que grande

diferenças e impede que se alcance o que cada autor tem de particular e revelador sobre o momento histórico em que produziu e a significância literária e social que escritores nacionais podem ter para os estudos de literatura brasileira em particular. Além disso, vista exclusivamente sob esses parâmetros, a apreciação dessa literatura latino-americana e periférica também pode acabar limitada ou reduzida. Nivelar o que é distinto nos impede de perceber o que é inovador e especial em cada obra.

Demonstrar essa distinção entre a produção brasileira e o realismo mágico seria umas das primeiras motivações desta pesquisa, partindo da análise de contos de teor fantástico, devido à importância que esse gênero tem para a literatura latino-americana, e buscando compreender que tipo de fantástico desenvolveu-se no Brasil. Para isso, este trabalho irá analisar a obra do escritor já citado Murilo Rubião, buscando refletir sobre as características de uma literatura fantástica em seus contos e a sua inserção no sistema literário brasileiro, sempre almejando perceber como esses itens articulados levaram a uma obra que é singular e significativa, mesmo sendo tão curta. E, ainda, perceber como ela se articula em um contexto latino-americano.

Para isso, um primeiro passo é pensar como o *Boom* foi importante para uma maior divulgação da obra de Rubião, mas deixando em destaque os problemas que uma aplicação direta de teorias que discutem o fantástico hispano-americano pode causar, já que isso tende a limitar a interpretação literária da obra de autores brasileiros, retirando de foco os componentes históricos e sociais que se fazem presentes de forma interna ao texto e que se constituem a partir de uma historicidade brasileira, de uma herança literária nacional e de uma forma de escrever literatura que se articula a um sistema que, no Brasil, é muito forte e que por vezes não está diretamente ligado ao de países vizinhos, como já apontou Candido em muitos de seus ensaios, mesmo quando não tratando dessa questão em particular⁶.

Na literatura brasileira, há a manifestação de componentes do fantástico em maior ou menor intensidade ao longo de sua história e na obra de seus escritores, como em José J. Veiga, Guimarães Rosa, Lygia Fagundes Teles, Jorge Amado, Joaquim Manuel de Macedo e mesmo Machado de Assis. Afinal, o que mais seria, se não um traço fantástico, o uso de uma

parte desses estudos, se já não mais dominados pela influência das antigas metrópoles, continua sendo mediado pelos centros econômicos e culturais, ainda que se passe a ter maior participação de críticos latino-americanos de forma direta, como o caso de Roberto Gonzáles Echevarría, que tem organizado e desenvolvido trabalhos sobre essas literaturas, porém por vezes elaborados e publicados por universidades e editoras inglesas e americanas, como se evidencia na bibliografia deste trabalho.

⁶ Ver, por exemplo, *Literatura de dois gumes e A nova narrativa*, ambos ensaios de Candido (2011), ainda que o tema seja retomado também em outros momentos de sua crítica.

luneta mágica, como elaborado por Macedo, ou um Brás Cubas morto que conta suas memórias, como o idealizado por Machado? Porém, mesmo se nos concentrarmos na produção literária moderna e contemporânea, a matéria que dá origem ao fantástico no Brasil possui traços específicos que a distingue da produção colombiana ou mesmo argentina, tendo em mente escritores hispano-americanos como García Márquez ou Júlio Cortázar. E mais que isso, em certos casos o resultado é totalmente distinto, como na narrativa roseana.

Não há a intenção de apartar a literatura brasileira dessa teoria latino-americana, pois há traços nítidos que as aproximam. Comum a todas é a determinação dessas literaturas em questionar a posição periférica compartilhada por toda a América Latina, o desejo de se encontrar uma narrativa que seja particularmente nacional, ou ainda, capaz de refletir através de uma estética literária as mazelas desenhadas pela modernidade periférica presente nessas nações que tiveram o complicador de já nascerem capitalistas, mas nunca controladoras do capital, ou ainda, como melhor define Candido, a arte na América Latina compartilharia de vários denominadores comuns, por exemplo:

(...) a urbanização acelerada e desumana, devida a um processo industrial com características parecidas, motivando a transformação das populações rurais em massas miseráveis e marginalizadas, despojadas de seus usos estabilizadores e submetidas à neurose do consumo, que é inviável devido a sua penúria econômica. Pairando sobre isso o capitalismo predatório das imensas multinacionais, que às vezes parecem mais fortes que os governos dos seus países de origem, transformando-nos (salvo Cuba) em um novo tipo de colônias regidas por governos militares ou militarizados, mais capazes de garantir os interesses internacionais e os das classes dominantes locais. (2011, p. 243).⁷

Essa temática inegavelmente aparece nas obras latino-americanas e se reflete em suas literaturas, seja de forma direta ou indireta, através da descrição de conflitos ou na estrutura do texto. Ainda que de forma não uniforme, ela repete-se nos textos dos escritores dessas muitas nações, alternando o tratamento de pequenas regiões com outros modos mais transversais e amplos. Isso permite que essa relação latino-americana acabe sendo mais que uma divisão política, confirmando a sua validade cultural, e que pôde enfim ser aceita e melhor analisada a partir do momento em que seus diversos países foram vistos em conjunto, em especial a partir do final da década de 60.

Retomando assim o papel do *Boom* da literatura latino-americana, é preciso lembrar que hoje ele é visto com ressalvas e bastante criticado, tendo sua importância às vezes negada,

⁷ O trecho citado pertence a um ensaio que foi originalmente uma comunicação apresentada em 1979, daí a referências às ditaduras militares que comumente controlavam os governos latino-americanos da época.

podendo ser até mesmo classificado como artificial e/ou exagerado. Uma das origens dessa problemática seria a percepção de que o modo de narrar dos escritores do *Boom* apresentaria uma interpretação exótica de uma América Latina.

Outro problema é justamente o desejo de se criar um modelo que deveria servir para toda a América Latina, e que acabou por limitar o que cada nação tinha de particular, além de questões históricas, estéticas e mesmo políticas que afetaram a permeabilidade do movimento em cada país. Houve uma dificuldade em lidar com essa força própria pertinente a cada nação e a forma como essas construíam suas literaturas. Além disso, houve a importância do realismo mágico, o que levou alguns escritores do bloco a buscarem esse gênero, apesar de haver quem diga que o estilo acabou esgotado depois de García Márquez, que teria criado uma escrita insuperável, deixando um estigma de pouco original ou pouco inovador aos demais escritores que trabalharam esse modelo.

No entanto, essas questões não deveriam desqualificar o momento em questão, e sim permitir a discussão de como essa tentativa de igualar países, experiências e literaturas diferentes em diversos níveis foi problemática, porém importante historicamente, e levar à reflexão sobre como se buscou superar essa aparente limitação. Afinal, como apontado por Candido (2011, p. 241), estudos que classificam o estilo literário do colombiano García Márquez e o argentino Julio Cortázar como iguais apenas por lidarem com o fantástico são, no mínimo, simplistas, por não buscarem entender que há ali traços de dois povos e experiências históricas distintas, já que a literatura é sempre reflexo artístico e apropriação do mundo onde surge. E, conseqüentemente, seria um esforço pouco recompensado fazer com que a literatura brasileira tente integrar esse conjunto seguindo regras tão rígidas.

Ao contrapor o que disse o próprio Borges em seu ensaio *El Arte Narrativo y la Magia*⁸ (2001), e Alejo Carpentier no prólogo do livro *O reino deste mundo* (2009), percebe-se que há duas funções distintas para o fantástico na visão de cada autor. Talvez seja acertado dizer que o que constitui a literatura fantástica latino-americana é a junção de ideias e estruturas formais às vezes diferentes, mas articuladas em determinadas obras, ainda que com

⁸ Nesse ensaio, Borges descarta a possibilidade de a literatura se equivaler ao real, onde diz “Procuró resumir lo anterior. He distinguido dos procesos causales: el natural, que es el resultado incesante de incontables e infinitas operaciones; el mágico, donde profetizan los pormenores, lúcido y limitado. En la novela, pienso que la única posible honradez está con el segundo. Quede el primero para la simulación psicológica” (BORGES, .2001)*, contrapondo assim a ideia de Carpentier, que pretende recriar a realidade através de uma literatura que retoma a magia.

*“Procuró resumir o anterior. Realizei a distinção de dois processos causais: o natural, que é o resultado incessante de operações infinitas e incontáveis; o mágico, onde se profetizam os pormenores, lúcido e limitado. No romance, penso que a única honradez possível está com o segundo. Que o primeiro fique para a simulação psicológica”.(Tradução livre).

pesos distintos. Para compreender de forma ampla esse aspecto, seria necessário tratar de como a literatura latino-americana canônica se configura (ou pelo menos o cânone reconhecido pelos centros econômicos e culturais, no caso, Europa e América do Norte), para assim sugerir pontos de aproximação e distanciamento entre a produção brasileira e o que se define como latino-americano de forma generalizada.

Porém, apesar de serem questões instigantes e importantes, devido à necessidade de delimitar um objeto de estudo, não caberá a esta pesquisa analisar mais a fundo o que aproxima ou afasta as diversas literaturas hispano-americanas e a brasileira entre si, e também não se discutirá os laços existentes entre as literaturas latino-americanas no geral; esse desafio ficará para pesquisas futuras.

No entanto, há nesta pesquisa a ambição de perceber o que faz a literatura brasileira parecer, por vezes, deslocada ou isolada em um contexto latino-americano. Porque aparentemente, para além da questão linguística (já que o Brasil é o único país de fala portuguesa nesse bloco), há questões sociais e históricas que distinguem o país e que afetaram diretamente sua formação social e, conseqüentemente, sua literatura.

Mediante o entendimento de que não é possível tratar do tema de forma completa em uma única dissertação, e buscando formas de exemplificar a questão da maneira mais didática possível, o estudo será concentrado na literatura de um único país além do Brasil e em um único autor latino-americano além de Rubião: o autor colombiano García Márquez, cuja obra será abordada em determinados momentos desta pesquisa, dada à força e o renome mundial que ele goza como escritor emblemático da literatura latino-americana, ainda que não haja a intenção de apresentar uma análise mais detalhada de sua obra.

Ainda buscando o objetivo proposto, e ciente da limitação que isso provoca, será utilizado como elemento comparativo unicamente a obra de García Márquez intitulada *La increíble y triste historia de la Cándida Eréndira y su abuela desalmada* (2010)⁹, remetendo-se prioritariamente a apenas dois contos aí presentes. Tal escolha é feita considerando que o autor brasileiro que será o eixo dessa pesquisa, Murilo Rubião, tem toda sua obra concentrada em 33 contos recentemente compilados em um único livro intitulado *Obra Completa* (2010)¹⁰. Assim, as análises serão desenvolvidas a partir da forma do conto, permitindo uma aproximação mais objetiva do tema a ser tratado.

⁹ *A incrível e triste história da Cándida Eréndira e sua avó desalmada*, em português. Toda referência a essa obra ao longo da pesquisa remete à edição de 2010 indicada na bibliografia.

¹⁰ Toda referência a essa obra ao longo da pesquisa remete à edição de 2010 indicada na bibliografia.

Consequentemente, propõe-se analisar de forma comparativa contos desses dois autores em determinado momento deste estudo, buscando traçar pontos de encontro e afastamento, discutindo acerca do que faz o Brasil latino-americano, porém sem ignorar as suas particularidades.

Parte-se do princípio de que o Brasil não está dissociado da América Latina e que, de alguma forma, há influências mútuas entre essas muitas nações enquanto culturas irmãs. Mas questiona-se aqui a validade de uma generalização que sistematiza literaturas por vezes tão distintas e acaba suprimindo uma análise detalhada de traços particulares e inovadores.

O estudo da literatura latino-americana poderia ser mais eficaz se esse todo que a constitui não fosse abordado como uma uniformização que ofusca brilhantismos individuais, na tentativa de identificar aqui um único grande astro, e sim visto como uma constelação onde cada nação brilha com sua luz própria, formando uma galáxia onde astros coexistem coordenados entre si.

Buscando essa interpretação, a organização desta pesquisa partirá de uma breve fundamentação teórica sobre literatura fantástica no primeiro capítulo, no qual serão discutidas teorias significativas para a literatura fantástica geral, e latino-americana mais especificamente. Com permanente foco na obra dos autores literários selecionados, sugere-se uma reflexão sobre as ideias de críticos como Tzevan Todorov, Felipe Furtado, Camus e Sartre, principalmente. Também o realismo mágico será debatido, considerando a sua importância para a projeção da literatura latino-americana e a sua presença na obra de García Márquez, tendo como base as ideias discutidas por Irlemar Chiampi. Também será trabalhada no primeiro capítulo, de modo muito breve, a forma do conto, com enfoque na importância e na contribuição deste para o efeito causado pelo fantástico, a partir das reflexões de Nádia Batella Gotlib, Edgar Allan Poe, Norman Friedman e Julio Cortázar.

No segundo capítulo, serão apontados e problematizados momentos da história geral do bloco latino-americano, com ênfase, sempre que possível, em fatos que contribuam para um melhor entendimento tanto da formação do realismo mágico quanto de outras vertentes da literatura fantástica pertinentes a esse estudo. E, ainda, apresentam-se alguns comentários sobre essas literaturas em geral, de modo a melhor entender os contos analisados e a História que os envolve, a partir da análise de teóricos como Efraín Kristal, Roberto González Echevarría, Antonio Candido, Davi Arrigucci Jr., Angel Rama e Naomi Lindstrom.

Nesse momento, o *Boom* latino-americano, seu tempo histórico e principais características também serão apresentados. Também terá lugar uma breve discussão sobre o que seria literatura latino-americana, novamente a partir da reflexão de teóricos como Angel

Rama, Roberto González Echevarría e Antonio Candido. Por fim, esse segundo capítulo também buscará delimitar o lugar da literatura brasileira na América Latina, sempre a partir das ideias dos críticos já citados, a fim de discutir também outras abordagens, considerando o ponto de vista nacional e estrangeiro.

Já o terceiro capítulo tratará inicialmente da figura do escritor Murilo Rubião dentro da literatura brasileira, refletindo sobre o seu lugar no sistema literário brasileiro e as influências diretas que a herança literária deixou em sua obra, em especial aquelas originárias na literatura machadiana. Também será discutida a forma como o fantástico se apresenta na escrita de Rubião, pensando quais teorias sobre esse gênero melhor ajudam a interpretar seus contos. Para isso, recorre-se à crítica elaborada por Davi Arrigucci Jr., Audemaro Taranto Goulart, Hermenegildo Bastos e Ana Laura dos Reis Corrêa, refletindo sobre as análises que efetuaram, porém com foco naqueles pontos que tratam do fantástico de forma mais evidente, ainda que haja consciência de que outros aspectos da obra do Rubião são importantes e essenciais para uma análise mais detalhada de sua escrita, mas que serão abordados de forma limitada nesta pesquisa. E sempre procurando entender a relação da obra de Rubião com o fantástico, conceitos gerais apresentados por Felipe Furtado e Tzevan Todorov também serão retomados nesse momento.

Ainda na interpretação dessas imagens fantásticas produzidas por Rubião em sua obra, pretende-se a reflexão sobre como a realidade histórico-social brasileira está representada na obra do autor, e para tanto serão discutidas algumas particularidades históricas e sociais brasileiras que ajudarão a entender melhor os textos e que acabarão por servir de base para contrapor os escritos de Rubião aos de García Márquez no último capítulo desta pesquisa.

O quarto e último capítulo, como já mencionado, pretende demonstrar de forma mais prática e analítica a abordagem teórica feita até então, ao analisar dois contos de Rubião, sendo eles *Os dragões* (2010)¹¹ e *O ex-mágico da Taberna Minhota* (2010)¹². Essa análise será feita de forma comparativa, tendo como contraponto dois contos de García Márquez, *Un*

¹¹ Toda referência a esse conto ao longo desta pesquisa remete à edição de 2010 de *Obras Completas* de Murilo Rubião, conforme dados indicados na bibliografia.

¹² Toda referência a esse conto ao longo desta pesquisa remete à edição de 2010 de *Obras Completas* de Murilo Rubião, conforme dados indicados na bibliografia.

señor muy viejo con unas alas enormes (2010)¹³ e *El ahogado más hermoso del mundo* (2010)¹⁴.

A intenção desse último capítulo é apresentar duas manifestações distintas de aspectos fantásticos, demonstrando onde e como as relações históricas e sociais estão na formação do texto e como elas respeitam a condição de cada escritor, que é visto como aquele que consegue captar o seu mundo, lidar com seu espaço e representar a sua própria história.

Um dos pontos chave para se perceber essa diferença é por meio da forma com que os escritores trabalham a ideia de regionalismo, manifestado de modo diferente na obra de cada um, ainda que termine por causar impressão semelhante, que é a de apresentar um local particular em suas relações com o universal e representar, geralmente com algum pessimismo, o lugar que seus respectivos países ocupam no mundo.

Busca-se discutir, por fim, conforme indicado no começo desta introdução, como e por que a obra de Rubião não poderia ser classificada como realismo mágico. Sem querer valorar um ou outro escritor, nem um ou outro gênero, a ideia é demonstrar que nem todo fantástico latino-americano é realismo mágico, sem perder de vista que toda narrativa fantástica escrita na América Latina ainda é latino-americana, o que nesse momento significa que já não há mais a simples cópia de uma forma estrangeira ditada por uma cultura central em oposição àquela periférica, ainda que nem todo escritor siga à risca a cartilha do realismo mágico ou qualquer outra que poderia almejar a uniformização dessas literaturas. E sem esquecer que, intrínseca a essa escrita, há o desejo de construir uma América Latina autônoma e culturalmente distinta de seus colonizadores, independentemente de ideologias ou fórmulas prontas. Isto é possível considerando suas diferentes estratégias artísticas, ainda que essa autonomia (política e, por vezes, também artística) seja cada vez mais difícil de ser afirmada com a chegada da modernidade. E sem esquecer que cada país latino-americano tem o seu local próprio e merece ser visto em sua individualidade.

Por isso, tomando por empréstimo e adaptando certa afirmação feita por Chiampi, (2004, p. 156), toma-se a liberdade aqui de fazer a devida adaptação e dizer que a literatura brasileira em relação à produção literária latino-americana é um “não parecer ser que é”. Todas as particularidades da literatura produzida no Brasil, bem como a sua ordenação em um

¹³ *Um senhor muito velho com umas asas enormes*, em português. Toda referência a esse conto ao longo desta pesquisa remete à edição de 2010 de *La increíble y triste historia de la Cándida Eréndira y su abuela desalmada*, de Gabriel García Márquez, conforme dados indicados na bibliografia.

¹⁴ *O afogado mais bonito do mundo*, em português. Toda referência a esse conto ao longo desta pesquisa remete à edição de 2010 de *La increíble y triste historia de la Cándida Eréndira y su abuela desalmada*, de Gabriel García Márquez, conforme dados indicados na bibliografia.

sistema literário consolidado faz com que, por vezes, suas especificidades sejam evidentes. Mas por questões políticas, sociais e mesmo fraternas, também o Brasil ajuda a construir a literatura latino-americana, ainda que por vezes não pareça. O que esta pesquisa pretende por fim é tratar também do que não parece, justamente para ajudar a entender a América Latina como um todo complexo que soube expressar sua problemática com inúmeras soluções artísticas distintas, o que faz da literatura latino-americana ainda mais rica.

Capítulo 1 - Alguma teoria

Este primeiro capítulo tem a intenção de situar esta pesquisa em relação às teorias necessárias ao seu desenvolvimento, já que essa compreensão mais detalhada pode ajudar a esclarecer o tema aqui discutido.

Primeiramente será abordada a teoria do conto. Considerando que Rubião dedicou seu trabalho literário exclusivamente à escrita de contos, é de grande ajuda entender a relevância de tal forma tanto para a sua obra quanto para a literatura em si. Apesar de conhecido como grande romancista, os textos de García Márquez escolhidos para essa análise são, propositadamente, contos, a fim de permitir uma melhor comparação entre os autores. A breve discussão aqui prevista sobre o tema procurará entender por que a forma do conto costuma ser tão privilegiada pela literatura fantástica.

No entanto, o foco principal deste capítulo será as teorias que procuram compreender as diversas manifestações do que se convencionou chamar de literatura fantástica¹⁵. Haverá assim a tentativa de sistematizar algumas dessas teorias, com ênfase naquelas que parecem mais importantes para interpretar as obras abordadas neste trabalho, sem a intenção de apontar limites ou abarcar toda uma discussão que ainda está em desenvolvimento. A ousadia de enfrentar tamanho problema advém da importância de compreender melhor o tema para dar prosseguimento a este estudo, e certamente não pretende esgotar a discussão ou apontar qual teoria seria mais acertada de forma generalizada, e sim fazer uso daquelas que conseguiram iluminar as análises aqui presentes de forma mais satisfatória ao propósito estipulado.

Por fim, será proposta uma breve reflexão sobre a noção de realidade no século XX, considerando que, ao mesmo tempo em que ela influencia o modo de vida do homem moderno e suas relações com sua cultura e história, também impacta diretamente sobre a literatura e mesmo sobre as escolhas literárias de um autor em uma obra. Particularmente no caso da literatura fantástica, a noção de realidade e a sua relação com o texto podem ser primordiais para o leitor entender e interagir de forma aprofundada com a narrativa.

Pretende-se com essas sistematizações teóricas pontuais criar uma atmosfera propícia a fomentar a discussão que esta pesquisa propõe, bem como permitir uma abordagem mais clara dos textos literários em apresentados.

¹⁵ A literatura fantástica será melhor discutida no item 1.2 desse capítulo.

1.1. O que é um conto?

A dificuldade em se determinar o que é um conto sempre fez dele um tema controverso. Talvez, de forma simplista, poderíamos dizer que um conto se define pelo tamanho. Enquanto esse seria uma narrativa curta, o romance, por sua vez, seria uma narrativa longa. Essa definição não é descartada por Friedman (2004), ainda que seja mais complexa que isso. No entanto, ainda que a extensão da escrita de um romance faça-o parecer mais elaborado, seria ingênuo definir o conto como uma forma mais simples. Ao contrário, apesar do lugar privilegiado que o romance tem ocupado na literatura mundial desde seu surgimento no século XVII¹⁶, há contos que surpreendem justamente por serem capazes de englobar em poucas páginas todo um universo de ideias. Não é a toa que muitos nomes da literatura mundial dedicaram-se quase que exclusivamente ao conto, quando não apenas a ele. Neste último caso enquadram-se o escritor argentino Jorge Luis Borges e também o escritor Murilo Rubião, o autor no qual se centraliza este trabalho.

Assim, é preciso retomar a origem do conto para entender o seu papel na literatura, analisando a evolução de sua trajetória a fim de perceber o porquê de esta ser a forma literária escolhida por tantos autores, e em especial por aqueles que serão aqui abordados.

No seu livro *A Teoria do Conto*, Nadia Batella Gotlib (1985) apresenta uma introdução ao tema. Segundo ela, a origem do conto remete a tempos antigos e estaria relacionada ao contar histórias, e suas primeiras aparições, para alguns críticos, teria sido 4000 anos antes de Cristo (GOTLIB, 1985, p.6). Ligado diretamente à tradição oral, isto é, ao ato de contar uma história, o conto pode ser entendido como uma das primeiras formas literárias escritas, sendo que sua origem muitas vezes está relacionada às narrativas que compõem as *Mil e uma Noites* e mesmo a passagens bíblicas. No entanto, é a partir do século XIV que o conto passa a adquirir forma estética, ao sobrepor uma transmissão oral ao registro escrito.

Apesar de sua forma começar a delimitar-se muito antes, é somente no século XIX, com a ajuda da imprensa, que surge o conto moderno, que é aquele que realmente interessa a esta dissertação. Analisando por fim a sua trajetória, percebe-se que o conto moderno seria o resultado de uma necessidade do homem através dos tempos de contar histórias. E ainda que para diversas culturas e línguas a distinção entre romance, novela e conto seja tênue, o que se

¹⁶ Publicada pela primeira vez em 1605, a obra *Dom Quixote de La Mancha*, de Miguel de Cervantes, nas palavras de Lukács, seria "o primeiro grande romance da literatura mundial" (LUKACS, 2009, p. 106), e optou-se por considerar, nesta dissertação, esta data e obra.

pode concluir como certo é que o conto sempre traz em si “economia de estilo e proposição temática resumida” (GOTLIB, 1985, p. 15)¹⁷. Essa ideia de economia é sistematizada por outros teóricos, como Edgar Allan Poe e Norman Friedman, que reconhecem que a economia é um dos principais elementos estéticos de um conto.

Querer analisar o conto impõe um grande problema: afinal, haveria ou não uma teoria do conto? Esse seria um gênero individual ou estaria vinculado a uma teoria geral da narrativa? Essas perguntas propostas por Gotlib e não respondidas certamente também não serão esclarecidas neste trabalho. Há várias discussões envolvendo a história do conto e o que efetivamente relacionaria a sua versão moderna às suas formas primitivas, buscando perceber em qual extensão isso seria possível e se o suposto gênero permite teorias e delimitações ou não.

No entanto, o que se pode apreender dessa discussão é que, necessitando ou não de uma teoria exclusiva, o conto tende a permitir-se a liberdade de tomar novas direções e formas. E mesmo que seja um problema da estética literária ainda não resolvido, o certo é que ele viabiliza a execução de obras distintas em conteúdo e objetivos, construção e artifícios. E mais importante: apesar das diferenças possíveis entre diferentes narrativas, sempre sabemos que um conto é um conto, ainda que pareça difícil explicar como se estrutura esse saber. Para Friedman (2004), esse conhecimento se deve mais ao bom senso do leitor do que a uma explicação objetiva. O crítico aponta ainda que a forma do conto é resultado da vontade do autor, e pode-se supor que a escolha do tamanho de um texto, provavelmente, é fruto da percepção do escritor, que ao encontrar uma ação completa e total nela mesma, suficiente para ser tratada isoladamente, prefere o conto ao romance, porque sabe, sente ou intui que aquilo sintetiza o que é importante para seu propósito. A única certeza que se tem de um conto é que ele será sempre curto em relação ao romance. Não é possível precisar quantas páginas, mas ele nunca deixará dúvidas de que é curto o bastante para ser um conto. Do contrário, será outra coisa, novela ou romance.

Conclui Friedman ainda que "uma história poder ser curta porque sua ação é intrinsecamente curta, ou porque sua ação, sendo longa, é reduzida em tamanho por meio de recursos de seleção, escala ou ponto de vista" (2004). Assim, não é o desejo de escrever uma narrativa curta que motiva um conto, mas sim o desejo de atender eficazmente a matéria que será narrada. Essa é a economia do conto, que visa atender ao objetivo da narrativa. E neste

¹⁷ Ver ainda o capítulo “A questão da terminologia” da mesma obra de Gotlib para maiores esclarecimentos sobre terminologia do conto.

contexto, economia deve ser entendida não apenas como forma reduzida, sentido mais comum, mas como organização precisa, significado às vezes esquecido, mas igualmente importante para entender a eficácia do termo no estudo da forma o conto.

Além disso, é importante ter em mente que o conto é uma narrativa que, segundo Gotlib, vai além de simplesmente relatar um fato, mas traz novamente o acontecido para um primeiro plano (1985, p. 12), dando ao texto a força de um acontecimento que possui implicações diretas com o momento da leitura, ainda que não trate sempre da realidade. Em outras palavras, ela diz que nele, “a realidade e ficção não têm limites precisos.” (1985, p. 8). O conto consegue representar uma ideia de realidade que pode ser a cotidiana ou a fantasiada.

Percebe-se aí um primeiro motivo da importância da forma do conto para a literatura fantástica. Claro que há grandes romances fantásticos na literatura mundial, porém, na forma do conto, o fantástico tem uma força bastante reconhecida, justamente por essa característica de assimilar e convencer o leitor sobre a ideia de realidade da história narrada, de aparência fantasiosa ou não. Assim, sem esquecer o quão bem acabado é o romance *Cem Anos de Solidão*, de García Márquez, é fácil entender por que o mesmo escritor também se dedicou tanto aos contos, e justifica a escolha de Rubião exclusivamente por essa forma. O conto permite trazer à narrativa elementos variados da vida, em diferentes níveis de correlação com a realidade, dada a sua flexibilidade.

Pensando nessa capacidade do conto, não é possível ignorar o conto maravilhoso¹⁸, um gênero vizinho ao fantástico e que também tem nessa forma grande força. Gotlib recorre ao pensamento de André Jolles (GOTLIB, 1985, p. 17), para quem esse seria o tipo de conto por excelência. Para Jolles, todo texto, para ser conto, deveria ter um elemento maravilhoso.

No conto maravilhoso os fatos acontecem como deveriam acontecer, sempre obedecendo a uma moral e uma lógica que geralmente são ingênuas. Para além dessa discussão de ser o conto maravilhoso o conto por excelência, o que interessa aqui é perceber que essa forma narrativa surge quando o homem e a religião ainda estão muito ligados, e daí seu teor primordialmente maravilhoso. Quando há a ruptura dessa ligação, o conto passa a tratar também do profano, ou mesmo do religioso, mas sem a força da religião. Percebe-se assim que a sua estrutura permanece, o que muda são seus objetivos, técnicas e estratégias (GOTLIB, 1985, p. 29).

Ainda segundo Gotlib, a complexidade do mundo moderno vai fazendo com que a unidade da vida se perca, e com ela a unidade da obra literária é afetada. Assim, novas formas

¹⁸ A definição mais detalhada de maravilhoso será dada no subcapítulo 1.2.

surtem, e o conto é essencial nesse processo, já que o poder de representação da palavra é colocado em dúvida e ele começa a representar apenas uma parte da realidade, o que, no entanto, não significa que essa parte não possa, a depender do conjunto da narrativa, alcançar a totalidade da vida.

O que temos então é uma grande relação da forma do conto com o efeito que ele provoca no leitor. A sua extensão e as técnicas a ele aplicáveis acabam por gerar o tipo de reação desejada, fundada na totalidade construída, e conduzir de forma muito direta ao efeito que o texto poderá causar. E esse efeito, para o crítico Edgar Allan Poe (1850), é o que almeja um conto. Para o escritor americano, o romance se permite outra estratégia; porém, no poema e no conto a narrativa se constrói na busca desse efeito, que ele entende como a excelente finalização estética.

Para uma obra de teor fantástico, essa condução é de extrema importância. Esse seria um dos motivos que tornariam o conto tão eficaz para esse tipo de texto. O conto, por ser curto, e mais ainda pela sua natureza de forma condensada, permite uma maior imersão no texto, consegue retirar o leitor do mundo real e colocá-lo dentro do mundo criado pela narrativa (sendo esta realista ou fantástica) já que, diferente do romance, permite uma leitura mais rápida e sem interrupções.

Assim, o trabalho do contista é sempre calculado a partir da limitação da forma e na busca desse efeito único que o conto consegue propiciar. Isso implica, entre outros artificios, em uma economia narrativa, onde nenhum termo pode “sobrar”, para que não se perca o efeito esperado. E para atingir esse efeito, o autor escolhe, deliberadamente, o que mostrar e o que omitir em uma narrativa, fruto de um planejamento detalhado e que deve acontecer “before any thing be attempted with the pen”¹⁹ (POE, 1850). Para Poe, o encontro do papel com a caneta deveria acontecer somente depois que a narrativa ou poema estivesse estruturado pelo autor e as escolhas definidas. E essa elaboração prévia permitiria acréscimos, acertos e, não seria inadequado acrescentar aqui, a reescrita. A obsessão da reescrita de Murilo Rubião fica esclarecida sob esse ponto de vista, pois o autor estava sempre procurando reescrever seus contos para lapidá-los de forma que o efeito final fosse sempre o mais eficaz possível.

Essa eficácia é o que seduz o leitor, e ela é importante porque o conto tem como função principal, segundo Cortázar, criar interesse, ou como ele mesmo disse: “Um conto é uma verdadeira máquina literária de criar interesse” (1993, p.122-123). Esse interesse é

¹⁹ Antes de se tentar qualquer coisa com a caneta. (Tradução livre).

essencial à narrativa fantástica, pois certamente não é fácil seduzir o leitor para algo que pode parecer inverossímil, e ainda mais difícil mantê-lo interessado. Assim, o conto serve bem ao fantástico, pois consegue manter um clima de suspensão da realidade e manter o leitor nesse mundo à parte.

Afinal, quando se lê um conto como *El ahogado más hermoso del mundo* de um só fôlego, não há tempo para se refletir durante a leitura do quão inconcebível ou ilógica é a narrativa se comparada ao mundo real, e assim o efeito total é atingido. Se posteriormente há uma reflexão sobre possíveis interpretações do conto, essas interpretações não necessariamente implicam em uma leitura que altere a lógica original da narrativa, já que o conto possibilita uma leitura aceitando mais facilmente a lógica interna criada, sem a influência imediata do mundo externo a ela, pois acontece em um tempo menor que acaba não permitindo ao leitor procurar explicações no mundo real, pelo menos não durante a leitura.

O mundo à parte criado se mantém intacto, o que muda posteriormente é o leitor. A brevidade do conto permite um efeito de impacto imediato sobre o leitor que o romance não pode atingir dada a sua extensão. Para Poe (1850) o texto bem acabado surge de uma totalidade una, e essa totalidade só pode ser completamente alcançada se o texto puder ser lido de uma vez. Ler um romance, além de tomar mais tempo, exige pausas e, conseqüentemente, permite mais reflexões durante a leitura, além da possibilidade de influências externas que podem interferir na relação do leitor com o texto. Como diz Cortázar, ao lembrar da definição feita por um amigo que associou a literatura ao boxe: “Nesse combate que se trava entre um texto apaixonante e o leitor, o romance ganha sempre por pontos, enquanto o conto deve ganhar por *knock-out*.” (1993, p. 152).

Outro ponto importante é pensar que um conto, muitas vezes, termina no clímax, no momento máximo de efeito da narrativa. Como é uma narrativa curta, o passado, quando citado, aparece de forma muito sucinta e o futuro normalmente não consegue se manifestar. O conto, frequentemente, se atém a um eterno presente. Tome-se como exemplo o conto *Un señor muy viejo con alas enormes*, lembrando que o conto retoma brevemente o passado, mas termina no presente, com a fuga do anjo. Ou *O ex-mágico da Taberna Minhota*, que narra o passado apenas para explicar a sua desilusão com o presente que vive. E em ambos os casos, não é possível prever o futuro das personagens.

Para o nosso mundo reificado²⁰, que não consegue atar-se com laços fortes ao passado, nem visualizar o futuro com precisão e tranquilidade, isso é bastante elucidador. E para a narrativa fantástica, essa característica é de imensa importância. O fantástico no passado pode virar lenda, ou dar tempo às personagens de questionarem os acontecimentos, enquanto o futuro é sempre inconcebível em mundo insólito.²¹ Assim, o leitor, em um conto fantástico, normalmente se vê suspenso na impossibilidade de resolução do problema proposto pelo conto.

Quando Teleco, no conto *Teleco, o coelhinho* (RUBIÃO, 2010), morre nos braços do amigo, transformado finalmente em criança, o choque da transformação acaba por impedir que o leitor formule de imediato uma explicação para o ocorrido, lhe restando apenas o desconforto da morte e da série de acontecimentos insólitos, sem poder recorrer ao passado que não dá respostas, e impossibilitado de esperar um desenlace para a questão no futuro.

Também a relação de passado-presente-futuro em *Un señor muy viejo con unas alas enormes* de García Márquez é conflituosa, pois a partida do anjo e o alívio que ela causa acabam por ser o ponto máximo dos acontecimentos, pois se pode imaginar que depois daquilo, apesar de alguma alteração econômica que a presença do anjo velho pode ter proporcionado à família que o teve cativo, tudo voltará ao marasmo pertinente àquelas regiões perdidas do Caribe.

Essa relação com o presente demonstra que o conto sempre tem ação, mesmo quando procura trabalhar algo estático. Um conto pode focar em apenas uma cena que pareça menos dinâmica, mas que a sintetiza em um tamanho adequado ao tamanho da mudança que aquela

²⁰ Segundo o Dicionário de Filosofia (ABBAGNANO, 2007, p. 990), reificação é o termo empregado por alguns escritores marxistas para designar o fenômeno, ressaltado por Marx, de que, na economia capitalista, o trabalho humano torna-se simples atributo de uma coisa. Também o Dicionário do pensamento Marxista (BOTTOMORE, 2001, p. 314) explica que reificação é “o ato (ou resultado do ato) de transformação das propriedades, relações e ações humanas em propriedades, relações e ações de coisas produzidas pelo homem, que se tornaram independentes (e que são imaginadas como originalmente independentes) do homem e governam sua vida. Significa igualmente a transformação dos seres humanos em seres semelhantes a coisas, que não se comportam de forma humana, mas de acordo com leis do mundo das coisas. A reificação é um caso ‘especial’ de ALIENAÇÃO (grifo do autor), sua forma mais radical e generalizada, característica da moderna sociedade capitalista”. Pode-se perceber que a reificação é resultado de um processo de interação social moderno onde o homem se relaciona com o mundo de forma incompleta, separado de sua essência, tornando-se alienado, e que passa a ter pouca consciência do mundo real que o cerca, estando sujeito àquilo que uma ideologia dominante permite que seja percebido. Por vezes essa separação do homem com sua essência e a forma coisificada que eles relacionam-se entre si leva a lacunas que podem ser preenchidas de forma “fantasmagórica”, principalmente na literatura, o que será discutido mais à frente neste trabalho.

²¹ Segundo Todorov (2004, p. 49) o passado é terreno do estranho, enquanto o futuro pertence somente ao maravilhoso. Como gênero entre o estranho e maravilhoso, o fantástico só poderia situar-se entre o passado e o futuro, logo, depende do presente. Maiores detalhes sobre estranho e maravilhoso serão apresentados no subcapítulo 1.2.

narrativa implica (FRIEDMAN, 2004). No mais, ele deve ser sucinto e capaz de ir além da sua narrativa individualmente, atingindo o todo, como aponta Cortázar (1993).

Retomando Gotlib (1985, p. 55), o conto moderno é fragmentário, rompendo com a continuidade lógica. Isso se evidencia nos contos de Rubião e García Márquez abordados neste trabalho. O mundo neles representado é fragmentado, os homens e mulheres que neles aparecem estão sozinhos e isolados, ainda quando estão próximos uns dos outros fisicamente. Assim é o ex-mágico de Rubião, que não consegue relacionar-se com as pessoas, andando sempre só e rejeitado pela colega de repartição. Ou os habitantes do vilarejo em *El ahogado más hermoso del mundo*, que dependem do morto Esteban para criar um elo (questionável) entre todos eles.

Percebe-se que definir o conto não é um trabalho fácil, e nem é intenção dessa pesquisa. Mas há determinadas características que demonstram porque ele serve tão bem à literatura fantástica, que assim como o conto não se enquadra até hoje em definições fechadas. Sobre o conto, é elucidadora a na última frase de Gotlib em seu livro:

Se as noites em que se contavam os contos se desdobraram em mil e uma, tentando assim, adiar a morte, parece que as tentativas de se buscar um elemento comum aos contos para além do simples contar estórias, que o liga a sua tradição antiga, tendem também a se desdobrar, tal qual sua antiga tradição, em quase tantas quantos são os contos que contam.
O que faz também, de cada conto, um caso... teórico. (1985, p. 83)

Após ter traçado essa sucinta (in)definição do que seria o conto e sua importância para a Literatura Fantástica, é interessante trazer também uma breve reflexão sobre a sua recepção na contemporaneidade.

De modo geral, o conto sempre foi visto com certo preconceito, como se fosse um romance menor, ou uma simples mercadoria. Talvez, dentro dos produtos literários que acabaram assimilados pelo mercado, o conto possivelmente é um dos que mais sofreram. Sobre isso, Friedman (2004), em seu ensaio que é originalmente de 1976, ratifica a posição inferior que o conto assume, mesmo que muito utilizado em sala de aula e presente em coletâneas, em parte devido à forma, que foi cooptado pelo comércio, estando sempre atrás de outros gêneros como a poesia e o romance.

Essa desvalorização do conto por um longo período pode ter sido um dos motivos que deixaram Rubião às margens da nossa literatura no seu tempo. É evidente que o conto tem um papel importante na literatura brasileira, e principalmente a partir de meados da segunda metade do século XX houve maior popularização de contos e contistas, e seus estudos foram recuperados, em especial pelos acadêmicos. Mas no momento que Rubião começa a escrever,

o romance ainda aparenta ter restrito valor na literatura nacional, ainda mais se pensarmos que na literatura brasileira sempre estiveram em cena grandes romancistas.

Assim como conto moderno²² que tem sido revalorizado, há literatura fantástica latino-americana do *Boom*²³, que foi por certo tempo criticada, mas que merece ser revisitada. Há grandes obras escritas em pequenos contos que necessitam ser reinterpretadas. Há grandes representações fantásticas de nossa realidade latino-americana que são esclarecedoras. Afinal, entre essa literatura do *Boom* e o conto moderno, o que há em comum não é apenas o pouco tempo para contar tanta história, ou tanta história para contar em tão pouco tempo, mas a capacidade de ambos de serem múltiplos, de tratarem de diversos assuntos e serem compostos pela diversidade, de serem marcados pela fragmentação típica de suas constituições históricas, frutos da reificação da sociedade moderna. E o conto, apesar de curto e de tão difícil definição, consegue ser especial justamente por conseguir fazer tanto em tão limitado espaço e tempo.

1.2. O gênero fantástico e suas vertentes

Disse certa vez Cortázar que “quase todos os contos que escrevi pertencem ao gênero chamado fantástico, por falta de nome melhor” (1993, p.148).²⁴ E é a falta desse nome melhor o primeiro desafio quando se busca estudar a literatura fantástica, pois à medida que mais trabalhos são desenvolvidos acerca do tema, mais vertentes e subdivisões se fazem possíveis, e uma definição única para o gênero parece cada vez mais distante.

No entanto, ainda que uma resposta concreta não esteja disponível, para se traçar as relações que este trabalho pretende entre a formação social, histórica e literária pertinente ao Brasil e à América Latina e suas relações com um gênero tão amplo quanto o fantástico, é importante procurar entender mais sobre os estudos e discussões que existem acerca do tema. Assim propõe-se a pergunta: o que é literatura fantástica?

Longe de responder de forma definitiva a essa questão, o objetivo aqui será desenhar alguns pontos que ajudam a identificar o gênero e possíveis desdobramentos. Tentar encontrar

²² Considera-se aqui conto moderno aquele que se constitui como somente obra literária, para além de significados religiosos ou marcadamente sociais, como apontou Gotlib.

²³ O *Boom* da Literatura Latino-Americana será discutido no segundo capítulo.

²⁴ No artigo *Dos fantásticos ao fantástico: um percurso por teorias do gênero*, Garcia e Batista (2005) traçam três breves estudos abordando um texto do fantástico tradicional, um texto do realismo mágico e um texto de Rubião apresentado como sendo desse novo gênero que os autores também preferem não nomear. Apesar de se ter convencionado nesta pesquisa a utilização do termo fantástico moderno, ressalta-se que a abordagem aqui feita não pretende classificar de forma definitiva a obra de Rubião; além disso, acredita-se que as denominações modo fantástico ou argumentos insólitos parecem bastante adequadas em muitos casos, enquanto não se define o gênero de forma mais completa, apesar de não terem sido privilegiadas nesse estudo.

uma definição não é fácil, principalmente se considerarmos as variações que ele sofreu a partir do século XX, e por isso esta pesquisa não procurará uma resposta definitiva, pois como já apontou Felipe Furtado:

Com efeito, a caracterização de um gênero não se poderá limitar à descrição de um ou vários traços por ele revelados como se de elementos estáticos se tratasse, pois esses traços não só são suscetíveis de assumir formas de realização textual bastante variáveis (porque dependentes dos diversos enquadramentos em que se integram) mas ainda mantêm entre si uma complexa teia de relações que a mera enumeração de aspectos superficiais não consegue traduzir de forma satisfatória. (1980, p.15)

Partindo dessa concepção, a proposta é pensar algumas formas de manifestação do fantástico na literatura e perceber como elas interagem na escrita dos autores aqui apontados, enfatizando apenas aqueles aspectos que nos ajudarão a entender as articulações de ideias nessas obras.

Mas não é possível tratar da questão sem partir do princípio de sua teoria. O pioneiro em buscar sistematizar esse gênero foi Tzevan Todorov, e ainda que algumas de suas ideias tenham sido rebatidas por outros críticos posteriores e consideradas por vezes ultrapassadas, sua análise é ainda a primeira referência nesses estudos, e um dos primeiros passos no caminho a ser trilhado sobre o tema. No seu livro *Introdução à Literatura Fantástica* (2004) há um panorama detalhado de como o gênero se configurou até o Século XIX, além do reconhecimento de que no século XX isso muda e traz complicações, o que será retomado mais à frente.

Ressalta-se que as definições que Todorov apresenta para a literatura fantástica referem-se ao que se será denominado nesta dissertação de literatura fantástica tradicional, ainda que muitos desses aspectos sejam pertinentes a outras formas, como o fantástico moderno²⁵ e o realismo mágico.

²⁵ Como será retomado em outros pontos deste estudo, não há uma denominação definida para a maioria dos desdobramentos da literatura fantástica que surgiram a partir do Século XX. Normalmente, encontra-se a denominação literatura fantástica tradicional para aquele gênero fantástico delimitado por Todorov, ou seja, que foi desenvolvido até o fim do século XIX, e denomina-se fantástico moderno o estilo que seria inaugurado por Kafka, que Todorov classifica apenas como fantástico do século XX. Não bastando, ressalta-se que muitos críticos na atualidade costumam ser cuidadosos com as denominações e preferem tratar esse tipo de literatura por modo fantástico, ou destacando apenas seu caráter insólito ou absurdo. Sem querer discutir de forma mais aprofundada tema tão polêmico e por simples questões didáticas, nesta pesquisa optou-se pela nomenclatura indicada acima, mesmo ciente dos problemas e limitações que ela acarreta, mas na dependência de ter uma terminologia única que permita fazer a distinção necessária à discussão que será abordada nesta dissertação. Com vista no exposto, esclarece-se que apesar de se ter convencionado nesta pesquisa a utilização do termo fantástico moderno, ressalta-se que não se pretende classificar de forma definitiva a obra de Rubião. Outras

A partir dos apontamentos de Todorov, é preciso inicialmente refletir sobre o que é literatura fantástica e como ela se relaciona com o leitor. Para se aventurar pela literatura fantástica duas coisas são essenciais: primeiro, “É preciso ler literalmente, acatar as regras do jogo, fixando a atenção na própria construção do enredo” (ARRIGUCCI JR., 1999). Em outras palavras, é preciso ler a obra no seu sentido literal, aceitando o estranhamento que ela causa, construindo as imagens propostas e entendendo que isso é constitutivo do mundo que se cria em sua narrativa; em segundo lugar, é preciso perceber que uma obra fantástica não é uma alegoria ou um simples conjunto de metáforas. O fantástico é um mundo à parte, ainda que diretamente relacionado ao mundo real empírico²⁶ (TODOROV, 2004). Isso porque, nas palavras de Arrigucci Jr, “O mundo à parte é também o nosso mundo” (2001, p. 141), e se tal definição parte da análise da obra de Rubião, isso não diminui sua amplitude para auxiliar na compreensão do fantástico em geral.

A esta ideia de mundo da ficção e mundo real, complementa Furtado que “nas narrativas do gênero, o sobrenatural é proposto como parte integrante do real e não como apontando para qualquer realidade exterior a si próprio, pelo que não pode admitir uma leitura que lhe empresta um sentido figurado” (1980, p. 68). Entende-se, portanto, que a narrativa toma de empréstimo o mundo real e cria nele sua subversão, que deve ser entendida como algo completo e que, se alguma experiência empírica poderia colocar à prova o que foi ali proposto, em uma hipotética transferência para o mundo real, essa “prova” não deve ser imposta à narrativa fantástica, porque ela obedece a uma determinada lógica, sempre buscando um efeito específico.

Uma das explicações que Todorov apresenta em seu estudo (2004) é que, ainda que não se possa tirar do leitor o poder de interpretar a obra de diversas maneiras, também não se pode aceitar a leitura de um texto fantástico como simplesmente alegórico apenas porque tal interpretação seria mais fácil. Se não estiver indicado de maneira explícita no texto um duplo sentido comum à alegoria, então o texto não será alegórico. No mais, para Todorov, se há alegoria, não há o texto fantástico. Já Alazraki (2001, p.278) acrescenta que, se algumas narrativas fantásticas, em especial as modernas, parecem obedecer a alguma intenção metafórica, há sempre certa opacidade nessas possíveis metáforas, sugerindo interpretações

denominações, como modo fantástico ou argumentos insólitos, também podem ser adequadas no caso do autor, ainda que não adotadas nesta pesquisa.

²⁶ Uma das definições possíveis para o termo empírico, segundo o Dicionário de Filosofia (ABBAGNANO, 2007, p. 377.), é “3º. [Empírico]. é o atributo do conhecimento válido, do conhecimento que pode ser posto à prova ou verificado (...)”.

alheias ao relato em si e, conseqüentemente, fazendo com que a tentativa de superar certa ambigüidade acarrete na perda da eficácia desse tipo de narração.

Em uma narrativa fantástica,

“um homem vencido pelo sobrenatural deverá ser considerado apenas isso, encarado como vítima de uma realidade “outra” e não como significante de uma outra realidade. (...) Desse modo, só deve ser incentivada a leitura que tome à letra, que aceite sem reservas ou segundas intenções, a possibilidade de coexistência de duas fenomenologias antinômicas.” (FURTADO, 1980, p. 80).

Para exemplificar essa ideia, pode-se analisar o conto *Os três nomes de Godofredo*, de Murilo Rubião (2010). Na narrativa, Godofredo se vê diante de uma situação que acontece de forma circular: ele se depara com uma esposa que não conhece e acaba por assassiná-la. Porém, ela sempre volta, ainda que com algum aspecto diferente, e a história se repete. Nesse conto, não há nenhuma indicação de que o que acontece é de alguma forma diferente do que é narrado, pois não há indícios de que seja uma alucinação ou um sonho. Os fatos se repetem de forma circular mediante a impotência de Godofredo em alterar seu destino.

Considerando os fatos apresentados no referido conto, que não sugerem dentro da estrutura formal e semântica qualquer outra imagem que não aquela narrada com precisão, percebe-se que dentro do âmbito da narrativa não é possível pensar que isso não aconteceu. Assim, o texto é fantástico e exige que o leitor o leia literalmente e aceite a construção desse mundo à parte e regido por regras próprias. Qualquer outra reflexão sobre a impossibilidade humana ou falta de lógica envolvendo tais fatos não é incorreta, mas é externa ao texto e não se sobrepõe aos fatos ali narrados com precisão.

Claro que é possível uma leitura do conto que remeta a uma interpretação que questione a sanidade mental do protagonista, o desejo reprimido ou a inquietação perante uma ação passada. No entanto, essa reflexão só é possível após a leitura, e não durante. Se o leitor não encarar os múltiplos encontros com a esposa e seus sucessivos assassinatos como um fato concreto dentro da narrativa, o efeito que ela pode produzir será fatalmente minimizado, já que o texto não quer sugerir uma hipótese, e sim apresentar uma situação como algo concretizado. Isto é, se faz necessário uma imersão no mundo apresentado pela narrativa.

Para adentrar no gênero fantástico é preciso antes discutir diferentes traços que darão formas específicas aos fatos sobrenaturais²⁷ e que não necessariamente resultam em uma

²⁷ Usa-se aqui a palavra “sobrenatural” no sentido de algo que não é natural, que causa estranhamento, e não no seu sentido mais corriqueiro de algo “sobre-humano” ou religioso.

literatura fantástica quando isolados, mas sim formam gêneros vizinhos a esta. Um desses gêneros é o maravilhoso.

Conforme definição de Todorov (2004), maravilhoso é aquele sobrenatural que não permite explicação científica e está normalmente ligado ao mito e à explicação do mundo; ou que por sua natureza não causa estranhamento às personagens nem questionamento por parte do leitor, sendo o sobrenatural aceito como natural. Um bom exemplo de narrativa maravilhosa são os contos de fadas (onde animais falam, há bruxas e fadas).

Na obra de García Márquez, há momentos em que o autor se utiliza de tradições locais, como manifestações religiosas, que por vezes se aproximam do maravilhoso, já que buscam recorrer a algo que seria verdadeiro ao povo caribenho, ainda que sua obra não possa ser lida como maravilhosa²⁸ justamente por envolver um mundo onde este sobrenatural é naturalizado, e não natural, como bem aponta Chiampi (2008, p. 149-150). Isso porque, como defini David Roas (2001), o maravilhoso não influencia a nossa ideia de realidade porque não intervém no nosso mundo. O maravilhoso coexiste em um mundo separado do real, ainda que possa integrar algumas características pictóricas, porém totalmente alheias às regras da realidade.

Por consequência, podemos deduzir que o fantástico se difere do maravilhoso justamente por lidar com a realidade transfigurada na narrativa, onde, mesmo quando o sobrenatural é aceito pelas personagens, ele destoa da nossa noção de realidade porque, na narrativa fantástica, o enredo não se desenvolve em outro mundo que não seja espelhado no nosso, pois ainda que independente da nossa lógica cotidiana, é um mundo que se assemelha ao real em imagens e simulação de leis.

Ainda retomando a leitura de Todorov (2004), outro gênero apontado é o estranho. O estranho é algo normalmente insólito e incrível, mas que pode ser explicado pelas leis da razão, ainda que a explicação não pareça convincente. Também é o campo dos exageros, ou de coisas que através dos tempos naturalizaram-se. Um exemplo são alguns contos de Edgar Allan Poe, onde fatos aparentemente sobrenaturais são explicados ao fim da narrativa como obra do acaso.

Partindo, portanto, da sistematização feita por Todorov (2004), pode-se definir que o maravilhoso representa uma harmonia entre o homem e o cosmos; já o estranho representa a quebra dessa ligação, ou uma maior interferência da ciência, do racionalismo ou de conceitos

²⁸ Essa diferenciação do maravilhoso na obra de García Márquez será melhor explicada mais à frente neste capítulo, quando será discutido o realismo mágico, e melhor elucidada no quarto capítulo, ao percorrer alguns contos do autor com mais detalhes.

semelhantes que acabam por afastar o homem do mundo natural. É importante perceber que o fantástico puro, segundo o crítico, se encontra no limite entre o estranho e o maravilhoso.

No entanto, essa divisão é mais tênue do que parece e normalmente as obras tendem para um lado ou outro. O que é condição essencial ao fantástico é que ele sempre deixará um clima de indecisão, e não irá propor uma solução para o sobrenatural ou insólito que nele se constrói. É também normal o texto fantástico não indicar um final, não permitindo a exigência de uma explicação.

Como dito antes, o fantástico constrói um mundo à parte com regras próprias e que só encontram explicações no seu espaço, ou como aponta Bessière “*La ficción fantástica fabrica, así, otro mundo con palabras, pensamientos y realidades que son de este mundo*”²⁹ (2001, p. 85). No entanto, esse mundo à parte pretende refletir em sua construção estético-literária a nossa realidade, e é justamente essa noção espelhada que impede que certas leis da narrativa fantásticas sejam vistas como naturais, causando assim o efeito pertinente ao gênero. Em uma narrativa fantástica os mistérios são indecifráveis, eles simplesmente acontecem e dependem da nossa crença e nossa impossibilidade de dar-lhes uma solução.

Essa seria de forma resumida a contribuição de Todorov à sistematização do gênero fantástico. Mas antes de encerrar a análise de sua crítica, podemos expor o problema que Todorov propõe para o fantástico na literatura a partir do século XX. Ele esclarece que no século XIX a literatura fantástica possibilitava o tratamento ou abordagem de assuntos delicados e proibidos, como incesto, homossexualismo etc. a partir do sobrenatural, para o que Todorov cita Penzoldt (TODOROV, 2004, p. 167): “Para muitos autores, o sobrenatural não era senão um pretexto para descrever coisas que não teriam nunca ousado mencionar em termos realistas”.

Porém, com o advento da psicanálise, muitos desses temas foram superados e não mais interessavam à literatura. Surge assim outro tipo de fantástico, cuja análise Todorov não aprofunda, mas que é muito importante para nós, pois consiste em muito da literatura fantástica moderna e contemporânea.

Ao falar do livro *A Metamorfose*, de Kafka, Todorov sugere que esse novo tipo de fantástico é uma mistura do estranho e do maravilhoso, se pensarmos que o fantástico puro seria o equilíbrio entre esses dois gêneros. Em outras palavras, esse fantástico do século XX

²⁹ “A ficção fantástica constrói, assim, outro mundo com palavras, pensamentos e realidades que são deste mundo”. (Tradução livre).

trata daquilo que seria apenas estranho como sendo maravilhoso, e o naturaliza. O insólito³⁰ já não causa mais espanto. Há a superação da hesitação e da forma gradativa com que os acontecimentos sobrenaturais eram introduzidos na narrativa, que passa a ser substituída por, no máximo, uma surpresa inicial seguida de uma adaptação, tanto da personagem exposta ao evento fantástico quanto do leitor. Para buscar entender essa mudança de foco, Todorov recupera uma frase de Sartre: “não existe senão um objeto fantástico: o homem.” (SARTRE, 2005, p. 138). Ou como ainda definiria o próprio Todorov: “O homem ‘normal’ é precisamente o ser fantástico; o fantástico torna-se a regra, não a exceção.” (TODOROV, 2004, p. 181).

Ao longo dos últimos anos, essa definição de Todorov para o fantástico foi por vezes retrabalhada, nos levando aos estudos de Felipe Furtado e Irène Bessièrre, por exemplo. Esses estudos posteriores procuram preencher lacunas deixadas pela análise de Todorov.

Felipe Furtado, por exemplo, enfocará a formulação do texto fantástico na sua estrutura, e traz algumas contribuições importantes. Uma delas é a explicação de que o fantástico sustenta-se no ambíguo que impede uma resposta, acarretando em uma contradição entre o mundo real e a possibilidade de sua subversão (sobrenatural *versus* natural), que em constante oposição estabelece uma relação dialética que não se resolve, e é justamente essa irresolução que garante o teor fantástico de uma obra (FURTADO, 1980, p. 37).

Ainda nessa busca de delimitar suas estruturas, Furtado aponta um fato importante para a atribuição de verossimilhança ao texto fantástico, demonstrando que, ao contrário do que possa parecer, “longe de resultarem da completa e desenfreada liberdade de imaginação que quase sempre procuram aparentar, a história e o discurso fantástico são, pelo contrário, objeto de calculada contenção e forte censura interna.” (FURTADO, 1980, p. 51).

Isto significa que o fantástico deve ser sempre calculado, e seus componentes devem ser medidos, adaptados, lapidados à perfeição. Isso explica por que, ao lermos um conto de Rubião, por exemplo, não encontramos elementos desnecessários ou fora de lugar, justamente porque o excesso ou uma ideia mal trabalhada poderia acabar com a ambiguidade ou alterar a ordem interna de um conto, afetando a verossimilhança necessária à narrativa e ao

³⁰ Insólito é um termo muito utilizado nas teorias sobre o fantástico, como forma de categorizar o sobrenatural que permeia essas narrativas. O termo aparece também na análise de Sartre e é bastante comum em teorias sobre fantástico e, isolado ou conjugado a outros termos afins, procura delimitar o espaço da literatura fantástica, já sem a ambição de descobrir uma fórmula genérica que possa rotular todos esses textos, mas como uma tentativa de reconhecer o novo e aceitar a problemática que ele apresenta. O artigo de Garcia (2007) apresenta a importância e também a problemática que o termo tem para o estudo de narrativas fantásticas.

convencimento do leitor, fatores importantes para que se proceda a imersão na história contada.

No entanto, também Furtado não se aventura a tratar de forma mais sistematizada o fantástico moderno. Nesse tema, o filósofo Albert Camus propõe uma discussão que pretende indicar uma resposta possível. Camus também irá analisar Kafka, e, aquilo que Todorov percebeu como uma mistura de estranho com maravilhoso, Camus nomeia como absurdo.

O absurdo seria “o confronto entre o irracional e o desejo desvairado de clareza (...)” (CAMUS, 2010, p. 34), seria impor ao homem o que ele não consegue entender de forma simples. O absurdo seria o contrário da naturalização das contradições da realidade, seria na verdade o reconhecimento dessas contradições do mundo moderno, não concedendo ao homem a clareza que ele acredita ter das coisas.

Na literatura, o absurdo seria a exposição ao desconforto, ao incompreensível. Ele teria o objetivo de causar no homem o questionamento dessa aceitação da vida cotidiana, de fazê-lo perceber que o absurdo maior não está nas páginas escritas, mas nas horas vividas na realidade dos dias.³¹ A obra absurda não pretende levar à clareza, mas apontar que ela não está disponível.

Essa ideia de absurdo pode, por exemplo, embasar uma análise de o *Ex-Mágico da Taberna Minhota*, pois é fácil perceber essa definição de absurdo apresentada por Camus na impossibilidade do protagonista de matar-se, e também na possibilidade de morrer através da burocracia de um emprego público. Também o ex-mágico percebe que o absurdo maior não residia nas mágicas que fazia, mas no sem sentido da vida dita normal.

Perseguindo o interesse que a literatura fantástica desperta em filósofos, temos também a análise feita por Sartre (2005) no ensaio *Aminadab ou o fantástico considerado como uma linguagem*, onde ele discute essa forma literária que causa o estranhamento, também tendo como parâmetro a obra de Kafka. Sartre considera isto “o ‘derradeiro estágio’ da literatura fantástica”. (2005, p. 136) A partir dessa reflexão, o filósofo buscará compreender esse fantástico que se demonstra diferente daquele tradicional. Ele apresenta, na sua análise, que essa nova forma do gênero não precisa do extraordinário, e o insólito reintegra-se à ordem universal.

³¹ A teoria de Camus sobre o absurdo é bastante extensa e hermética. Assim, não será possível nesta dissertação aprofundar suas ideias. No entanto, é importante ter em mente uma classificação que o autor faz da manifestação do absurdo. Segundo Camus (2010, p. 68), seriam três as consequências do absurdo: sua revolta, sua liberdade e sua paixão. Assim, o absurdo seria uma forma de dar ao homem a possibilidade de vivenciar esses sentimentos, e a literatura, ao incorporar o absurdo, conseguiria também tratar deles.

Passa a existir então “não o homem das religiões e do espiritualismo engajado no mundo apenas pela metade, mas o homem-dado, o homem-natureza, o homem-sociedade” que vive as pequenas coisas do dia a dia com total imersão na sua verdadeira condição, e se constitui no microcosmo onde a natureza enfeitada se mostra. Assim, “para o homem contemporâneo, o fantástico tornou-se apenas uma maneira entre cem de fazer refletir a sua imagem”. (SARTRE, 2005, p. 138 - 139).

Temos então o homem mostrado com seus vícios, suas inquietudes e sua impotência em relação ao mundo ao qual pertence e que acaba sendo mais inverossímil que a ficção realista poderia apreender, permitindo sua transmutação para o fantástico de forma tão naturalizada, como forma de buscar exprimir o mundo humano.

Isso que aponta Sartre na análise de obras de Kafka e Blanchot é também possível de ser percebido na obra de Rubião. Tomemos por exemplo o conto *A cidade*, onde Cariba se vê envolto em uma série de eventos que percebe aparentemente contrários à lógica da sociedade moderna, porém sem força ou condição de contestá-los. E através de Cariba podemos perceber que o homem moderno está permanentemente exposto a essas situações que provam sua impotência em relação ao mundo que o rodeia, ainda que em outras dimensões e contextos. No entanto, como bem aponta Sartre, o efeito fantástico só se efetiva se causar no leitor a impressão de que ali estão retratadas manifestações insólitas, mas que se configuram como condutas normais. Do contrário, a interpretação de tal narrativa como uma psicose coletiva, por exemplo, elimina o efeito necessário ao gênero.

Ainda segundo Sartre, o fantástico é a revolta dos meios contra o fim, sejam esses meios mascarados ou meios que remetam a outros meios de forma infinita sem permitir um fim, sempre levando a fins contraditórios. Sob essa lógica constroem-se contos como *Aglaia*, com infinitos partos, ou *Bárbara*, com infinitos desejos, ou ainda *Petúnia*, com a circularidade de sempre repetir, noite após noite, o mesmo ritual. Ou a impossibilidade de culpa em *Botão-de-Rosa*, em contraposição à mudança aleatória das leis para puni-lo, indo de encontro às possibilidades reais de um único homem, simultaneamente, engravidar todas as mulheres de uma cidade.

Não bastante, Sartre de certa forma questiona a definição de absurdo apresentada por Camus, argumentando que a definição daquele outro filósofo francês *pied-noir*³² implicaria na ausência de um fim. Isso porque, na análise de Camus, o absurdo seria uma explicação

³² Termo utilizado para se referir aos cidadãos franceses que nasceram ou moravam na Argélia antes do país se tornar independente da França.

pacífica, não prevendo um confronto entre realidade e ficção, o que seria fundamental ao fantástico, na opinião de Sartre. Para Sartre, na narrativa fantástica haveria um permanente fim fantasmagórico, fim esse que remeteria a um meio fantasmagórico³³, com circularidade e em uma impossibilidade de finalização do efeito causado e também da problemática construída.

Outro ponto de interesse na abordagem de Sartre é que, na sua análise, a narrativa fantástica contemporânea exclui a natureza e ocupa-se da cidade, das novas relações da sociedade, afasta-se com firmeza do mundo natural e das soluções que ele poderia apresentar. Mesmo em Rubião, ainda que haja contos onde o local esteja presente e as pequenas cidades sejam cenários frequentes, não há uma relação com o mundo natural, e ele, quando se apresenta, geralmente é de forma problemática: é o rio que precisa de uma ponte em *A Diáspora*; ou *Alfredo* que é o irmão transformado em dromedário na busca por um lugar entre o vale e a serra, sem que isso mudasse a relação dos irmãos com o mundo, que tinham como barreira o convívio social com os outros homens e não com a natureza.

No entanto, ainda aponta Sartre, se percebemos o fantástico nessas narrativas é porque não habitamos um mundo fantástico. Ainda assim, é possível perceber que essa literatura revela alguns elementos da realidade que costumam estar velados, mascarados, e, ao se contrapor com a noção de realidade existente, causam o desconforto do insólito, mas também o reconhecimento dessas verdades escondidas. O uso desse artifício se faz necessário porque seria difícil julgar o mundo em que vivemos, pois fazemos parte dele. Já a literatura, por sua vez, pode criar personagens e narrativas que escapam à condição humana e, portanto, inspecioná-la. O fantástico na literatura seria uma tentativa de fazer o homem ver de fora a sua obrigação de estar dentro desse universo humano, questão essa possível apenas na literatura, sem possibilidade para a filosofia (SARTRE, 2005, p. 145).

Ao criar uma atmosfera conhecida, semelhante ao mundo real, e fazer o leitor sentir-se acolhido nela, o autor de um texto fantástico lança algo estranho que pode ser do cotidiano, mas, ao ser desprovido do seu significado mais comum, deslocado da sua relação original com o mundo que conhecemos como real, causa o estranhamento da alienação das coisas. Depara-se então com o que Sartre chama de fins imobilizados, meios monstruosos e ineficazes que formariam o universo fantástico.

³³ Fantasmagórico seria o que o insólito representa, ou ainda, o fato dentro da narrativa onde essa construção insólita cria um fantasma que ocupa o lugar daquilo que não podemos ver, que não é acessível na realidade e que é representado na literatura fantástica através dessa estratégia. Em tempo: entende-se fantasma aqui não o espírito de alguém morto, mas sim como um espectro de algo que não se pode ver ou nomear.

Para ele, isso seria retratar o mundo ao avesso para permitir que se veja de fora a condição humana, com suas contradições. O fantástico precisa ser visto de frente, já que é possível apenas estar dentro ou fora. E, mesmo que não intencionalmente, a interpretação dessa narrativa tomará o leitor de assalto, já sem o brilho que antes proporcionava, pois já não são verdades fantásticas. A verdade antes velada se mostra ao leitor, já sem a máscara do insólito e, por isso, já passível de ser entendida em relação ao mundo real.

Feitas essas considerações, cabe dizer que não há a pretensão de determinar se Camus percebia o absurdo como um aspecto motivador do fantástico moderno ou apenas uma consequência, nem se a crítica de Sartre ao termo absurdo traria mais clareza à compreensão do fantástico moderno que a definição de Camus. A intenção é apenas ter ciência de ideias que podem ser úteis para o entendimento dos desmembramentos do fantástico na literatura moderna e ajudam a compreender melhor os contos fantásticos que serão discutidos neste trabalho, principalmente se for considerado que não há para o romance ou conto moderno uma forma fantástica pura e definida: o fantástico se faz híbrido e repleto de influências que se complementam em um todo original, que se recria a todo o momento.

Percebe-se então que o fantástico foi retomado na modernidade com alterações capazes de atender uma sociedade que se depara com outros problemas. Talvez seja possível dizer que essa literatura é um reflexo dos transtornos advindos da atual ordem econômica e social, da reificação cada vez mais evidente, dos períodos pós-guerra (sejam motivadas pelas independências, as mundiais, as coloniais, as civis...), do deslocamento do homem que vai ficando sem lugar definido no mundo, da globalização³⁴, da busca por uma identidade, entre outras situações do século XX e XXI.

Todas essas questões (dentre tantas possíveis) demonstram que o homem relaciona-se hoje de forma diferente com o mundo e, conseqüentemente, a literatura também. Assim, a intenção é perceber, a partir dessas novas configurações da literatura fantástica, qual a contribuição que esse gênero pode dar para representar esse novo contexto. Também é preciso lembrar que uma classificação definitiva sobre o que é fantástico seria muito ambiciosa. É

³⁴ A globalização é um fenômeno mundial, para o qual Ricupero (1998) identifica as seguintes características, a partir do estudo do Manifesto Comunista de Marx: a unificação dos mercados em escala planetária, a destruição das empresas nacionais e a sua substituição pelas transnacionais, a internacionalização do processo produtivo, a criação de necessidades induzidas, o fim do isolamento e a interdependência. Ricupero aponta ainda, citando Giddens, que “tudo que é global é relevante para o local, tudo que é local afeta em alguma medida o global”. Pode-se acrescentar que esse processo inicia-se no período dos chamados descobrimentos (o que inclui a chegada dos europeus à América), e intensificou-se a partir da revolução industrial. A globalização teria sido impulsionada, por fim, pela maior interação e mobilidade entre as diversas partes do mundo, devido ao barateamento dos meios de transporte e comunicação, e está diretamente relacionada à expansão capitalista, influenciando as relações econômicas, sociais e culturais de todos os países.

possível que nas obras literárias a partir do século XX, onde a experimentação e as influências são tão diversas e livres de fronteiras muito fixas, se encontre em uma mesma obra um ou outro traço do maravilhoso, estranho, absurdo, insólito, fantástico tradicional, fantástico moderno, realismo mágico e tantas outras vertentes já classificadas³⁵ ou questionadas por vários críticos e que não cabe listar aqui, fazendo do fantástico um gênero com diversas possibilidades de finalização estética e, por isso mesmo, de difícil análise.

Também é preciso ressaltar que o entendimento do absurdo e do insólito como traços ou características do fantástico neste trabalho constitui em uma tentativa de elucidar os mistérios que permeiam a obra de alguns autores, neste caso em especial Rubião e, até certo grau, García Márquez, e por isso é feito com cuidado e de forma limitada aos estudos desta dissertação.

Também não há a pretensão de sugerir que a composição de uma obra fantástica se limitaria aos traços aqui apontados. Tendo isso em mente, procurou-se então apenas apontar algumas possibilidades do fantástico e como elas ajudariam a entender as literaturas envolvidas e como os contextos históricos e sociais influenciaram na formação literária, com um foco maior na obra de Rubião.

1.3. Sobre o realismo mágico

Considerando a fragilidade do termo fantástico moderno adotado nesta pesquisa, devido à impossibilidade de comprovar a existência de tal forma enquanto gênero, e a própria dificuldade em desenvolver uma análise a partir de uma teoria ainda tão indefinida, parece de grande ajuda buscar sistematizar algumas ideias a partir de algo mais esquematizado teoricamente e que servirá de contraponto para as análises previstas. Por isso, considerando

³⁵ O termo “vertentes do fantástico” é adotado pelo grupo de pesquisa do IBILCE da UNESP e outras universidades, e como apresentado na página inicial do site do grupo, ele tem “a finalidade de congrega um leque maior de tendências e possibilidades, os trabalhos e as discussões promovidas pelo Grupo concebem uma noção de ‘fantástico’ que abarca o insólito e o macabro (a exemplo do romance gótico e das histórias de horror), as representações literárias do mito, os contos maravilhosos, as fábulas, o realismo mágico, o romance de fantasia (‘Fantasy’), o romance policial de suspense, a ficção científica, etc. Tal abrangência abre flancos tanto para a literatura clássica quanto para a contemporânea.” (Disponível em: http://www.vertentesdofantastico.com.br/Sobre_o_grupo.html, acesso em: 27/04/2012). O empréstimo do termo para esta pesquisa é uma tentativa de demonstrar a diversidade que o gênero apresenta, ressaltando que não parece que se tenha em vista uma classificação definitiva do que seria literatura fantástica (se é que isso será possível algum dia), e que essa não é uma preocupação que se sobrepõe à análise literária efetiva. A utilização do termo vertentes nesta pesquisa não tem a intenção de justificar ou validar nenhuma classificação, apenas reconhece a amplitude que o tema ganhou na atualidade, e é usado para focar somente o que é essencial a este estudo.

que o realismo mágico hoje possui características mais definidas, esse subcapítulo tratará desse gênero.

Assim, pretende-se aqui não apenas apresentar detalhes do realismo mágico, mas também, a partir dos pontos divergentes, buscar especificar melhor esse outro tipo de literatura fantástica que tem se desenvolvido na América Latina³⁶.

Inicialmente, é preciso tratar da terminologia utilizada para denominar esse conjunto de obras. É comum encontrarmos os termos realismo mágico, realismo maravilhoso³⁷ e mesmo realismo fantástico³⁸ em diferentes textos críticos, nos quais normalmente tais termos são sinônimos de um mesmo fenômeno literário.

Mas no que consistiria o gênero? Chiampi apresenta uma definição instigadora: ela conclui que o realismo mágico é um "*não poder ser que é*" (CHIAMPI, 2004, p. 156, grifo da autora).

E para entender melhor essa definição faz-se necessário traçar uma breve discussão sobre a origem do gênero e a forma como ele se configura. O primeiro fator importante é entender que o realismo mágico surge na América Latina e que tanto a força necessária para o gênero³⁹ quanto a própria ideologia do movimento tiveram origem no famoso prólogo do

³⁶ Como bem aponta Chiampi, não é possível entender o realismo mágico como um prolongamento natural da literatura fantástica tradicional. Assim, pode-se inferir que o fantástico moderno também não seria esse prolongamento. No entanto, o que esta pesquisa alcançou não consegue definir a intenção de Chiampi ao inferir que o realismo mágico possui "plataforma textual, o corpo de motivos, o tom narracional e a própria inflexão ideológica" (CHIAMPI, 2008 p. 71), e permite a indagação de como essas vertentes do fantástico se articulam, ressaltando que não foi possível determinar ao longo deste trabalho se o realismo mágico, o fantástico tradicional e o fantástico moderno seriam gêneros independentes ou se, de certa forma, seriam subgêneros de um gênero fantástico maior. Sobre isso, Irène Bessière diz que o relato fantástico não constituiria uma categoria ou gênero literário, isto é, não se constituiria em um gênero maior, mas apenas organizaria uma lógica narrativa, o que ainda assim não permite a interpretação segura de que há vários gêneros dentro desse modo. Considerando a extensão e problemática do tema, essa é uma das questões que ficam sugeridas para pesquisas futuras.

³⁷ Irleamar Chiampi, em seu livro *O realismo maravilhoso*, apesar de reconhecer que o termo realismo mágico é o mais comum, principalmente para a crítica hispano-americana, opta por utilizar o termo realismo maravilhoso por entender que seria mais adequado, considerando uma poética já existente do termo maravilhoso e sua maior proximidade à literatura que o termo mágico, além de procurar render os créditos a um movimento que se inspirou no trabalho de Carpentier, o "real maravilhoso". Ainda que tal explanação pareça bastante convincente, optou-se neste trabalho por manter o termo realismo mágico, tanto por questões didáticas, a fim impedir qualquer confusão com o maravilhoso ou fantástico isoladamente, mas também porque essa é a terminologia utilizada em grande parte do referencial teórico estudado.

³⁸ O crítico Audemaro Taranto Goulart, no seu livro *O conto fantástico de Murilo Rubião* utiliza o termo realismo fantástico como sinônimo de fantástico moderno, e em contraposição a realismo mágico. No entanto, ressalta-se que, apesar desta dissertação utilizar a análise que Goulart faz da obra de Rubião, não foi considerada a terminologia por ele utilizada para diferenciar esses possíveis diferentes gêneros, em parte porque não há em seu estudo uma análise mais profunda da terminologia que utiliza e, principalmente, porque nos demais trabalhos críticos utilizados nesta pesquisa para estudar o gênero fantástico ou suas vertentes não se encontrou uma terminologia distintiva semelhante. Assim, optou-se por seguir o senso comum que entende realismo mágico, realismo fantástico e realismo maravilhoso como sinônimos.

³⁹ Apesar do termo realismo mágico comumente remeter às ideias de Carpentier, há controvérsias sobre a origem do termo. Alguns críticos indicam que quem cunhou o termo foi o alemão Franz Roh para referir-se à produção

romance *O reino deste mundo*, de Carpentier (2009), onde o autor apresenta a teoria do real maravilhoso, teoria esta que reforça em outros textos.

Para o escritor cubano, era preciso acreditar na história de uma América Latina autônoma e se empenhar em escrevê-la. No entanto, não se pode ignorar que Carpentier veio de uma tradição surrealista europeia, a qual, segundo ele afirma, permitiu que ele viesse a entender as particularidades da América. É possível inferir que essa ideologia espelha-se, portanto, no processo contraditório de não seguir a Europa, que deveria ser superada, mas sem também rejeitar a tradição que poderia valorar sua produção. Além disso, há aí o desejo de apresentar essa outra visão de mundo, ou, como bem definiu Teodosio Fernández, “En contraste con lo razonable, esa literatura trató de mostrar otra visión del mundo o la visión de un mundo que se declaraba distinto”⁴⁰ (2001, p. 294).

Ainda que Carpentier não estivesse totalmente liberto das tradições europeias, é inegável sua disposição em perceber que o conceito de real maravilhoso, que não era necessariamente uma criação sua⁴¹, era capaz de identificar e nomear uma formação étnica, cultural e histórica da América que não respondia aos padrões racionais e realistas tradicionais, podendo assim fazer uso desse contraste maravilhoso *versus* real (CHIAMPI, 2008, p.35).

Percebe-se, assim, que não há efetiva originalidade no uso do termo, já que a literatura maravilhosa é mais antiga que a própria colonização da América, porém não se pode negar o mérito que esse uso tem na literatura local, pois foi capaz de integrar em um texto narrativo o Mito e a História (CHIAMPI, 2008, p.37), no entanto, sem esquecer que

Seu valor metafórico, contudo, oferece um teor cognitivo que bem pode ser tomado como ponto de referência para indagar sobre o modo como a linguagem narrativa tenta sustentar essa suposta identidade da América no contexto ocidental. (CHIAMPI, 2008, p.39)

pictórica pós-expressionista alemã, sendo, posteriormente, o venezuelano Arturo Uslar Pietri quem incorporou o termo à crítica literária hispano-americana (CHIAMPI, 2008, p.21-23). Outros estudos apontam que Miguel Ángel Asturias, escritor guatemalteco, teria cunhado o termo (ARRIGUCCI Jr., 2003, p. 122).

⁴⁰ Em contraste com o racional, essa literatura tratou de mostrar outra visão de mundo ou a visão de um mundo que se declarava distinto. (Tradução livre)

⁴¹ Além do estudo de Pierre Mabilie citado por Chiampi, havia também historicamente as crônicas da época dos descobrimentos que já tratavam da América nesse tom Maravilhoso. Vide o livro de Beer e Magasich-Airola (2000), onde se mostra a relação das novidades da América recém-descoberta e outros mitos que compunham a tradição europeia, material comum ao conto maravilhoso desde seu surgimento.

É preciso lembrar que, segundo Chiampi, o realismo mágico não deixa de ser uma nova modalidade realista⁴² hispano-americana (2008, p. 48), sendo que o uso desse tom fantástico nas obras do gênero advém de uma estratégia nascida com a descoberta da América, da necessidade de se nomear aquele mundo desconhecido que resistia a qualquer definição racional (2008, p.50).

Assim configurou-se, portanto, o realismo mágico no contexto latino-americano. Apesar de rejeitado posteriormente pela possível exotização que imprimiria à América Latina, o gênero ainda é pertinente para classificar parte da literatura produzida no bloco. Além disso, ele serviu de inspiração para diversos escritores ao redor do mundo, entre eles o português José Saramago e o moçambicano Mia Couto, o que destaca a sua importância para além das fronteiras latino-americanas e, ainda, a sua importância real enquanto literatura.

Tratando da forma do gênero em si, Irlemar Chiampi (2008) irá propor uma definição clara do tema, apresentando seu modo de configuração e tendo como foco justamente a literatura hispano-americana, onde efetivamente se desenvolveu. A autora nos apresenta justificativas que demonstram como estrutura-se o realismo mágico, enfatizando os pontos que o distinguem do fantástico tradicional, o que ajuda a estabelecer também a sua distinção em relação ao fantástico moderno.

Antes de aprofundar a discussão, vale enfatizar que, apesar de também ser conhecido como realismo maravilhoso, o realismo mágico distingue-se do maravilhoso. É importante ressaltar que os dois gêneros não se confundem. Enquanto no maravilhoso há uma organização que pode apresentar elementos iguais ao mundo real, sem identificar-se com ele de forma exata por possuir uma lógica interna totalmente independente; no realismo mágico, esse mundo é o nosso, sem margens para dúvidas, tratando-se apenas da transposição da nossa realidade para o texto e impondo a ela regras que, como dito anteriormente, são bastante rígidas.

O tom maravilhoso que existe no realismo mágico não é capaz de alterar a lógica do mundo real. Uma exemplificação disso é o conto *El ahogado más hermoso del mundo*, onde a aparição do morto não altera a realidade humana da vila, que, apesar de não nomeada, tem localização possível de ser prevista, pois o litoral e o povo caribenho colombiano estão ali sistematizados naquele pequeno vilarejo na forma de metonímia, onde uma única praia

⁴² Esse realismo, que procura apresentar a realidade a partir do mágico, é justamente o que Borges (1996) criticava como não natural ao romance, e que a literatura do realismo mágico busca integrar. Esse seria um indício de que não só a literatura fantástica brasileira não obedece às regras do realismo mágico, como mesmo para muitos autores da literatura fantástica hispano-americana ele não se aplica. Borges é um exemplo.

representa todo seu litoral, e uma única vila representa todo seu povo. Não há abertura para se imaginar esse conto de García Márquez fora deste contexto, justamente porque essa nova narrativa latino-americana está sempre impregnada de história na sua forma mais direta. Ainda assim, isso em nada afeta a universalidade da obra.

Apesar dessa aparência superficial, pela própria problemática que carrega em si, o realismo mágico, com suas particularidades, está mais próximo de um modo fantástico de narrativa do que de ser uma extensão do maravilhoso de contos de fadas. Isso porque:

(...) el realismo mágico ha de relacionar-se con los límites del racionalismo o del irracionalismo tal como se han profesado en la cultura occidental, con el cuestionamiento de esa manera de ver el mundo, con la fascinación y el temor que ejerce lo desconocido, lo que amenaza con destabilizar un equilibrio siempre precario.⁴³ (FERNÁNDEZ, 2001, p. 297).

Ainda que possua esse caráter maravilhoso, que é pertinente à sua história, conforme indicado por Carpentier, a América nasceu contraditoriamente moderna e está inserida no seu tempo histórico e sujeita a essa noção de realidade também imposta pelo racionalismo de seu tempo.

Já tratando da comparação entre realismo mágico e o fantástico tradicional, pode-se dizer que são gêneros semelhantes, já que ambos compartilham de questões estruturais da narrativa, como a problematização da racionalidade e o jogo verbal para envolver o leitor, além da crítica implícita à construção romanesca tradicional e as confusões da crítica literária em tentar sistematizá-los (CHIAMPI, 2008, p.52), dificuldade esta aparente na possível divergência na classificação de diferentes obras de teor fantástico.

No entanto, não se tratam de sinônimos. A procedência, a motivação e os recursos utilizados na construção do realismo mágico são distintos daqueles utilizados no fantástico tradicional. Em suma, se há muita semelhança, eles se distinguem principalmente no discurso elaborado. Enquanto o fantástico tradicional pretende criar um clima de medo e desconforto, muitas vezes embasado em dicotomias como bem *versus* mal, natural *versus* sobrenatural, o realismo mágico transmuta esse medo em algo do cotidiano, naturaliza a convivência do natural e sobrenatural e suprime o espanto.

Quando comparado ao fantástico moderno, as diferenças tornam-se ainda mais tênues. Ambos trabalharão contrapondo-se ao mundo real empírico, e ambos não terão mais

⁴³ (...) o realismo mágico irá relacionar-se com os limites do racionalismo ou do irracionalismo da forma como se divulgou na cultura ocidental, com o questionamento dessa maneira de ver o mundo, com a fascinação e o temor que o desconhecido exerce, o que ameaça desestabilizar um equilíbrio sempre precário. (Tradução livre).

base no fator psicológico direto, pois não se fundamentam no medo despertado no leitor. Não bastante, ambos apoiam-se no desconforto que geram no leitor e na aceitação dos fatos insólitos dentro da narrativa sem questionamentos por parte das personagens. Assim, o insólito está dentro da realidade. Tanto no fantástico moderno quanto no realismo mágico não há mais mistério, o suspense costuma ser suprimido muito antes do final da história. O que fica é o desconforto, a incerteza recebida com resignação e a aceitação dos fatos mais absurdos como parte do real.

Apresentadas as semelhanças, faz-se necessário diferenciá-los. Com os paralelos estabelecidos, talvez seja possível imaginar uma correlação direta. Porém, isso não acontece. Há alguns fatores que distinguem os gêneros. Por exemplo, uma das características principais do realismo mágico é justamente procurar utilizar fortes traços da cultura local e da história onde surge enquanto obra literária. Por estar ligado muitas vezes a locais nomeados e reconhecidos pelo leitor como autênticos, o gênero acaba assumindo um tom mais realista e cria uma identificação com seu interlocutor, ajudando a construir um processo de verossimilhança distinto.

Chiampi explica ainda que, buscando problematizar a reinterpretação que faz da realidade sem instalar paradoxos, o realismo mágico “manifesta-se nas referências frequentes à religiosidade, enquanto modalidade cultural capaz de responder à sua aspiração de verdade supra-racional.” (2008, p.63). Isso indica que esse gênero acaba por relativizar o estranhamento do leitor fazendo uso de estruturas que, de alguma forma, fazem sentido para ele, ainda que em um plano irracional.

É possível assim organizar duas lógicas distintas em um só discurso: o uso da mitologia, das crenças religiosas, da magia e de tradições populares; a descrição da realidade por meio de uma “comunhão social e cultural, onde o racional e o irracional são recolocados igualmente” (CHIAMPI, 2008. p.69). Para elucidar essa estratégia, pode-se analisar o anjo de *Un hombre muy viejo con unas alas enormes*, onde a aparição de algo sobrenatural está diretamente ligada à religião católica, forte na herança espanhola; além disso, há muitos outros atos insólitos na narrativa que remetem à cultura local.

Já o fantástico moderno não costuma fazer uso desses aspectos culturais e religiosos de forma direta, ainda que eles possam ser constantes como pano de fundo para a criação literária. No mais, todos esses aspectos dos quais o realismo mágico se apropria, quando surgem no conto fantástico moderno, normalmente estão esvaziados de sentido. Um claro exemplo é a utilização de epígrafes bíblicas nos contos de Rubião, onde a relação com o texto sagrado é constante, porém sem o tom religioso que lhe caberia, esvaziada de sentido místico.

Com relação às questões temáticas, é possível enxergar nos textos do realismo mágico uma constante busca pela identidade e a tentativa de relacionar o homem ao mundo natural e de se remeter a sua origem tanto histórica quanto cultural. No conto *El ahogado más hermoso del mundo*, percebe-se, na chegada do morto belo e destoante, a necessidade de se criar um vínculo comum para todo o vilarejo, de se estabelecer uma origem. É possível perceber, na trágica pobreza da vila, a tentativa de superar a falta de identidade e de um passado a que apegar-se, materializado na figura de um desconhecido e estranho ao seu meio. Ainda que de forma utópica e não efetiva, busca-se uma história coletiva.

Por sua vez, o fantástico moderno não expressa uma necessidade direta e tão marcada de reconstruir um passado, ainda que seja fruto do seu tempo histórico-social. Nos exemplos que temos retomado nesta análise, Kafka e Rubião, há a constante busca pela reflexão sobre a condição do homem na sociedade e a sua relação com o mundo, mas de forma isolada, isto é, busca-se um reconhecimento individual⁴⁴. Esse é o caso do ex-mágico, que apresenta angústias relacionadas à sua origem e à sua inabilidade em relacionar-se com o mundo moderno e reificado, porém sem a ilusão de solução, pelo contrário, com a certeza da desilusão permanente. Esse tema será aprofundado no capítulo de análise dos contos.

No entanto, para bem distinguir os gêneros, pode-se dizer que o realismo mágico se distinguiria do fantástico em geral por anular o enfrentamento entre o real e o sobrenatural que essa última exige, ou nas palavras de Roas sobre o realismo mágico:

(...) en estas narraciones lo irreal aparece como parte de la realidad cotidiana, lo que significa, en definitiva, superar la oposición natural / sobrenatural sobre la que construye el efecto fantástico. Podríamos decir, en conclusión, que se trata de una forma híbrida entre lo fantástico y lo maravilloso.
⁴⁵(ROAS, 2001, p. 13).

Em outras palavras, como também definiu Chiampi, o realismo mágico tende a naturalizar o sobrenatural e, por vezes, desnaturalizar o natural. Por sua vez, o fantástico moderno não naturaliza o sobrenatural, ainda que de certa forma também desnaturalize o natural. Talvez possamos retomar algo que já foi dito aqui como a chave para entender o fantástico moderno, que é perceber que tudo é estranho (o natural e o sobrenatural), ainda que nada mais cause espanto.

⁴⁴ Esse argumento baseia-se na análise de Todorov e Camus sobre a obra de Kafka, e das análises críticas existentes sobre a obra de Rubião que serão retomadas nos capítulos 3 e 4.

⁴⁵ (...) nestas narrativas o irreal aparece como parte da realidade cotidiana, o que significa, definitivamente, superar a oposição natural / sobrenatural sobre a qual se constrói o fantástico. Poderíamos concluir que se trata de uma forma híbrida entre o fantástico e o maravilhoso. (Tradução livre).

Por fim, é possível dizer também que, no realismo mágico, ainda incide algum otimismo e certa crença na possibilidade de recriar um mito passado, que, se não supera os problemas da América Latina descolonizada e imersa em uma modernidade periférica, consegue ao menos almejar uma independência em relação à metrópole, mesmo ciente de que isso não implicará na superação de sua condição de atraso e inferioridade. Já o fantástico moderno, resgatando o que teorizou Sartre, é o resultado de uma sociedade mais globalizada, ainda mais reificada e incrédula em relação a esse mundo que sobreviveu a duas grandes guerras, e ao que se pode acrescentar, no caso de Rubião, uma periferia que de forma mutilada resistiu a um processo de colonização onde desencanto e isolamento impregnam a literatura com o sentimento de um homem que já não vê saída na realidade que o cerca.

1.4. Realidade inverossímil

Toda essa reflexão exposta até aqui sobre a forma do fantástico remete a uma questão que, se não será aqui respondida e se também não define a função da literatura fantástica moderna, faz-se necessária ao menos por indagar qual é a realidade⁴⁶ que o fantástico moderno e mesmo o realismo mágico abordam.

Uma das possibilidades de se perceber a realidade na modernidade foi apresentada por Guy Debord em seu livro *A Sociedade do Espetáculo* (1997), ao sugerir que o que entendemos como realidade só é acessível após ser filtrado pelas estruturas da sociedade moderna. Por isso, já não mais conhecemos o real no seu todo, pois “tudo que era vivido diretamente tornou-se uma representação” (DEBORD, 1997, p. 13). A teoria de Debord é bastante ampla e complexa, por isso a abordagem aqui feita se limitará a focar a questão do acesso à realidade.

Segundo a resenha que Anselm Jappe (1997) faz das ideias de Debord, ele explica que “a realidade torna-se uma imagem, e as imagens tornam-se a realidade; a unidade que falta à vida, recupera-se no plano da imagem”. Assim, poderíamos inferir que é cada vez mais difícil determinar o que é realidade no dia a dia, pois as relações entre as pessoas já seriam mediadas não apenas pelas coisas, como o fetichismo⁴⁷ da mercadoria apontado por Marx

⁴⁶ A concepção de realidade e representação da realidade, bem como *mimesis* e verossimilhança, tem sido discutida desde a antiguidade clássica. O entendimento que se pressupõe para a discussão do tema nesta dissertação baseia-se em parte na *Poética* de Aristóteles e nas ideias de Auerbach, em especial aquelas discutidas no ensaio *A cicatriz de Ulisses*, ainda que não haja aqui citações diretas.

⁴⁷ Segundo o dicionário de filosofia, fetichismo é a “Crença no poder sobrenatural ou mágico de certos objetos materiais (...)” (ABBAGNANO, 2007, p. 512). Em adição a essa definição, podemos acrescentar que, no

(1990) esclarece, mas se manifestaria também através da imagem, intensificando a reificação. E essa imagem nada mais seria que a materialização do espetáculo, onde a realidade deixa de ser para parecer.

Ainda seguindo o pensamento de Debord, ele diz que “Boorstin descreve os excessos de um mundo que se tornou estranho para nós como excessos estranhos ao nosso mundo.” (1997, p. 129). Pode-se entender a partir dessa citação que, ao não perceber que é o mundo que se tornou estranho, o homem tende a tratar como estranho o que sempre foi natural ao mundo.

É possível aqui criar uma analogia que ajudaria a compreender parte do lugar do fantástico moderno como possibilidade de expressão dessa realidade tão fragmentada. A transposição do insólito para uma representação do mundo em que vivemos sem o sentimento de medo ou assombro característico do fantástico tradicional poderia ser uma consequência do estranhamento que o mundo tido como real passou a causar, mas que muitas vezes está camuflado pela reificação e pelas muitas camadas que o espetáculo impõe ao contato do homem moderno com a realidade. A interminável fila que Pererico, no conto *A Fila* (RUBIÃO, 2010), precisa enfrentar talvez não cause espanto, porque a sociedade moderna já está tão acostumada com grandes filas que os impasses descritos no conto já não são vistos como uma impossibilidade. É mais fácil indignar-se com as atitudes de Pererico do que com a absurda numeração das senhas distribuídas em si.

A literatura fantástica moderna, em muitas de suas vertentes (e aqui se inclui o realismo mágico até certo ponto), acabou por tornar material de sua narrativa esse insólito que assombra os dias, mas que às vezes, apesar de intensificado no trabalho do autor, não é de todo tão estranho assim. Como bem definiu Jappe (1997):

Nunca o poder foi mais perfeito, pois consegue falsificar tudo, desde a cerveja, o pensamento e até os próprios revolucionários. Ninguém pode verificar nada pessoalmente. Ao contrário, temos de confiar em imagens, e, como se não bastasse, imagens que outros escolheram. Para os donos da sociedade, o espetáculo integrado é muito mais conveniente do que os velhos totalitarismos. A América Latina sabe algo a respeito.

pensamento de Marx, “na sociedade capitalista, os objetos materiais possuem certas características que lhes são conferidas pelas relações sociais dominantes, mas que aparecem como lhes pertencessem naturalmente. Essa síndrome, que impregna a produção capitalista, é por ele denominada fetichismo da MERCADORIA enquanto depositório ou portador de VALOR. (...)” (BOTTOMORE, 2001, p. 149). Assim, entende-se por fetichismo da mercadoria “o exemplo mais simples e universal do modo pelo qual as formas econômicas do CAPITALISMO ocultam as relações sociais a elas subjacentes (...)” (BOTTOMORE, 2001, p. 150), fazendo com que as relações entre as pessoas se efetive não nas relações do trabalho humano em si, mas na relação entre coisas que resultam desse trabalho.

Pensando nessa impossibilidade de atingir o real de forma empírica e completa, e nessa eficiência da ideologia dominante em falsificar tudo, seriam talvez esses alguns dos fatores que possibilitariam o fantástico moderno a atingir essa configuração. É possível ao leitor, enfim, aceitar o insólito sem assombro, pois está sujeito a falsificações todo o tempo. Ele pode confiar nessas imagens falsas criadas pela narrativa fantástica porque está acostumado a receber e aceitar imagens falsas sem questionamento. E o gênero em si criou tamanha força na América Latina, pois, como bem apontou Jappe, devido a sua constituição histórica e experiências de imposição de poder e cerceamento da liberdade, seus artistas conheciam bem o tema.

É possível arriscar dizer que o fantástico moderno se constitui dessa certa falsificação. Porém, por apresentar o mundo do lado do avesso, como apontou Sartre (2005), em vez de intensificar esse embaçamento da realidade, a literatura ao menos pode dar a entender que ela existe.

Percebe-se assim que a literatura, como toda obra de arte, seria capaz de revelar aquilo que a ideologia esconde (ADORNO, 2003, p. 68). Sendo isso verdade, o fantástico seria, nesse contexto moderno, eficaz justamente por dar a ver parte dessa realidade que é tão reificada e pouco acessível, já que, segundo Roger Bozzeto⁴⁸.

En resumen, el texto fantástico sería el lugar donde lo imposible de decir tomaría forma. (...) En lo fantástico, se trata de tematizar la imposibilidad de dar forma a la alteridad. Lo “otro posible” ya no es la sugestión, sino la imposible figuración de lo “otro que sin embargo está ahí”⁴⁹. (2001, p. 227).

É possível ainda que essa realidade mostrada através do insólito seja justamente aquela que mais negamos pelo desconforto que nos causaria conhecê-la. E dessas reflexões ficaria a pergunta: essa revelação, se de fato acontece, se daria de forma pensada pelo escritor ou involuntária, já que também ele está envolvido nesse mundo onde o espetáculo torna velada a relação com o mundo?

É possível considerar que, às vezes, a realidade a ser apresentada é tão absurda que resulta em inverossímil e o fantástico por sua vez tornaria mais possível a assimilação dos fatos, justamente por parecer mais verossímil ao se apresentar através da ficção. Ou ainda, nas

⁴⁸ Tanto Bozzetto quanto Bessière, citada logo à frente nesse subcapítulo, apresentam as ideias aqui trazidas nesse momento tendo como foco um fantástico que não necessariamente engloba o estilo kafkiano em suas análises, ainda que a este estudo tenha se mostrado possível esse deslocamento de ideias, de forma a abranger as vertentes desse possível gênero de forma mais ampla e englobando manifestações mais modernas.

⁴⁹ Resumindo, o fantástico seria o lugar onde o impossível de dizer toma forma. (...) No fantástico, se trata de trazer para a discussão a impossibilidade de dar forma à alteridade. O outro possível já não é a sugestão, mas a figuração impossível do “outro que, ainda assim, está aí”. (Tradução livre).

palavras de Bessière, essa literatura fantástica “No contradice las leyes del realismo literario, pero muestra que esas leyes se convierten en las de un irrealismo cuando la actualidad es tenida como totalmente problemática”⁵⁰ (2019, p. 87).

De qualquer forma, o que se percebe em relatos fantásticos da modernidade é que, por vezes, ali se apresentam versões da realidade que costumam ser rejeitadas, porém, inseridas no mundo pelo insólito, são assimiladas pelo leitor, que, quando se dá conta, já não pode voltar atrás. Isso, nas palavras de Corrêa ao falar da obra de Rubião, pode se estender a toda narrativa do gênero, que propõe ao leitor um caminho de emancipação que já não permite voltar, pois “se fechamos os olhos, não o podemos fazer sem ter a consciência disso, e se os abrimos, devemos procurar constituir um ato capaz de suportar as consequências do que vimos”. (2004, p. 232). A realidade pode continuar parecendo inverossímil, mas a partir daí o leitor já não pode se recusar um posicionamento.

Mas o que pode fazer a realidade parecer inverossímil? Não conhecê-la por completo seria uma das razões? O acesso à realidade sempre nos é negado ou seria devido à necessidade de tornar nossa existência menos desconfortável que negamos ou omitimos essa realidade?

Não há aqui ambição de responder essas questões, mas elas ficarão levantadas, pois de certa forma fazem parte deste estudo. E na gama de perguntas sem respostas, restam as mais inquietantes, dessas muitas que ficarão aguardando análises mais precisas e pesquisas mais extensivas: seria possível para o homem comum acessar essa realidade completa? E a literatura poderia ser um meio de permitir esse acesso? E no caso de uma resposta positiva, será que realmente ainda queremos saber?

⁵⁰ Não contradiz as leis do realismo literário, mas mostra que essas leis se convertem nas de um irrealismo quando a atualidade é tomada como totalmente problemática. (Tradução livre).

Capítulo 2 - A literatura e a América Latina

Neste capítulo a proposta é abordar alguns temas relevantes para a discussão da literatura latino-americana, como a sua relação com a história e a contribuição do social na construção dessa narrativa, o que inclui pensar em como essas narrativas literárias ajudam a compor o arquivo teorizado por Echevarría (2011), onde a literatura é capaz de ajudar a construir a história dessas nações. E é também nessa perspectiva que se procurará delimitar alguns traços particulares da literatura brasileira, que acabam por inseri-la, mas também particularizá-la, dentro deste contexto.

Também aqui se fará necessário uma abordagem por vezes bastante teórica e histórica, buscando traçar, de maneira breve, fatores importantes que diferenciam o Brasil dos demais países hispano-americanos, como modelos de colonização por vezes distintos, e os processos de independência que sofreram, a fim de perceber como isso influenciou suas formações históricas e, conseqüentemente, literárias. Lembrando que o homem é produtor e, ao mesmo tempo, produto histórico e cultural do meio em que vive, e que a literatura é fruto da experiência e relação do homem com outros homens, o que torna importante essa contextualização.

Portanto, neste capítulo serão discutidos fatos históricos e literários importantes para o bloco, com foco maior no momento chamado *Boom* da literatura latino-americana, onde será possível refletir sobre a participação do Brasil nesse contexto. Também será abordada a importância do gênero fantástico para a região, o que permitirá, na sequência, levantar alguns aspectos e influências das obras de Rubião e García Márquez, permitindo que, por fim, seja possível pensar os diferentes modelos trabalhados pelos escritores nos contos escolhidos para este trabalho, a saber: o fantástico moderno e o realismo mágico.

2.1. Literatura e história, um breve panorama da América Latina

Este subcapítulo forçosamente será mais histórico do que de análise ou crítica literária, porque parece importante enfatizar alguns fatos para melhor entender como a literatura se desenvolve no bloco latino-americano. A literatura é uma produção humana cujo fim é constituir-se como um mundo em si mesmo, mas ainda assim capaz de assimilar a história e fazer dela seu material mais intrínseco, como dito por Antonio Candido⁵¹. Ainda

⁵¹ Ver Literatura de dois gumes (CANDIDO, 2011).

que todo livro possa ser lido como um mundo em si mesmo, essa compreensão de como ele se relaciona com a história, se não aumenta ou diminui o prazer de ler um livro, pode ao menos evidenciar de forma mais clara o seu papel de atuação na vida social ao revelar aquilo que a ideologia dominante procura esconder. É fato que um bom livro não exige explicações históricas, mas pode ter seu entendimento aprofundado por meio desse conhecimento histórico. Assim, considerando que uma narrativa sempre pode despertar o interesse em saber mais, e que os contos a serem analisados posteriormente certamente deixarão muitos fatos em evidência, este subcapítulo com foco na relação literatura e história na América Latina parece ser importante para a continuidade desta pesquisa.

Não é tão comum quanto se poderia imaginar nos estudos críticos nacionais sobre a literatura brasileira situá-la dentro de um contexto latino americano, em grande parte talvez porque esses estudos se centralizam na própria literatura nacional, que seguramente é muito vasta e rica. Também é fato que há diferenças evidentes entre a produção literária brasileira e a de outros países latino-americanos. No entanto, é inegável a aproximação possível entre obras brasileiras e outras produzidas em diferentes regiões da América Latina.

Um fator importante a ser considerado é que, mesmo dentro dessa literatura nacional, há diferenças marcantes entre as regiões e tipos de produção literária desenvolvida de acordo com as influências e intenções do autor, e que se apresentam ao longo da produção literária brasileira na forma de temática e estrutura do texto. Pensando na produção literária brasileira a partir do Modernismo, que é o que mais interessa a este trabalho, temos em um mesmo momento histórico o romance regionalista focado no nordeste de Graciliano Ramos; o que busca tratar da luta de classes com Jorge Amado, alternando o ambiente rural com o urbano (mas sempre mantendo a tensão entre ambos); e ainda Érico Veríssimo, tratando de um Brasil transitando do rural para o urbano, ou um regionalismo gauchesco. No geral, mesmo ciente de que eles representam um sistema literário único e que se percebe que esses romances respondem a uma demanda histórica e social que era brasileira, é só na medida em que se nota suas individualidades que é possível atingir a obra por completo. É importante também notar que essas diferenças surgem das influências literárias específicas de cada autor e das suas necessidades mais locais, no interior da nação como um todo.

Partindo dessa ideia, pode-se dizer que, igualmente, a América Latina possui pontos de confluência na sua construção enquanto bloco que busca se tornar independente daquela que foi sua metrópole. De forma ainda mais clara, Angel Rama aponta que, por vezes, há uma aproximação cultural que torna determinadas literaturas semelhantes para além de suas fronteiras políticas. É assim que podemos perceber uma aproximação da literatura gauchesca

brasileira com a produção argentina e uruguaia sobre o *gaucho*. Também isso aproxima a literatura andina de países como Peru, Bolívia e Colômbia. E identifica as literaturas venezuelana, brasileira, colombiana e peruana entre si, quando criadas com base na relação de seus habitantes com a região amazônica. É inclusive essa aproximação que permitiu a Mario de Vargas Llosa escrever, a partir da sua experiência enquanto peruano, um romance como *La ciudad y los perros*⁵², que se passa na Amazônia Brasileira⁵³. Isso acontece porque a criação de uma obra como a de Vargas Llosa exige, mais que o desejo do autor, uma compreensão de um contexto cultural e histórico que se nutre, ao menos em parte, de um reconhecimento mútuo entre nações que compartilham temáticas.

A América Latina, que hoje é vista como um todo político, é formada por regiões e momentos que aproximam e afastam suas diversas nações. Determinadas condições históricas, como a escravidão de africanos, aproxima o Brasil dos países caribenhos, onde esse fenômeno foi grande e decisivo para a economia. Por sua vez, a relação do europeu com o índio é mais relevante para o México e países andinos.

Essas relações podem servir de indícios para demonstrar que há momentos onde esse reconhecimento de uma história comum pode ajudar a ver de forma mais clara a própria literatura nacional, sem com isso buscar nivelar as literaturas produzidas por nações que são, sem dúvida, independentes e culturalmente distintas, ou como concluiu Kristal: “There is a consensus within and beyond Latin America that the study of national literatures can be enriched by an understanding of the similarities and differences among Latin American nations.”⁵⁴ (2005, p.16)

Pensar nessa relação entre diferentes nações latino-americanas exige certa reflexão sobre o que é América Latina. O termo América Latina, que sempre foi controverso, surge com a conquista da Europa por Napoleão, incluindo diversas colônias que ele passa a controlar, em especial na América Central. Por fim, o termo acabou sendo politicamente aceito para agrupar nações em suas manifestações políticas, culturais e artísticas para além de suas fronteiras.

De todo modo, quando se trata de literatura, ainda tem força maior o termo América Hispânica, que visa unir todos os países americanos de fala espanhola, pois, por uma questão

⁵² A cidade e os cachorros, em português do Brasil.

⁵³ Antonio Candido (2011) e Kristal (2005) apontam o livro *La ciudad e los perros* como uma das obras mais marcantes da literatura latino-americana.

⁵⁴ Há um consenso dentro e para além dos limites da América Latina de que os estudos das literaturas nacionais podem ser enriquecidos a partir da compreensão das semelhanças e diferenças entre as nações latino-americanas. (Tradução livre).

de facilidade linguística e de imposição do colonizador comum antes das independências, esses países sempre mantiveram entre si um intercâmbio cultural e literário mais intenso, que pode até mesmo sugerir a existência de um sistema literário hispano-americano (ARRIGUCCI JR., 2003, p.143).

A América Latina engloba, além dos países de fala hispânica, o Brasil, de fala portuguesa, e o Haiti⁵⁵, de fala francesa, sem esquecer as diversas línguas indígenas faladas em muitos desses países, como Brasil, Bolívia e Peru. Apesar da diversidade linguística, pesquisadores desses países, entre eles Antonio Candido e Angel Rama, advogaram em favor de uma maior aproximação e intercâmbio literário entre os países da América Latina. É claro que uma aproximação não prevê a supressão dos estudos nacionais, até porque muitos desses escritores latino-americanos dificilmente obtiveram sucesso para além das fronteiras de seus próprios países, mas sim um enriquecimento desses estudos a partir da comparação com produções de nações que se formaram em momentos e situações por vezes semelhantes em certos aspectos.

Por exemplo, é somente em um estudo mais nacionalista, que considera os fatores internos, que podemos captar com maior sucesso certos detalhes das obras de García Márquez, que retrata o povo colombiano com maestria, além de perceber o quanto sua obra também tem de origem em uma tradição colombiana, além das referências a fatos históricos que são únicos ao Caribe colombiano, como a menção a piratas e à geografia, o que ajuda a desenhar um momento histórico. No entanto, conforme mencionado por Efraín Kristal (2005, p.2), haverá uma contribuição substancial ao estudo da literatura latino-americana se esses textos forem lidos considerando-se o contexto do momento literário que escritores como Clarice Lispector e Julio Cortazar ajudaram a construir, por exemplo, e que tanto trouxe de novidade e conscientização política.

Não se pretende sugerir que exista uma cadeia linear de ações que levaram a um desenvolvimento literário latino-americano integrado a uma cronologia exata, como destacou Kristal:

⁵⁵ Devido à peculiaridade da história do Haiti e a dificuldade em encontrar material conciso sobre a cultura e literatura haitiana, esta pesquisa abordará, na maioria das vezes, apenas exemplos que envolvem as literaturas e culturas brasileiras e hispano-americanas.

The notion of literary continuity in Latin America can be misleading if one claims that every literary development led to every other one in a necessary causal chain, or even in a strict chronological sequence, but it would be just as misleading to ignore the fact that many novelists, including García Márquez, Vargas Llosa, Carlos Fuentes, Guimarães Rosa, Alejo Carpentier, Darcy Ribeiro, and Juan José Saer, willfully rewrote historical or anthropological works in the fiber of their novels to stress real, imagined, ironic, or playful continuities with the Spanish, Portuguese, indigenous, or African heritage of the heterogeneous populations that comprise their visions of Latin America.⁵⁶ (2005, p.3)

Essa reflexão reforça que seria ingênuo ignorar o fato de que há uma consonância que acaba por ordenar a produção latino-americana, ainda que não intencionalmente. Pode-se pensar, por exemplo, no regionalismo, que foi desenvolvido dentro do bloco desde o século XIX, e persistiu nas primeiras décadas do século XX como uma tendência de escritores de praticamente toda a América Latina, pois de certa forma compartilhavam de uma mesma preocupação com o local, ainda que essa necessidade e escolha não partissem de uma proposta coletiva, até porque outros tipos de romances estavam sendo escritos no mesmo período, muitas vezes com formas experimentais, ainda que sem grande reconhecimento na sua época (KRISTAL, 2005, p.6).

Inegavelmente, uma das primeiras barreiras que afasta o Brasil de uma relação cultural mais dinâmica com o restante da América Latina é a linguística. Apesar da aparente semelhança entre as línguas portuguesa e espanhola, publicações entre países implicam em traduções e acabam por ser um fator de distanciamento. Por isso, o termo literatura hispano-americana, que engloba apenas os países americanos de língua espanhola, por vezes é preferido para definir parte significativa da literatura latino-americana, até pelo maior interesse mútuo que existe entre esses países.

Analisando esses fatos, não é incomum perceber que ou o Brasil, por vezes, está excluído do contexto de América Latina ou, quando incluído, recebe um capítulo à parte, pela própria dificuldade que há em se manterem essas conexões. Percebe-se aí parte do desafio aqui proposto: pensar relações possíveis que facilitem a compreensão do local da nossa literatura em um panorama mais geral, a partir da obra de Murilo Rubião.

⁵⁶ A noção de continuidade literária na América Latina seria entendida de forma equivocada se alguém afirmasse que cada desenvolvimento literário do bloco levou a cada um dos outros, em uma sequência que seria necessariamente aleatória, ou ainda, em uma sequência cronológica exata. Porém, seria tão equivocado quanto ignorar o fato de que muitos romancistas, incluindo García Márquez, Vargas Llosa, Carlos Fuentes, Guimarães Rosa, Alejo Carpentier, Darcy Ribeiro e Juan José Saer, intencionalmente reescreveram trabalhos históricos ou antropológicos na trama de seus romances para enfatizar, seja de forma real, imaginária, irônica ou engraçada, a continuidade de uma herança espanhola, portuguesa, indígena ou africana, que formou a heterogeneidade das populações compreendidas na visão que eles possuem de América Latina. (Tradução livre).

Retomando Kristal (2005), ele indica que não só a língua portuguesa é uma barreira importante para a incorporação do romance brasileiro aos estudos latino-americanos, mas também a sua própria formação histórica. Se há fatores como colonização, escravidão, extermínio de populações indígenas e influência literária direta da Europa, que em muitos momentos aproximam o Brasil do restante da América Latina, o fato de o país ter sido colonizado por portugueses, tendo sido a única colônia desse país europeu na América (ainda que com dimensões continentais), entre outros fatos, torna a experiência brasileira única.

Contudo, Kristal (2005) ressalta que certos países hispano-americanos, por vezes, detêm uma formação histórica e cultural tão distinta entre si que acabam se afastando tanto ou mais que o Brasil de outros países do bloco, enquanto as similaridades do Brasil com algumas regiões da América Hispânica podem ser iluminadoras. Nesse sentido, retomando o que já foi comentado, a partir de temas trazidos pelo processo de escravidão as literaturas caribenhas aproximam-se mais da literatura brasileira do que da chilena, por exemplo. Da mesma forma, o sucesso internacional obtido por Jorge Amado pode contribuir para melhor compreender a forma como a literatura latino-americana conquistou espaço literário e comercial na década de 60, independentemente das temáticas abordadas (KRISTAL, 2005, p.3).

Essas aproximações regionais que vão além das nações latino-americanas individualmente também são apontadas por Rama, que identifica comarcas ou regiões de aproximação que permitiriam a classificação das literaturas latino americanas por blocos que, por vezes, respeitam características geográficas e culturais, e não necessariamente as fronteiras políticas desses países (RAMA, 2001c).

Parte dessa possibilidade de subdivisões que permitiriam a interligação de diferentes literaturas nacionais dependem de fatos históricos e, nesse caso, alguns aspectos da história brasileira devem ser destacados. É preciso perceber que seu processo colonizador foi distinto, já que Portugal sempre teve uma relação diferente com suas colônias, se comparado o caso brasileiro tanto com as colônias espanholas quanto com as francesas. O Brasil não só foi o centro do império português durante certo tempo, enquanto a coroa portuguesa esteve no país devido à ocupação de Napoleão em Portugal, quanto a sua independência foi pacífica, sendo inclusive por muito tempo apenas um acordo que não libertou o país efetivamente da metrópole portuguesa, fazendo com que a sua identificação enquanto nação fosse feita paulatinamente (DONGHI, 2011).

Já a América Espanhola, na maioria dos casos, enfrentou guerras civis por vezes extremamente violentas para conseguir se libertar do colonizador espanhol. No Brasil, ao contrário, houve casos isolados e guerras que nunca conseguiram obter uma dimensão

nacional (POMER, 1995). Além disso, os portugueses se "misturaram" com menos restrições ao povo brasileiro, pois "a necessidade de povoar vastos territórios traduziu-se em uma febril reprodução dos conquistadores e na constituição de organizações familiares cuja distância do modelo monogâmico europeu encheu de horror mais de uma testemunha" (DONGHI, 2001, p.48), ainda que os mestiços fossem normalmente bastardos e rejeitados. Porém, essa relação menos puritana em relação ao índio e ao escravo acabou fazendo com que as relações internas no Brasil tivessem uma configuração diferente.

A ausência de guerras ao longo de sua história fez com que no Brasil a independência e a instituição do regime republicano se realizassem de forma acordada entre o colonizador e aqueles que ele deixou no poder, sendo o único país da América Latina que, depois da independência, foi um império antes de se tornar república. Consequentemente, o país não teve heróis da envergadura continental, como foram Bolívar ou San Martín, ou ainda Che Guevara, mais recentemente. O que se costuma apresentar como herói brasileiro são personagens como Tiradentes, reconhecido unicamente no Brasil e, ainda assim, com sua importância não tão emblemática.

Ainda mais peculiar é o fato de que muitos desses heróis hispano-americanos participaram da independência de diversos países e se tornaram, muitas vezes, homens importantes em contextos diversos, como os da Venezuela e da Bolívia, Chile e Argentina. Essa existência de heróis comuns, que unem Colômbia, Venezuela, Peru e Bolívia ou Argentina e Chile, se explica pela forma de colonização espanhola e pelo fato de, anteriormente à independência, esses países por vezes formarem um conjunto representado por vice-reinos, como o e Vice-reino de Nova Granada (constituído por partes da atual Venezuela, Colômbia, Equador e Panamá) ou o Vice-Reino da Guatemala (formado pelo que seria posteriormente Honduras, El Salvador, Guatemala, Nicarágua e Costa Rica), o que possivelmente é um dos fatores que estreitam os laços entre os países hispano-americanos e aumenta a identificação entre eles. De certa forma, esses heróis ajudaram a criar uma ideia de nação maior nesses países, e as guerras pela independência levaram a uma maior necessidade de desenvolver uma autonomia que os diferenciasses do colonizador.

Logo, essa alteração histórica e o desejo de independência influenciaram as literaturas desses países, que usaram suas produções literárias como forma de auxiliar na formação dessas novas nações. Chiampi aponta como motivadores da Revolução Hispano-Americana, que resultaria nessa mudança profunda em sua literatura, tanto o desejo de desvencilhar-se da tradição espanhola como a necessidade de encontrar um lugar na história moderna. (2008, p.109).

Também forte parece ter sido esse processo em relação ao Peru e à Bolívia, onde alguns desses heróis eram descendentes de etnias indígenas, ainda que o processo de libertação desses povos também estivesse ligado a heróis de origem espanhola, como Bolívar. Essa constatação faz pensar que talvez essa maior identificação com um povo nativo atuante tenha sido capaz de permitir que o regionalismo fosse visto como algo mais positivo em muitos países da América Hispânica, gerando uma identificação real com o povo. Já no Brasil, o regionalismo acabou por gradativamente ser mais associado ao atraso, pois os brasileiros já se percebiam mestiços e distintos ou sentiam orgulho em assemelharem-se aos portugueses, e o principal anseio não era o de uma identidade nacional e sim o de inserção em uma suposta modernidade de origem europeia.

Cabe lembrar também que cada país da América Latina teve um contexto particular de independência⁵⁷, o que levou inclusive a guerras entre eles depois do fim da colonização, como a disputa por delimitação de fronteiras entre Chile, Bolívia e Peru, ou mesmo Brasil e Paraguai, o que não deixa esquecer o lugar da nação brasileira no movimento histórico latino-americano.

Outra diferença que merece ser ressaltada é que países como México, Guatemala, Bolívia e Peru, entre regiões de alguns outros, possuíam uma cultura indígena forte que ainda existia quando chegaram os espanhóis, e que resistiu por muito tempo. No aspecto cultural, sabe-se que alguns deles possuíam alguma literatura (se é que pode ser chamada assim) de tradição oral e que foi transmitida e mantida. Isso geraria uma relação ainda maior com o povo, e permitiria uma literatura mais nacional e um regionalismo mais positivo. Isso fica ainda mais claro retomando as palavras de Candido:

No Brasil, ao contrário dos países americanos que conheceram grandes civilizações pré-colombianas, é impossível pensar num processo civilizador à margem da conquista europeia, que criou o país. Entre nós seria inadmissível dizer, como diz o escritor boliviano Jesus Lara a propósito do poeta quéchua José Walparrimachi Maita, que a conquista destruiu a possibilidade de desenvolvimento duma literatura original, de qualidade equivalente à que foi imposta, e mais *autêntica* do que ela. (CANDIDO, 2011, p. 213. Grifo do autor).

Isso indica que, ao contrário de alguns outros países latino-americanos, o Brasil foi totalmente tributário de uma tradição europeia, e conseqüentemente sua relação com a possibilidade de uma identidade original e autêntica constituía-se em uma impossibilidade.

⁵⁷ Consulte o livro *Independências da América Latina* para aprofundar o tema sobre as diferentes independências do bloco e as possíveis relações entre elas, em especial entre países hispano-americanos.

Isso porque os índios que havia no Brasil não tinham uma cultura capaz de fazer frente à imposição dos hábitos trazidos pelo colonizador português e foram rapidamente dizimados, restando muito pouco de sua cultura; o que fez com que a participação desses povos em nossa nação não fosse tão significativa quanto em países como os citados anteriormente.

Mas não fomos os únicos sem uma base cultural afetiva de origem nativa. O Haiti por sua vez não era nem ao menos habitado, fazendo com que sua população fosse formada por europeus, africanos advindos do tráfico de escravos e mestiços. Já a colonização espanhola na Argentina e Chile não incluiu essas colônias na rota de tráfico de escravos africanos, apesar da dificuldade em subjugar os povos Mapuches⁵⁸ e do número relativamente reduzido de povos indígenas ao Norte dos países, que não representavam numerosa mão de obra. Tal ocorrência, possivelmente, foi gerada pelas extensas áreas de desertos e regiões frias que formam esses dois países, todas pouco produtivas. Por conseguinte, população argentina e chilena tem forte marca europeia, sendo que os indígenas se restringem às extremidades dos países e também influenciaram pouco as culturas locais de modo mais amplo.⁵⁹

Seguindo nas diferenças entre os processos colonizadores de Espanha e Portugal, é preciso lembrar que a primeira universidade da América foi aberta no Peru em 1551 pela Coroa Espanhola, seguida de outras fundadas em diferentes partes da colônia espanhola, sendo por isso mais fácil que os crioulos⁶⁰ estudassem na própria América, não havendo necessidade de se mudar para a Europa, diferentemente do que aconteceu no Brasil por muito tempo, uma vez que a primeira faculdade foi aberta apenas em 1808, na Bahia.

Isso certamente diminuiu a influência direta de valores europeus sobre as futuras elites hispano-americanas e levou a um maior envolvimento desses crioulos com as futuras nações americanas onde nasceram, facilitando um maior reconhecimento mútuo enquanto nação e propiciando o desenvolvimento de uma cultura relativamente menos dependente da Espanha. Já no Brasil, grande parte da intelectualidade do país no período da colônia teve formação portuguesa, o que torna compreensível esse desejo menor de apartar os traços dominantes da cultura europeia dos elementos da cultura local. Essa situação se modificou, mesmo assim de forma contraditória e problemática, no período do nacionalismo romântico.

⁵⁸ Etnia indígena oriunda do sul da Argentina e do Chile.

⁵⁹ Ressalta-se nesse ponto que essas condições históricas não necessariamente criaram padrões de manifestação artística. Se parece possível sugerir uma semelhança entre a produção peruana e boliviana em alguns aspectos, certamente ela é diferente da mexicana. Não bastasse, apontar que não havia povos nativos no Haiti não significa dizer que a literatura no país se estruturou de forma mais semelhante à brasileira. Para se determinar como essa história atingiu de forma mais direta cada literatura seria preciso uma análise cuidadosa e comparativa de cada literatura nacional.

⁶⁰ Filhos de espanhóis nascidos na América

Com esse breve panorama histórico, pode-se reconhecer o que diferencia o Brasil do restante da América Latina, mas também perceber que o próprio conceito em questão não prevê um todo homogêneo. Há fatores que aproximam o Brasil desses outros países e que devem ser levados em conta, almejando um maior entendimento da própria literatura nacional. Até porque um dos fatores mais significativos que liga todos os países latino-americanos é a necessidade histórica de se criar uma identidade nacional, o que foi abraçado pelos escritores ao longo da história, seja de forma mais ou menos negativista, mais ou menos idealizada e mais ou menos radical, resgatando ou não uma identidade nativa.

O uso da literatura para buscar atingir esse objetivo na maioria dos países toma força no Romantismo, primeiro com o sentimento de inferioridade literária em relação à Europa e a constante necessidade de copiá-la em suas formas e, posteriormente, com o sentimento de ruptura e independência artística, que tomou força total no modernismo e que, por volta da década de 60, conseguiu criar modelos que passaram a ser imitados por escritores de diversas partes do mundo.

2.2. O *Boom* da Literatura Latino-Americana

A literatura efetivamente latino-americana inicia-se por volta do século XIX, com o fim da colonização, porém para o interesse deste trabalho a discussão estará focada no final do modernismo⁶¹ e no pós-modernismo, ou fatos relevantes diretamente ligados a eles⁶².

Retomando o panorama apresentado no subcapítulo anterior, é preciso perceber que, apesar da riqueza cultural e histórica que serviu de base para grandes obras literárias, por muito tempo os escritores latino-americanos tiveram seu reconhecimento literário restrito aos seus países e com um intercâmbio muito pequeno mesmo entre as nações de língua espanhola, com raras exceções. No entanto, Arrigucci (2003, p.117-118) indica que essa situação sofreu uma mudança importante no século XX, quando escritores começaram a manifestar um desejo de inovação que se demonstrava não apenas no texto literário em si, mas também na crítica que elaboravam sobre a narrativa tradicional, demonstrando a necessidade de alcançar uma

⁶¹ Cabe ressaltar que o modernismo hispano-americano difere do modernismo brasileiro, tanto em período de consolidação quanto em experiências artísticas e literárias. O modernismo hispano-americano teve lugar entre 1880 e 1910 e foi formado por diversas tendências, além de características locais em cada país, e culminou em movimentos de vanguarda por volta de 1920, como o ultraísmo e surrealismo, entre outros, que também tiveram suas variantes entre Espanha e América. Essas vanguardas são mais próximas temporalmente do modernismo brasileiro, que também foi, em parte, influenciado por elas, e que teve como marco a Semana de Arte Moderna de 1922, sendo uma de suas características principais a busca pela inovação e libertação dos modelos europeus.

⁶² Caso haja interesse em um aprofundamento sobre a literatura latino-americana em geral, consultar *The Cambridge Companion to the Latin America Novel* e *The Cambridge History of Latin American Literature*, volumes I, II e III.

realidade mais real, que permitiria aprofundar a problemática do homem latino-americano e explorar o arquétipo de mito, almejando a universalidade. E é a limitação do velho Realismo-Naturalismo que leva esses novos narradores a buscar inspiração em escritores como James Joyce e Virginia Woolf, que experimentaram novas formas de romance e, segundo King (2005), foram influenciados também pela Revolução Cubana. Escritores como García Márquez, Julio Cortázar e Vargas Llosa, para citar alguns exemplos, começaram um movimento que buscava a independência e a maturidade literária da América Latina, além da transformação política e social do bloco. Um marco provável para o movimento seria 1967, com a publicação de *Cem anos de solidão* (KING, 2005), ainda que haja certa controvérsia quanto a uma data exata⁶³.

Essa literatura que surgia permanecia tão engajada quanto aquelas muitas obras que surgiram desde o início do modernismo espanhol e do modernismo brasileiro, porém com mais ousadia e inovação na forma. Esse movimento ainda implicava na relação desses escritores colombianos, argentinos, peruanos e cubanos em uma deliberada análise e incentivo à produção latino-americana que insurgia. A essa movimentação foi dado o nome de *Boom* da literatura latino-americana. Junto com a inovação literária apresentada e sua organização, em muito inspirada na obra de Borges e nos textos de Alejo Carpentier⁶⁴ sobre a necessidade de se criar uma literatura latino-americana autônoma e, assim, criar uma identidade latino-americana independente, veio o resgate de outros autores que, de certa forma, se identificavam com aspectos do movimento, tendo como resultado uma projeção mundial do trabalho literário produzido nos países latino-americanos.

Ainda que alguns autores não tenham se dedicado exclusivamente à literatura de teor fantástico, foi esse gênero que deu o tom de maior força à literatura do *Boom*, possivelmente pela inovação inerente às novas articulações da forma de tratar da realidade dentro de um contexto até então prioritariamente realista tradicional, como aponta Arrigucci (2003, p.119) e, desse modo, escritores como García Márquez conseguiram transformar o cotidiano em fantástico, em um mundo onde o fantástico era o lugar comum (KRISTAL, 2005).

⁶³ O próprio King (2005) sugere outras possíveis datas e obras que marcariam o início do movimento, compreendidas entre os anos de 1958 a 1967. Por sua vez, Pellón (1996) sugere que o movimento tenha se iniciado com Miguel Angel Asturias em 1946. Ainda assim, parece consenso entre grande parte dos críticos que o movimento toma força a partir de meados da década de 60.

⁶⁴ Para começar a refletir sobre as ideias de Carpentier, consultar o prefácio de *O reino deste mundo*.

De certa forma, deixando de lado ou mesmo criticando de forma mais audaz os escritores regionalistas-realistas que precederam esses novos (antigos) autores⁶⁵, percebe-se certo tom regional nas obras do *Boom*, ainda que o teor regionalista tradicional seja em muito superado e, às vezes, totalmente suprimido.

Assim, os contos fantásticos de Cortázar e o realismo mágico de García Márquez tomam o mundo. E nessa corrente que lançou a literatura latino-americana, outros escritores anteriores, ainda que de tradições literárias distintas, porém que mantinham algum teor fantástico em suas obras ou inovações técnicas que ressaltavam a novidade latino-americana, foram resgatados.

Jorge Luis Borges é um dos maiores exemplos, um grande escritor argentino que escreveu exclusivamente contos, muito deles fantásticos. Sendo o principal introdutor do gênero fantástico na América Latina, apesar da sua aparente descrença no engajamento político da literatura⁶⁶, teve seu reconhecimento mundial estabelecido. Outros escritores como o cubano Alejo Carpentier, o brasileiro Guimarães Rosa e o mexicano Juan Rulfo também nesse período obtiveram mais reconhecimento, sendo também enfim reconhecidos internacionalmente. Alejo Carpentier, que havia proposto em livros e ensaios muitas das ideias que culminariam no *Boom* Latino Americano e, mais especificamente, no realismo

⁶⁵ Aqui cabe uma observação: apesar do intuito dos escritores do *Boom* em romper com uma temática regionalista, ela por vezes é recuperada, ainda que de forma distinta àquela produção do início do século, já que o romance regionalista realista na América Latina em geral se inicia antes na América Hispânica. Ainda assim, a maior diferença que se percebe não é o total abandono da temática regionalista, mas a ruptura com aquela escrita realista, entendendo como realista neste contexto aquele tipo de escrita que não tomava para si os elementos do fantástico como estratégia motivadora. Assim, sugiro duas problemáticas sobre a questão do fantástico no Brasil. A primeira é que o auge do movimento regionalista brasileiro, alcançado com o Romance de 30 e partindo de uma estética realista, foi tão forte e tão aclamado, que essa ruptura drástica prevista pelo *Boom* não despertou interesse na maioria dos escritores locais. Ainda assim, é em um período histórico próximo ao *Boom* que surgem livros como *Grande Sertão: Veredas e Primeiras Estórias* de Guimarães Rosa, parte do que se classifica de super-regionalismo, onde há espaço para uma literatura que faz uso transfigurado do pitoresco (às vezes na forma do sobrenatural), gerando uma ruptura com aquele realismo mais empírico de Graciliano Ramos, que não faz uso de estratégias sobrenaturais de forma mais sistemática. Tempos depois, já mais próximo do advento do *Boom*, surgem os livros de Jorge Amado que também começam a dar ênfase a elementos do sobrenatural, como em *Dona Flor e seus dois Maridos*, onde começa haver uma ruptura com o real, ainda que não caiba a essa análise refletir o que há ou não de fantástico em seus romances. Ainda é importante ressaltar que a literatura fantástica clássica foi muito trabalhada no Romantismo, tenha-se em mente os contos góticos de Álvares de Azevedo, por exemplo, e foi em grande parte suprimida durante o Realismo até o Modernismo, e que de certa forma apenas reforça que esse gênero não parecia consonante com a forma mais realista de escrita predominante no país. Outro fator importante é que o Naturalismo na maioria dos países latino-americanos foi uma variante atenuada do naturalismo francês, enquanto que no Brasil ele foi muito mais audacioso, o que pode ter se refletido em uma maior resistência em superar a essa forma, devido a sua maior elaboração em nossa literatura. Para melhor refletir sobre o tema, consultar o artigo de Lindstrom, *The nineteenth-century Latin American Novel* (2005, p.23-43) e ainda *Literatura e Subdesenvolvimento* de Candido, in: *A educação pela noite* (2011).

⁶⁶ Ver ensaio *El arte narrativo y la magia*, onde Borges declara que a literatura deve tratar dos anseios internos do homem enquanto ser humano, e não se envolver com questões sociais e políticas. Assim, ele rejeita o realismo mágico.

mágico, foi de grande importância não só pelos romances que escreveu, como *O reino deste mundo*, onde a história é contada de maneira que não é possível separá-la de um mundo fantástico, mas também por embasar muitas das discussões que ali se formaram e outras que surgiriam posteriormente.

Guimarães Rosa, que já há algum tempo efetivava seu lugar como grande escritor a partir da experimentação linguística e da oralidade de seus textos, sem abrir mão de um acúmulo construído na tradição que compõe o sistema literário brasileiro, foi um dos brasileiros que acabaram projetados internacionalmente; também Jorge Amado recebeu significativo reconhecimento internacional.

Juan Rulfo, escritor mexicano, também foi incluído nesse cânone que se formou, sendo considerado um dos grandes escritores do *Boom*, vindo a ser um dos mais estudados, ainda que também tenha sido apenas resgatado pelo movimento e não necessariamente influenciado por ele. O que há de mais relevante em sua obra, assim com na obra de Guimarães Rosa, pensando em *Pedro Páramo* e *Grande Sertão: Veredas*, é que ambos os romances se alternam um realismo tradicional audaz, que descreve uma realidade áspera, com momentos de imersão em uma relação sobrenatural com o mundo, construída a partir do resgate da oralidade em Rosa; e da trama de pensamentos em Rulfo (KING, 2005).

É importante perceber que, para além da diversidade e relevância literária desses autores, o que os relaciona entre si é o teor fantástico e/ou de inovação que permeia suas obras, em maior ou menor intensidade. Fora disso, é difícil determinar fatores que expliquem a literatura que eles representam. Pensando nos momentos que antecedem o *Boom*, enquanto Borges se indisponha à discussão política e histórica direta da América Latina ou da Argentina em seus textos⁶⁷, Rulfo desenvolve um questionamento acirrado dessas questões. Rosa, por sua vez, acaba por desvendar um Brasil que persiste em resistir à modernização problemática que nunca se completou no país. Entende-se assim que motivações e contextos diferentes levaram a formas distintas, que, porém, sinalizavam uma excelência da inovação da forma, e uma superação dos modelos anteriores.

⁶⁷ Ainda que Borges não tenha criado textos com temáticas diretamente políticas ou históricas, a existência de contos que tratam do gaúcho ou do tango garantem a historicidade e localidade de sua obra, apesar da universalidade que ela constrói. Antonio Candido aponta em seus estudos que a história está presente na forma de um texto, ainda que não esteja diretamente visível na sua temática. Ainda que não tratasse diretamente de Borges, é possível perceber que essa perspectiva crítica a ele também se aplica, pois a simples originalidade de seus textos evidencia esses traços históricos em sua obra, fruto de seu tempo e mesmo além dele. Para melhor abordagem do tema, consultar *Literatura de dois gumes* e *A nova narrativa* de Antonio Candido.

O *Boom* Latino Americano não se resume apenas a ter lançado escritores no contexto mundial, mas, como já inferido, também deu destaque escritores dentro de suas literaturas nacionais. Esse é o caso de escritores como Rubião, que teve seu primeiro livro lançado em 1947 e passou despercebido até o auge do *Boom*, em meados da década de 60, quando sua obra foi recuperada especialmente pelo teor fantástico que continha. Isso destaca o quanto esse fenômeno foi importante não só para lançar escritores mundialmente, mas também para permitir um redescobrimento e fortalecimento de literaturas nacionais.

Após o período de grande reconhecimento, o declínio do *Boom* latino americano teve o início por volta da década de 70, devido a um problema envolvendo o poeta cubano Heberto Padilla, que foi preso em seu país. Isso gerou um constrangimento entre os demais escritores que até então mantinham um intercâmbio forte entre diversos dos países do bloco. No entanto, como em alguns lugares houve a resistência em se questionar o regime cubano, que ainda representava o sonho de libertação da América Latina, os escritores de Cuba começaram a se afastar do movimento, e o próprio *Boom* passou a ser questionado pelo tom mercadológico que acabou assumindo, além da ideia negativa que o uso exacerbado do pitoresco ou maravilhoso americano representava para muitos críticos, já que isso indicava uma exotização da América, fato recorrente na análise dessas culturas sob o ponto de vista das metrópoles e que se buscava superar.

A América do Norte (desenvolvida) e a Europa pouco se esforçaram até hoje em conhecer, para além do exotismo, as demais regiões do globo, limitadas ao que pode favorecer as relações comerciais que buscam estabelecer. Esse desinteresse de realmente compreender a América Latina perdurou por séculos e acabou substituído por um interesse mais motivado pela dominação política do que de efetivo reconhecimento cultural, lembrando que por muito tempo o estudo das culturas e literaturas latino-americanas foi produzido e, principalmente, financiado pelos Estados Unidos e pela Europa, como apontam Candido (2011) e Kristal (2005), sempre atendendo seus próprios interesses. E parte desse financiamento parece persistir até hoje, provavelmente com o mesmo intuito.

Por fim, o *Boom* acabou sendo assimilado como mercadoria, como muitos outros movimentos que buscaram combater uma ideologia dominante⁶⁸. Essa assimilação não deriva diretamente de uma falha ideológica na produção literária do *Boom*, que buscava independência e identidade, mas está articulada à reificação, própria da sociedade capitalista,

⁶⁸ O movimento hippie e a geração beatnik, movimentos originalmente estadunidenses, são bons exemplos dessa assimilação pelo mercado de manifestações culturais de resistência.

da produção humana transformada em mercadoria. Fora do seu contexto original, longe desse mundo pitoresco, que por vezes conjuga o sobrenatural e o real, como dito anteriormente, a produção latino-americana perdeu força para a lógica de mercado, e um dos motivos da desvalorização do movimento foi, em parte, a assimilação mercadológica e exótica dessa produção.

É necessário admitir que alguns escritores, apesar do brilhantismo de algumas de suas obras, acabaram por incentivar esse comércio e impedir que a literatura desempenhasse seu papel de questionadora da sociedade onde se manifesta. Um exemplo seria o caso da escritora Isabel Allende. Seu primeiro livro, *La Casa de los Espíritus*, segue a vertente do realismo mágico com uma qualidade exemplar. No entanto, a partir daí ela acabou se dedicando à produção sistematizada de romances, algo comum à indústria editorial norte-americana, recebendo críticas quanto a isso.

De qualquer forma, casos assim não deveriam ter o poder de diminuir o valor de grandes livros que foram escritos durante e após o *Boom*, como aqueles de Vargas Llosa e García Márquez, independentemente de seguirem ou não um gênero fantástico, mas que ainda procuram atender a uma demanda histórica e social da América Latina, sendo ou não esses livros *Best Sellers*.

Com essa contextualização geral do *Boom*, cabe fazer uma observação sobre o lugar do realismo mágico dentro desse movimento. Como já foi explicado anteriormente, o realismo mágico ainda hoje é considerado a forma por excelência do *Boom*, ainda que a sua produção seja mais restrita do que parece. De todo modo, é inegável a importância do realismo mágico para a caracterização e o reconhecimento das culturas e literaturas latino-americanas, para além da sua comercialização.

Ainda que não se possa incluir com segurança a obra de Alejo Carpentier dentro do realismo mágico⁶⁹, foi no Caribe que surgiram as primeiras ideias que dariam forma a esse movimento, sendo o autor cubano um dos grandes responsáveis pela sua disseminação. Considerando que o realismo mágico tem a capacidade de tratar de temas desconfortáveis, onde a realidade parece mais inverossímil que a fantasia, o Caribe, berço das disputas e guerras mais conflituosas do bloco, acabou sendo terreno propício para o surgimento daquilo que levaria à forma eternizada por García Márquez, representando através do insólito aquela realidade.

⁶⁹ A obra de Alejo Carpentier possui influências diretas do Surrealismo francês e mesmo do Neobarroco. Ainda que o autor tenha teorizado o *real maraviloso americano* parece mais adequado dizer que ele cria o ambiente propício para o total desenvolvimento do gênero.

Há nessa forma a influência de um maravilhoso histórico que sempre permeou a identidade atribuída à América desde seu descobrimento, e que passa, enfim, após a experiência do Haiti com Carpentier⁷⁰, a estender-se a toda história da América e refletir sua literatura, ao menos no desejo do cubano e de muitos escritores⁷¹.

O realismo mágico enquanto gênero seria assim entendido de forma geral como representativo do homem latino-americano (CHIAMPÌ, 2008, p.136), ou nas palavras de Chiampi:

O Caribe de Carpentier ou o Macondo de García Márquez, no que pensam as particularizações regionais ou as do tempo representado, transcendem largamente os seus limites geográficos e históricos para funcionarem como sínteses significantes da totalidade de um universo cultural. (2008, p.152).

Isso aponta para o fato de que há nessas literaturas latino-americanas criadas pelo realismo mágico, e pode-se dizer o mesmo daquelas que não se ligam ao gênero, porém foram criadas em um mesmo contexto histórico e social, que essa cor local é transformada em literatura autônoma, que consegue manter-se viva para além de suas fronteiras políticas e territoriais. Isso porque, mesmo quando apresentavam as narrativas mais fantásticas e extraordinárias, escritores com García Márquez não faziam outra coisa que mostrar a realidade que conheciam (FERNÁNDEZ, 2001, p. 289).

E ao mesmo tempo em que apresenta a América Latina ao mundo, o gênero confirma que essa capacidade de se tornar universal advém de um refinamento estético, fruto da originalidade dos escritores, mas também de um momento cultural propício.

Muito da obra de García Márquez foi desenvolvida dentro do realismo mágico, e sendo ele o escritor mais proeminente deste período, não é estranho pensar que esse é o movimento mais famoso. Porém, nem toda literatura fantástica moderna é realismo mágico, seja ela latino-americana ou não; e nem todo escritor recuperado pelo movimento tem relação direta com ele. No entanto, é muito comum essa analogia. Haveria duas hipóteses para o problema. Uma primeira hipótese seria uma generalização a fim de simplificar toda uma literatura que é rica, porém complexa e distinta. Ao longo desta pesquisa, foram encontrados ensaios e artigos que sugerem essa generalização, geralmente produzidos por críticos norte-americanos ou europeus, ainda que não tenham sido incluídos nesta dissertação. Uma segunda

⁷⁰ Ver o prólogo de *O reino deste mundo*.

⁷¹ Cabe aqui o cuidado de lembrar que, apesar do Brasil ser um país Latino-Americano, aparentemente as ideias de Carpentier tiveram menor influência na literatura brasileira, conforme particularidades apontadas ao longo desse capítulo.

hipótese é a de que, seguindo o prestígio que García Márquez deu ao gênero, essa associação de qualquer manifestação fantástica ao realismo mágico poderia servir para despertar o interesse de um possível leitor sobre o texto, e acabaria sendo enfatizada por editores ou outros interessados em comercializar essas literaturas.

No entanto, retomando o primeiro capítulo, onde há uma breve discussão sobre formas do fantástico, não é difícil perceber que há uma grande diferença entre a obra literária de Rubião e a de García Márquez. Também Borges, Cortázar, Guimarães Rosa e Jorge Amado são distintos entre si para serem enquadrados no estilo em questão. Em comum, eles guardam a inovação e a originalidade de suas obras, que externam com o uso de estratégias distintas, ainda que por vezes seus textos nasçam de materiais semelhantes: ora o pitoresco, ora o fantástico, ora até mesmo o maravilhoso.

Por fim, percebe-se que essa experiência do *Boom* estaria ligada a dois fatos apontados por Chiampi. O primeiro é a representatividade, onde as formas tradicionais já não eram suficientes para essa literatura latino-americana e suas peculiaridades sociais, históricas e culturais; o segundo envolve a experimentação, advinda da necessidade de se tentar técnicas narrativas inovadoras com o intuito de superar o já então envelhecido Realismo-Naturalismo. (2008, p.135). Essas motivações levariam ao resultado obtido, que presenteou a literatura mundial não só com o realismo mágico e uma inovação na literatura fantástica em geral, mas também com a divulgação de outras inovações estéticas como a oralidade da obra de Guimarães Rosa. Contudo, o principal mérito desse momento foi fortalecer as literaturas nacionais latino-americanas, bem como as identidades dessas nações tão complexas e intrigantes, além de permitir um maior intercâmbio artístico e cultural entre elas.

Após analisar o que foi discutido acima, não fica difícil perceber as implicações do lugar da literatura brasileira nesse contexto latino-americano. Retomando o que foi dito, o que se denomina literatura latino-americana constitui-se em grande parte por obras de escritores hispano-americanos. Isso acontece não apenas porque esses países estão em maior número, e, conseqüentemente, em maior número está a sua produção literária, mas por outros fatores apontados anteriormente, dando mais visibilidade à posição que ocupam dentro do bloco.

Isso explica porque o real maravilhoso e outras manifestações de literatura fantástica são conceitos que se aplicam majoritariamente a escritores desses países, bem como anteriormente foram seus cronistas que estabeleceram muitos dos mitos que permeiam a América Latina como um todo. Esses escritores buscaram sempre criar essa distinção entre o que eles produziam e aquilo que seria europeu ou, mais particularmente, espanhol. Por sua vez, ainda que houvesse uma nítida necessidade de autonomia dos escritores brasileiros, e,

posteriormente, a nítida separação que é possível fazer da produção brasileira quando comparada à produção europeia, ao menos no que se refere à produção modernista em diante, não houve no Brasil o mesmo ímpeto de independência política e intelectual que permeou as antigas colônias espanholas. Como explicita Chiampi:

Não encontramos na reflexão norte-americana, nem na brasileira, a mesma veemência, a mesma obsessão, com que os hispano-americanos têm sentido a necessidade de definir a sua cultura no contexto ocidental, de identificar-se diante das diversas formas de colonização, de criar um sentido e um método de conhecimento para sua realidade histórica. A atração para interpretar o "ser americano" tem produzido um discurso incessante e coeso, que, se bem engendrou o fenômeno da "angústia mestiça", pode também constituir o mais denso capítulo do ensaio e da literatura hispano-americana. (2008, p. 96)

Assim percebe-se de forma mais clara que o distanciamento do Brasil nessas questões deve-se em grande parte a essas diversas diferenças, muitas delas de ordem histórica e cultural, que se por um lado pode nos levar a identificar pontos em comum, também explica as divergências que se apresentam nas obras dos diversos escritores envolvidos, a partir da nossa afirmação enquanto nação.

Convém lembrar ainda que tanto no Brasil quanto nos demais países latino-americanos, o regionalismo teve forte influência, e em todos eles foi superado ou transfigurado por volta do fim da década de 40, dando lugar ao fantástico ou realismo mágico em muitos países hispano-americanos, ou levando ao super-regionalismo⁷² e ao realismo intimista⁷³ no Brasil, por exemplo.

Pode-se dizer que enquanto no Brasil o regionalismo levou ao super-regionalismo, em muitos países hispano-americanos esse regionalismo emprestou certos traços que compuseram uma estética fantástica que, por vezes, tendeu ao realismo mágico ou ao fantástico moderno.

⁷² Para Candido (2001a) o super-regionalismo é uma estratégia encontrada na obra de Guimarães Rosa, e que pode ser estendida a de Rubião, onde "as regiões se transfiguram e os seus contornos humanos se subvertem, levando os traços antes pitorescos a se desencarnarem e adquirirem universalidade". Seria, assim, uma superação do regionalismo, onde elementos não realistas poderiam ser incluídos na narrativa, ou, ainda, permitiria o uso de técnicas antinaturalistas. Esse momento corresponderia à consciência dilacerada de desenvolvimento do escritor brasileiro, superando uma escrita naturalista baseada na visão empírica de mundo. Isso porque o pitoresco passa a ser visto como uma consequência do subdesenvolvimento e trabalhado artisticamente de modo transfigurador (p. 196).

⁷³ Clarice Lispector seria a escritora mais reconhecida a trabalhar o realismo intimista.

Como o próprio nome diz, o realismo mágico não deixa de lado seu aspecto realista, ainda que passe a assimilar traços do "mágico", isto é, ele irá unir essas duas estéticas em uma única possibilidade. Essa faceta seria uma forma nova de perceber a realidade.

Ainda nessa linha, um dos pontos que nos distingue é pensar por que o Brasil não se enveredou pela produção do realismo mágico. Uma explicação bastante clara é apontada por Goulart (1995, p.31-32), ao ressaltar que em um primeiro momento do Modernismo não houve interesse por parte dos escritores em resgatar uma magia brasileira que porventura existisse. Parte disso se daria ao fato de que os nossos índios não deixaram de herança um material tão rico quanto maias, incas (e incluiria aqui mesmo os mapuches), fazendo com que qualquer manifestação fosse no fim apenas genialidades isoladas. Também havia certa preferência pelo realismo, que era uma tradição dominante, geralmente avessa à imaginação (ARRIGUCCI JR., 2001, p.142).

Por isso, o que é central ao realismo mágico, que é recuperar um real maravilhoso e, por vezes, buscar apoio na verossimilhança trazida pelo religioso, teve muito pouco espaço e sucesso no Brasil. Talvez algumas obras de Jorge Amado, que apresentam o Candomblé como tema importante de ligação da narrativa, ou mesmo alguns contos de Guimarães Rosa, que resgatam causos e modos de vida particulares do interior do país, poderiam lembrar a forma do realismo mágico. Porém essas manifestações próximas ao maravilhoso estão sempre colocadas à prova, seja por outras crenças religiosas, seja pelo racionalismo da modernidade, e o efeito do realismo mágico acaba não sendo possível.

Segundo Bastos, não se faz necessário buscar precursores do fantástico na literatura brasileira que abriram caminho para Rubião, por exemplo, mas pode-se ressaltar que:

(...) considerando a evolução da ficção brasileira dos anos 30 e 40, a ficção muriliana deve ser considerada como ruptura, sim, mas também como continuidade, e que, sendo assim, a leitura do conto fantástico de Murilo Rubião pode contribuir para o entendimento de mudanças por que passa o realismo na literatura brasileira das décadas citadas. (2001, p.49-50).

Nota-se que antes de seguir uma vertente latino-americana, a literatura brasileira já se ligava a uma tradição desenvolvida pelo seu sistema literário consolidado, o que implicava em se criar sim a ruptura proposta depois do auge do Romance de 30, respeitando o clima cultural, social e histórico que permeava a América Latina, o que incluía o Brasil, porém, permitindo certa continuidade, atendendo à demanda de uma literatura que, já consolidada, se fazia interdependente, e que tendo modelos internos, já não dependia apenas de modelos europeus e se permitia inovações sem imposições diretas. E, principalmente, representava

uma arte preocupada em tratar das demandas nacionais de uma maneira diferenciada do nacionalismo romântico, atendendo aos questionamentos brasileiros que, em muitas vezes, exigiam formas particulares, pertinentes a sua formação histórica e social.

Define-se assim que o lugar do Brasil na América Latina existe e é definido. Por isso mesmo, respeita a condição do seu povo de fala portuguesa, de miscigenação intensa e variada, e aceita o que é novo, porém, ao menos no Brasil, desde a geração posterior ao Modernismo⁷⁴ há forte influência de uma tradição nacional que acaba por orientar a produção literária brasileira, ainda que influências externas possam existir, porém articuladas e não necessariamente sobrepostas (CANDIDO, 2011, p.184). A literatura brasileira foi capaz de lidar com todas essas culturas diversas e suas influências, sejam internas ou externas, porém sempre criando algo novo e tipicamente brasileiro. Isso acontece não como forma intencional de criar uma distinção, mas como necessidade intrínseca de atender a um povo e uma cultura que se faz singular, apesar de possíveis semelhanças⁷⁵. E alcançando a compreensão do que foi explanado, conclui-se que o Brasil participou do *Boom*, ao entender que o movimento foi formado por vários estilos distintos, sendo capaz de conjugar diferentes formas e promovendo, antes de tudo, essa “americalatinidade”.

2.3. O fantástico como representação de uma realidade latino-americana inverossímil.

Para iniciar esse subcapítulo, parece conveniente apresentar a seguinte citação de Roas:

⁷⁴ Essa constatação baseia-se no ensaio de Candido *Literatura e Subdesenvolvimento*, de 1969, e permite dizer que essa é uma afirmação possível para os escritores brasileiros que escreveram no período inferido, o que inclui o Murilo Rubião. Não foi verificado se a afirmação é válida para escritores de gerações posteriores.

⁷⁵ É possível que na análise da literatura de qualquer país da América Latina, seja ele hispânico ou não, também se encontre particularidades. Com isso, não se pretende criar juízos de valor nem comparar literaturas específicas, apesar da abordagem mais direta de um escritor colombiano nos próximos capítulos. Essa distinção apresentada considera o bloco latino americano no seu conjunto, ideia que certamente se faz problemática para qualquer literatura nacional específica, como já apontou Rama ao propor blocos literários que não respeitariam fronteiras políticas e sim influências regionais compartilhadas (2001c).

Basado, por tanto, en la confrontación de lo sobrenatural y lo real dentro de un mundo ordenado y estable como pretende ser el nuestro, el relato fantástico provoca - y, por tanto, refleja - la incertidumbre en la percepción de la realidad y del propio yo: la existencia de lo imposible, de una realidad diferente a la nuestra, conduce, por un lado, a dudar acerca de esta última y, por otro, y en directa relación con ello, a la duda acerca de nuestra propia existencia: lo irreal pasa a ser concebido como real, y lo real, como posible irrealidad.⁷⁶ (ROAS, 2001, p.9)

Pensando no explicitado acima, a análise que se segue, onde se poderá perceber como cada texto se utiliza do sobrenatural com recursos distintos, exige antes que se reflita sobre qual a função desse modo fantástico para essas duas culturas e narrativas. O que levaria diferentes nações latino-americanas a escolherem o fantástico para tratar de um contexto social ou um momento histórico dentro da narrativa literária? Uma possível resposta é a possibilidade de que essa seja uma forma que permite falar de um tema que, de tão social e humanamente inaceitável, ao ser narrado de maneira realista⁷⁷ pareceria inverossímil.

O fantástico daria verossimilhança a fatos insólitos na vida real. Por exemplo: ao tratar de um tema socialmente cruel que parece não ser passível de formulação estética à altura dessa realidade humanamente absurda, o fantástico não necessariamente minimiza os fatos, mas se torna uma estratégia estética de apreender literariamente confrontos sociais difíceis de serem encarados. A narrativa fantástica parece deixar ver o absurdo que, na vida cotidiana, precisa ser negado, mas que no fantástico pode ser encarado sem que se dilua sua força real de experiência do absurdo.

No contexto Latino-Americano, é inegável que a descolonização e a independência de muitas colônias latino-americanas foram fruto de um processo traumático, além da própria realidade moderna, cada vez mais reificada e massacrante, o que acaba por gerar um terreno fértil para esse tipo de literatura. Segundo Arrigucci Jr, a literatura fantástica seria “como um campo livre para a imaginação e a invenção literária” (2003, p.139). E essa seria “Uma invenção que, com frequência, revela muito mais sobre a realidade latino-americana do que o esforço de reprodução ‘fiel’ dessa realidade, empreendido pelo regionalismo” (2003, p. 129).

Assim, arrisca-se dizer que um efeito parecido é alcançado no texto que busca o fantástico. É possível que as mazelas promovidas pela colonização exploratória e a aplicação

⁷⁶ Baseando-se, portanto, na confrontação do sobrenatural ao real dentro de um mundo ordenado e estável como pretende ser o nosso, o relato fantástico provoca – e, portanto, reflete - a incerteza na percepção da realidade e do próprio eu: a existência do impossível, de uma realidade diferente da nossa, leva, por um lado, a duvidar desta última, e, por outro, e em direta relação com ele, a duvidar de nossa própria existência: o irreal passa a ser concebido como real, e o real, como possível irrealidade. (Tradução livre).

⁷⁷ O termo realista aqui utilizado pretende inferir o texto literário que se contrapõe a um texto fantástico, ou ainda, àquele texto que se enquadra no Realismo, enquanto movimento literário.

sem medidas de um capitalismo tardio em sociedades periféricas como as da América Latina pareçam mais inverossímeis que o insólito trazido por um conto fantástico, por isso mais adequadas à narrativa fantástica que à realista-naturalista.

Como em outros momentos de sua produção, o fantástico de certo modo continua tratando de assuntos polêmicos para o homem de seu tempo. Como a psicologia e a ciência já trataram de medicar muitos dos conflitos humanos de até então (TODOROV, 2004), o fantástico vem ajudar os escritores dessa nova era a dar voz à tomada de consciência que se tem sobre a catástrofe do mundo moderno, ou nas palavras de Candido, a manifestar a sua consciência catastrófica ou dilacerada do atraso (2010).

Sobre essa tarefa (árdua) de tratar dos temas mais conflituosos e problemáticos de todo um povo, Chiampí, ao falar do realismo mágico, retoma a imagem apropriada por Camus e aponta uma explicação que, com algum cuidado, pode ser estendida aos demais modos fantásticos encontrados pelas literaturas do bloco: “O destino sisifeno dos aventureiros é a condenação perpétua de todo forjador maravilhoso: sua tarefa (útil-inútil) consiste em narrar para fazer crer no que eles próprios não crêem (no que não se crê)”. (2008, p.171). E ainda: “Dessa forma, o verossímil do realismo maravilhoso consiste em buscar a reunião dos contraditórios, no gesto poético radical de tornar verossímil o inverossímil. (2008, p. 168)”.

Em parte, esse efeito existe não só porque no mundo fantástico não há soluções para os impasses encontrados, mas também porque a realidade, que está de certa forma transfigurada nesse mundo criado, também não apresenta soluções possíveis para a América Latina. Por isso, a insurgência da Literatura Fantástica pode ser uma resposta a um mundo real que começa a parecer inverossímil, conforme explicitado anteriormente, em especial para essa região que é constituída por um contexto social e econômico tão conturbado desde o início da sua formação e acaba sendo matéria fértil para esse tipo de literatura.

E também porque, como dito aqui anteriormente, no ritmo do mundo atual, onde a vida humana é em grande parte mecanizada, reificada, controlada, descontextualizada, por vezes o fantástico é mais verossímil. E é possível que essa eficácia do fantástico em falar da catástrofe justifica-se porque, como disse Camus, “A obra absurda ilustra a renúncia do pensamento aos seus prestígios e sua resignação a ser apenas uma inteligência que põe as aparências em movimento e cobre com imagens o que carece de razão. Se o mundo fosse claro, não existiria arte.” (CAMUS, 2010, p.101).

E em um mundo de absurdos, onde a barbárie tomou conta das relações humanas, muitas vezes trata-se com naturalidade as coisas mais desumanas sem ao menos se dar conta disso. O fantástico surge na literatura com o importante papel de desnaturalizar a barbárie e

colocar diante dos olhos do leitor o mundo em que ele vive, o absurdo que o rodeia, o estranho que orienta seus dias, e dar espaço ao fantasma da sua ligação com o mundo que foi aniquilada. Assim, o estudo do fantástico traz à discussão daquilo que a ideologia dominante tem buscado esconder por tanto tempo, consequência de um mundo desmantelado em que a relação entre as pessoas se apresenta como se fosse a relação entre coisas. Se não, como Carpentier descreveria o absurdo processo de independência do Haiti sem parecer inverossímil?

2.4. Rubião e García Márquez: influências e originalidade

Retomando o intuito principal deste trabalho, que é entender as relações entre a literatura brasileira e outras latino-americanas. De forma mais efetiva esse desejo se materializa na aproximação dos dois autores propostos, ao mesmo tempo em que pretende enfatizar o que é particular em cada obra.

Durante a pesquisa, um fato chamou a atenção. É preciso dizer que, seguindo a tradição literária de seus países, tanto García Márquez quanto Rubião foram inovadores. O primeiro porque conseguiu uma finalização estética e uma criação tão bem acabada dentro de uma construção no realismo mágico (e mesmo no fantástico moderno)⁷⁸, que se tornou o ícone do seu tempo. O segundo, apesar de não ter chegado a tal sucesso, foi inovador ao trabalhar com um gênero que nunca foi muito valorizado na literatura brasileira, e com um cuidado e uma finalização que o colocaram em comparação a grandes escritores mundiais, como Kafka, o que permitiu que sua obra tivesse alguma projeção mundial, com traduções para algumas línguas.

Ainda assim, fica a pergunta de como esses escritores conseguiram essa finalização artística e, principalmente, essa ousadia de arriscar novas formas de maneira tão bem sucedida.

Em busca de respostas, um dos caminhos de análise possível passa por uma afirmação feita por Kristal (2005): em geral, os escritores do século XIX no Brasil e na América Latina como um todo tinham um conhecimento factual de sua inferioridade em relação aos escritores europeus e, conseqüentemente, tinham suas obras restritas aos leitores locais, com duas exceções.

⁷⁸ Certas obras de García Márquez, em especial as do início de sua carreira como escritor (e contemporâneas de muitos dos escritos de Rubião), aproximam-se mais do que convencionou-se chamar aqui de fantástico moderno do que do realismo mágico. Isso rendeu ao autor comparações de seus textos aos de Kafka, em semelhança ao ocorrido com Rubião, com a diferença apenas de que García Márquez se reconhece com leitor do escritor tcheco.

A primeira seria o colombiano Jorge Isaacs, que, devido à qualidade de sua obra *María* (1867) foi o único escritor latino-americano do seu tempo com real reconhecimento para além das fronteiras nacionais, sendo muito lido inclusive na Espanha. Se na época em que o livro foi lançado não parecia ir além de um romance comum, estudos posteriores começaram a centrar sua atenção na complexidade da novela, que tratava de questões de raça, gênero e classe. O tema da escravidão por ela abordado de forma direta, e na relação cordial entre escravo e patrão, é particularmente surpreendente para o período, ainda mais tendo em vista que a escravidão já havia sido abolida em 1852 (LINDSTROM, 2005, p.31). O segundo seria Machado de Assis, que se não teve tamanho reconhecimento ainda no século XIX é, hoje, reconhecido como um grande escritor devido à qualidade de sua obra. Uma das grandes definições para a genialidade de Machado é se remeter a inovação de sua escrita, como um homem à frente de seu tempo ou, como bem definiu Schwarz, “Machado escrevia para um público ainda inexistente” (2000, p. 190), daí o seu maior reconhecimento tardio.

Não coincidentemente, reconhece-se que Isaacs teve importância para uma tradição literária colombiana e exerceu influência sobre o estilo de García Márquez (OSPINA, 2006), como também Rubião sempre afirmou que Machado de Assis foi uma de suas maiores leituras e inspirações.

Assim, a primeira coisa que se percebe é que, para além de uma tradição literária latino-americana, na qual García Márquez estaria incluído (ao menos de forma mais marcada que qualquer escritor brasileiro), há um indício da possibilidade de ocorrer na Colômbia algo semelhante ao Brasil: as literaturas locais podem influenciar diretamente os escritores de sua nação, e toda obra de qualidade acaba por ser fruto da releitura das suas próprias produções anteriores.

No caso brasileiro, temos conhecidamente um sistema literário que foi consolidado por Machado de Assis e que permanece na obra de todos os autores subsequentes, não na repetição de gêneros ou formas, mas na absorção de fatores que são intrinsecamente nacionais e relevantes a qualquer produção local. Machado deliberadamente indicava ao leitor que a narrativa estava sendo construída por um autor que direcionava os fatos de acordo com sua intenção. Ele pretendia mostrar ao leitor que se tratava de um trabalho intencionalmente escrito (LINDSTROM, 2005, p. 33).

No caso de García Márquez, seria precipitado indicar a existência de um sistema literário colombiano⁷⁹, mas através dos estudos de Ospina (2006) percebe-se que há sim uma evidente tradição literária interna, ainda que precária, que acaba por impregnar a obra do autor e lhe conceder não só a originalidade em relação aos demais escritores latinos americanos, mas representa a origem de seu material, que é próprio de sua cultura.

Por isso, uma obra como *Cem Anos de Solidão* só poderia surgir na Colômbia sob aqueles fatores, como os contos de Rubião respeitam uma tradição literária brasileira que permitia aquele tipo específico de literatura fantástica, assim como as obras de Machado de Assis e Jorge Issacs não poderiam ser criadas por outros escritores em outros países, nem em outro momento político, cultural e histórico.

Outro fator a ser analisado é o fato de que ambas as obras são inovadoras em seu tempo e lugar. Tanto Rubião quanto García Márquez buscaram romper com tradições ou movimentos anteriores, almejando uma inovação do gênero, ainda que se verifique certa continuidade, com indicado acima. Efetivamente, os dois escritores começaram a escrever na mesma época. Os primeiros contos publicados de García Márquez datam do final da década de 40. Porém, ele só teria reconhecimento internacional no final da década de 60, quando sua escrita é mais madura e o realismo mágico toma forma definitiva na sua narrativa. García Márquez se estabelece como escritor quando a temática fantástica já está estabelecida e reconhecida como gênero de destaque para a literatura latino-americana. Rubião, por sua vez, torna-se pioneiro de um gênero ainda novo no Brasil durante na década de 40, o que Candido chama de “insólito absurdo na narrativa” (2011, p. 251), porém Rubião só será efetivamente reconhecido anos depois, quando o tema fantástico já está estabelecido na América Latina como estilo literário em destaque.

Como foi dito, Rubião rompe com a tendência quase naturalista que era recorrente no Brasil, como bem aponta Gledson (2008, p. 192):

⁷⁹ A importância de Issacs para a literatura colombiana e latino-americana em geral pode ser confirmada pela recorrência de estudos que envolvem seu nome, o que inclui trabalhos citados nesta dissertação, como Kristal (2008), Lindstrom (2008), Ospina (2006) e mesmo Echevarría (2011). Echevarría, por sua vez, vê com certo ceticismo a importância do romance *Maria*, de Isaacs, devido a sua pouca originalidade em relação aos padrões europeus (2011, p. 77). No entanto, estudos como o realizado por Sommer (2004, p. 219-251) apontam outras questões, o que se não demonstra uma originalidade na forma, apresenta uma originalidade temática que justifica a importância do texto, o que também é discutido por Ospina (2006) em sua tese sobre a relação de escritores colombianos modernos com outros antecessores em seu país. Não bastasse, se pensarmos ainda em um contexto mais amplo, pode-se pensar em um possível sistema literário hispano-americano, como sugere Arrigucci Jr. (2003, p. 143).

In 1947, and quite against the grain, Murilo Rubião (b. 1916) published the first of his collections of stories in the fantastic vein, *O ex-mágico* [The Ex-Magician and Other Stories]: he has remained faithful to himself in two later collections, *Os dragões e outros contos* and *O convidado*. It would be fair to say that only the last of these had a wide impact on the public, something which is a comment on a literary climate still dominated by Realism, and not on the quality of his work. Rubião's stories are close in spirit to (though more pessimistic than) Cortázar and Arreola: by unblinkingly putting abnormal chains of events into operation in a "normal" world, he shows its essential abnormality. Realism, then, in one form or another, continued to dominate the literary scene into the 1950s, and indeed showed itself capable of extension and renewal, perhaps most significantly in the work of Erico Veríssimo (1905-1975) and Jorge Amado⁸⁰.

García Márquez, por sua vez, rompe com o mesmo regionalismo realista que também existia na América Hispânica, porém já com menor força. E ainda que seus textos tenham o regionalismo como elemento significativo na construção da narrativa, há a inovação de dar a essa cor local um tratamento diferente daquele produzido por Isaacs, por exemplo, além da inserção do elemento insólito, o que o leva a estabelecer o realismo mágico como forma que orienta considerável parte de sua obra.⁸¹

Rubião, por sua vez, irá apresentar em sua obra elementos que a identificam ao super-regionalismo no Brasil, também visível em Guimarães Rosa, que incorpora o pitoresco e a oralidade, mas de maneira que poderia ser chamada de “universalidade da região” (CANDIDO, 2011, p. 195). Também esse aspecto se faz presente na obra de Rubião, onde o local se apresenta sob diversas formas, porém suplantado pelo absurdo que, muitas vezes, conjuga também o estrangeiro ou externo. Candido aponta como motivação desse movimento justamente a consciência dilacerada do atraso, resultado da mudança de consciência ocorrida um pouco antes, de “país novo” para a de “país subdesenvolvido” (CANDIDO, 2011, p. 193).

⁸⁰ Em 1947, e totalmente contra a corrente, Murilo Rubião (1926) publicou sua primeira coleção de histórias de teor fantástico, *O ex-mágico*: além disso, ele manteve-se fiel ao seu estilo em duas publicações posteriores, *Os dragões e outros contos* e *O convidado*. É correto afirmar que somente a última dessas publicações obteve grande impacto sobre o público, o que deve ser atribuído ao clima literário ainda dominado pelo Realismo, e não necessariamente à qualidade da sua obra anterior. As histórias de Rubião aproximam-se do estilo (ainda que mais pessimistas) de Cortázar e Arreola: ao não hesitar em colocar em operação uma cadeia de eventos absurdos dentro de um mundo “normal”, ele demonstra a essência absurda desse mundo. Contudo, o Realismo, de uma forma ou de outra, continuou a dominar a cena literária ao longo da década de 1950, e, sem dúvidas, se demonstrou capaz de se expandir e se renovar, em especial na obra de Erico Veríssimo (1905-1975) e Jorge Amado. (Tradução livre).

⁸¹ Nos primeiros contos de García Márquez, em especial aqueles publicados em *Los funerales de la mamá grande*, a cor local não tem tanta força, bem como os seus contos aproximam-se mais de um fantástico moderno do que do realismo mágico. Entende-se que esse primeiro momento é de experimentação do escritor.

O que se percebe é que ambos os escritores mudam e inovam, mas ainda assim respeitam uma “causalidade interna”⁸² (CANDIDO, 2011^a, p.184) que é responsável pelo desenvolvimento da literatura a que pertencem. Há um acúmulo literário que se mostra sensível nos livros de ambos os autores, pois estão incluídos em um todo, seja um sistema literário consolidado, como no caso brasileiro, ou em uma tendência que coordena a produção e indica a utilização do regionalismo, como aparente no caso de García Márquez⁸³.

O que carece destacar nesse ponto é que Rubião é tributário de uma tradição literária brasileira que teve seu ápice em romances urbanos mais bem acabados, que rejeitam o pitoresco anterior, como aponta Candido:

Vem a propósito dizer que o caso do Brasil é talvez peculiar, pois aqui o regionalismo inicial, que principia com o Romantismo, antes dos outros países, nunca produziu obras consideradas de primeiro plano, (...) Os melhores produtos da ficção brasileira foram sempre urbanos, a mais das vezes desprovidos de qualquer pitoresco, sendo que o seu maior representante, Machado de Assis, mostrava desde os anos de 1880 a fragilidade do descritivismo da cor local, que banuiu de seus livros extraordinariamente requintados. (2011, p. 194).

Ainda segundo Candido, apenas com o romance de 30, quando o regionalismo já foi transfigurado pelo realismo social, que o Brasil passa a produzir obras de teor regional mais significativo. Enquanto isso, outros países latino-americanos já estavam abandonando esse tipo de narrativa (2011, p. 194). É somente quando o resto da América Latina já começava a experimentar formas fantásticas, como Borges na Argentina, que o Brasil começa a produzir obras regionalistas de maior valor.

Pode-se inferir assim que, no Brasil, regionalismo foi, por muito tempo, sinônimo de má literatura. O regional para o artista brasileiro sempre foi sinônimo de atraso, sendo muitas vezes entendido como uma consequência negativa de nossa colonização que precisava ser superada. Além disso, qualquer origem primitiva nossa foi suprimida muito cedo pela colonização e pela ausência de legados nativos.

Já para a literatura hispano-americana, se o regionalismo já havia sido superado como tema central, existia uma tradição suficientemente bem aceita para permitir sua

⁸² Candido chama de causalidade interna a “capacidade de produzir obras de primeira ordem, influenciadas, não por modelos estrangeiros imediatos, mas por exemplos nacionais anteriores” (2011^a, p. 184). No Brasil, isso inicia-se a partir do Modernismo, com a geração seguinte, nos anos de 1930 e 1940.

⁸³ Como dito anteriormente, não foi possível averiguar neste trabalho a existência de um sistema literário colombiano consolidado, e mesmo na tese de Ospina (2006) há apenas a sugestão de uma “tradição precária”, como já exposto anteriormente, e parece imprudente referir-se a um sistema hispano-americano sem um estudo detalhado das literaturas envolvidas.

recuperação no realismo mágico de forma revisitada e positiva, a partir das ideias divulgadas por Carpentier e tantos outros críticos e autores do bloco.

Assim, se era possível para García Márquez criar uma literatura inovadora fazendo uso dessa cor local de modo aparente, para Rubião isso era muito mais difícil justamente devido à tradição literária nacional que o formou. Como isso, o pitoresco e o local aparecem na obra do escritor mineiro, porém mais universalizados, como já dito acima. As serras aparecem justamente para servir de oposição às cidades, nesse jogo de contrapor urbano e regional, desvendando essa problemática como ela aparece para o contexto social brasileiro.

Há, portanto, uma trajetória de influências literárias, de estilos criados e ideologias divulgadas em um contexto hispano-americano que nem sempre conseguiu incluir a realidade brasileira. Por isso o local é muito forte na obra de García Márquez, onde há sempre referências a cidades, ou cidades criadas (como Macondo) de forma a representar todas as outras. A cultura andina sempre foi muito forte em toda América do Sul, e seus traços também se encontram na Colômbia, e na obra de Márquez. Para o realismo mágico, o regionalismo, ainda que sempre representado de forma degradante, é mais uma forma de buscar um mito original, de se autoafirmar enquanto nação latino-americana, e não apenas um traço de atraso (talvez porque do México até o sul do Chile, em especial próximo à Costa do Pacífico, as civilizações indígenas foram, muitas vezes, mais avançadas que os próprios europeus em diversos aspectos). Apesar da ideia de atraso que o regional remete em todos os países da América Latina, ele também remete a certa identificação orgulhosa para muitas das nações hispano-americanas, o que o torna um símbolo de identidade nacional, não gerando a necessidade de supressão do regional.

Possivelmente, a obra de Rubião possui mais a intenção de responder a uma demanda histórico-social do que marcar um lugar geográfico ou encontrar um mito fundador. Não que falte o local à obra de Rubião, como não faltava à de Machado, por exemplo. O local brasileiro estava desenhado na obra de Machado, ainda que não fosse, necessariamente, a partir de um vilarejo isolado no interior do país. A cidade do Rio de Janeiro era frequente cenário de suas obras, porém a ênfase nunca foi em delimitar uma fronteira ou características próprias. A ideia era tratar desse brasileiro que existia, e não criar o cidadão nacional ideal.

Também em Rubião o brasileiro está no que ele é essencialmente, fruto de um processo globalizado que no fim impede o local de ser tão diferente do resto do mundo. O que Rubião desenha não é a imagem que se idealiza apresentar ao estrangeiro, pois não há exotismos marcados que poderiam despertar mais interesse em críticos europeus e norte-americanos. O fantástico de Rubião parece se aproximar da obra machadiana justamente por

tratar o Brasil sem ambições de grandeza e independência, já que essa nunca houve de fato: nascemos modernos, capitalistas e globalizados. O nosso exótico tornou-se exótico até mesmo para grande parte dos brasileiros.

Talvez Machado, e por sua vez Rubião, tenham captado o fato de que nunca houve o brasileiro ideal, pois somos fruto de uma miscigenação desigual de culturas locais, totalmente assimiladas (como a indígena) ou minoritárias (como a africana), ou ainda diluídas, e de uma modernização periférica que só deu certo se considerada como condição de sucesso a capacidade do país de ajudar a sustentar o capitalismo das dos centros.

Não que isso coloque o Brasil em situação privilegiada em relação à obra latino-americana em geral. Como já explicitado, mais do que desejo de se criar algo novo, a literatura reflete a história e seu povo. Se a obra de García Márquez parece mais exótica, é porque escolheu trabalhar, na sua narrativa, o regional que ele conseguiu captar em um processo de transfiguração distinto, e que outras nações, assim como o Brasil, pouco conhecem. E ainda porque sua formação cultural permitiu que outras culturas, que não só a europeia, marcassem sua cultura. A existência de heróis que de fato existiram permite que um cidadão colombiano, por exemplo, almeje uma independência efetiva.

Os contos de García Márquez apresentam um profundo entendimento da condição periférica de seu povo, das mazelas de sua colonização forçada e dos empecilhos impostos à sua independência. Talvez o que se perceba ainda é uma maior identificação com um local em detrimento da aceitação sem resistência de uma globalização que iguala e suprime qualquer autonomia ou inovação, além de paralisar a possibilidade de visualizar novos caminhos e um possível otimismo, que consegue ver em suas tristezas uma chance remota de superação. Essas características, atreladas à qualidade de seus textos, em nada se assemelham a defeitos, e são apenas o reflexo da tradição e da cultura que García Márquez, por sua vez, é tributário. Isso em si é uma grande qualidade.

2.5. Aspectos do fantástico moderno e do realismo mágico nas obras de Murilo Rubião e Gabriel García Márquez

Retomando o que já foi de certa forma bastante abordado no primeiro capítulo, vale esclarecer quais as principais características de cada autor e a qual gênero melhor se enquadram na busca de definir de forma mais clara a diferença entre realismo mágico e fantástico moderno. No entanto, é preciso ter em mente que essas classificações não podem

ser entendidas como definitivas, já que certos contos ou momentos de cada autor podem remeter a formas distintas dessas duas indicadas.

Particularmente no caso de Rubião, ainda que haja traços que identifiquem seus contos com o local brasileiro e uma tradição não só literária, mas mesmo cultural, há mais a presença do lugar relativizado, além do desconhecimento e da falta de necessidade de uma origem que costuma permear seus contos. Reside aí certa herança na inovação da forma literária que vem de Machado de Assis, nesse processo de tradição literária brasileira. Ao concentrar sua obra em textos urbanos, Machado encontrou também uma forma particular de problematizar o brasileiro real, na sua condição humana e social. Algo semelhante acontece em Rubião, com a especificidade de que, na forma de seus contos, reside uma proximidade maior com o mundo da mercadoria, resultado da própria intensificação dessa questão ao longo dos anos que separam um escritor do outro.

Tanto os textos fantásticos modernos quanto os do realismo mágico possuem sua força no local e universal, tornando essas obras bem acabadas. No entanto, enquanto a preocupação com o local nos contos de García Márquez apresenta-se mais marcada, há um esvaziamento das características locais que relativiza o regionalismo na obra de Rubião. Mas ressalta-se que isso é apenas aparente, pois apesar de García Márquez utilizar mais diretamente traços do regionalismo, isso em nada impede o alcance do universal em sua obra. Por sua vez, as características da forma de escrever de Rubião e sua inserção em um sistema literário brasileiro não deixam dúvidas de sua condição local. O que se percebe então, em ambos os casos, é uma relação dialética entre local e universal que pretende desvendar o lugar dessa literatura latino-americana, cada qual com seu valor e sua força.

Assim, retomando o que foi dito anteriormente, se o realismo mágico e o fantástico moderno não podem ser visto como simples extensão do fantástico tradicional, e ainda que não seja possível afirmar que há um gênero fantástico que englobaria todas essas vertentes, o que se percebe nessas duas manifestações é que, para além da escolha estética, há um constante questionamento do lugar do homem no mundo, externado a partir de uma consciência dilacerada da sua condição que, percebida pelo artista, é colocada na forma de literatura.

Chiampi lembra ainda que “no realismo maravilhoso as relações entre os pólos da comunicação narrativa estão fortemente marcados pela não contradição dos opostos” (2004, p. 159), o que também pode ser percebido no fantástico moderno, onde a contradição da mesma forma se apresenta em relação ao mundo do leitor e não dentro do mundo espelhado da narrativa.

Pensando sempre no contexto latino-americano e suas diferenças, percebemos, além dessas semelhanças mais objetivas, a própria condição periférica e histórica dos países, o que permitiu a utilização de estratégias metaempíricas⁸⁴ na construção dessas literaturas, cada um a seu modo.

Por isso, espera-se que a essa altura as diferenças entre essas duas formas literárias já estejam mais evidentes, em especial considerando a narrativa fantástica moderna brasileira e aquela realista mágica. Dentre as diferenças já apontadas no primeiro capítulo, é preciso ressaltar sempre a maior descrição de fatos, lugares e personagens no realismo mágico, que permite uma identificação histórica e geográfica mais direta e a recorrente utilização do mito, da religião e das tradições locais para justificar os fatos insólitos. Contudo, como apontado por Fernández (2001), isso não significa uma concepção de maravilhoso, já que não há a assimilação do que ali é proposto sem causar desconforto, devido ao contraste natural que o uso desses recursos produzem quando inseridos em um mundo atual onde as leis reais também ajudam a reger a lógica interna da narrativa, pois insere-se não em um contexto a parte, mas precisa lidar com a racionalidade que rege o mundo onde a obra está exposta e ao qual se contrapõe.

Essa necessidade de lidar com o mundo racional, por sua vez, também é exigida pela narrativa fantástica moderna, porém sem o uso de seus recursos mais recorrentes, como o mito ou a religião, o que acaba intensificando a relação de desconforto do leitor e de estranhamento entre esses dois mundos semelhantes e apartados, o da narrativa e o real.

Por isso, as duas formas coexistiram (e coexistem) justamente por dar conta de contextos diversos, porém com um motivador em comum: o desejo de criar uma literatura que represente as inquietudes do homem moderno e a problemática trazida pela colonização e pela modernização inacabada nesses países da América Latina, porém respeitando a individualidade de suas diversas nações.

⁸⁴ Furtado (1980) define o qualitativo metaempírico como algo que “está para além do que é verificável ou cognoscível a partir da experiência, tanto por intermédio dos sentidos ou das potencialidades cognitivas da mente humana, como através de quaisquer aparelhos que auxiliem, desenvolvam ou supram essas faculdades” (p. 20).

Capítulo 3 - A superação do regional na narrativa fantástica de Murilo Rubião

O objetivo deste capítulo é apresentar algumas características da obra de Murilo Rubião, buscando entender o modo como o fantástico se configura em sua obra, as influências que ele teve considerando seu lugar no sistema literário brasileiro e a força social e histórica que se pode perceber em seus contos. E, também, a inovação da sua escrita, como parte de um processo de superação de traços comuns a uma estética em parte ainda regionalista da literatura brasileira de seu tempo.

Ainda que a obra de Rubião pareça não ser tão popularmente analisada até hoje, em especial fora dos meios acadêmicos, não significa que ela não tenha sido bem abordada por alguns críticos. Desse modo, busca-se sistematizar de maneira breve nesta pesquisa as análises feitas por alguns estudiosos e que serão utilizadas em maior ou menor grau, tendo em vista que não se pretende abarcar todas as possibilidades de análise da obra do autor, mas apenas aquelas que ajudaram a entender ou que permitem classificar seus contos dentro do gênero fantástico.

3.1. O conto fantástico de Murilo Rubião

Ainda que não apresente exclusivamente as ideias de tal crítico, este subcapítulo toma como empréstimo o título do livro de Audemaro Taranto Goulart, *O Conto Fantástico de Murilo Rubião* (1995), que traz um panorama da obra do contista a partir da abordagem de uma série de tópicos, sendo do interesse desta pesquisa, em especial, a biografia do autor, as datas de publicação de seus livros e a relação da obra muriliana com a narrativa fantástica.

Dentre os temas apontados, de grande importância para esta pesquisa foi a sistematização da obra de Rubião ao longo do tempo, indicando a primeira publicação dos contos e também suas republicações. Aqui vale ressaltar um fator recorrente na obra de Rubião: a exaustiva reescrita de seus contos. É possível perceber que, entre as diversas edições de seus livros, vários contos são republicados, porém na maioria das vezes não se trata de mera repetição, já que muitos sofreram alterações na construção semântica ou sintática, o que certamente contribuiu para enriquecer a narrativa.

Esta pesquisa desenvolve-se com base na última versão desses contos, apresentada na obra completa utilizada para análise, não sendo tema de discussão aqui as diversas alterações e suas implicações. No entanto, é válido destacar a existência desse aspecto que

ajuda a entender o autor e sua relação com sua obra, tão metamorfoseada quanto as personagens de seus contos (ARRIGUCCI, 2001, p. 151), nessa incansável busca por encontrar a forma definitiva que melhor daria voz à sua literatura.

Retomando a sistematização de datas feitas por Goulart, ela nos aponta algo importante na localização da obra de Rubião em um contexto latino-americano. Ao focar os dois contos que servirão de base para o capítulo 4, nota-se que a primeira publicação de *O Exmágico da Taberna Minhota* foi em 1947 e *Os dragões* em 1965, o que indica que ambos os contos surgiram em um período anterior à fixação do realismo mágico, que começaria a ser mais categorizado em 1967. Esse dado pode servir de indício que exclui a obra de Rubião do gênero realismo mágico.

Igualmente importante, como explicado por Goulart, é o fato de Rubião ter introduzido o gênero fantástico na Literatura Brasileira (1995, p.11), o que também é apontado por Candido (2011) e Arrigucci Jr. (1999), justamente porque esse tipo de literatura fantástica não tinha precedentes enraizados na literatura nacional.

Rubião é então o primeiro brasileiro a assumir o gênero fantástico como norteador de sua obra. Já quanto à origem desse fantástico, que é distinto do realismo mágico latino-americano (GOULART, 1995, p. 11) e mediante a negação de influência direta de Kafka (GOULART, 1995, p.27), Rubião declarava que a sua opção pelo fantástico teve origem na mitologia grega, nas narrativas do Velho Testamento, n'*As Mil e uma Noites* e, ainda, em *Dom Quixote de La Mancha*, de Miguel de Cervantes, além dos contos de fadas. Além dessas influências, Rubião reconheceria Machado de Assis como um mestre. (GOULART, 1995, p.27).

Sobre a influência de Machado de Assis na escrita de Rubião, vale lembrar a importância da obra machadiana para a literatura brasileira no geral, como síntese de toda uma produção sistematizada que foi se construindo no Brasil: o sistema literário brasileiro, segundo a formulação crítica de Antonio Candido⁸⁵. Desse modo, a obra de Rubião encontra-se intimamente relacionada à de seus antecessores, de seus contemporâneos e de seus predecessores, pois a literatura brasileira desenvolveu-se de forma particular, articulando diferenças regionais e estilísticas e formando um todo coeso.

⁸⁵ Diversos ensaios e livros de Antonio Candido abordam esse tema, que discute a relação autor-obra-público e a sua influência na organização e produção literária nacional. Dentre eles, sugere-se o livro *Iniciação à Literatura Brasileira* (2010a), que apresenta um panorama geral da origem, configuração e consolidação do sistema literário brasileiro, que se efetiva na obra de Machado de Assis.

Além disso, pensando ainda em suas influências, nota-se que a relação possível que existe entre a obra de Rubião e Kafka, e que foi apontada por vários críticos, não corresponde a um simples erro de análise e pode ser relativizado mudando o ponto de vista. Imaginar uma influência direta na forma e estilo aplicado por Rubião, como se fora uma repetição do que produziu Kafka, não é possível, considerando o não reconhecimento de tal influência pelo escritor mineiro. No entanto, há sim uma realidade opressora, incompreensível e sem sentido que afeta a obra de ambos os escritores, como resultado de um processo de submissão ao modelo burocratizado que afeta toda a sociedade moderna, constituinte também da história do Brasil, que faz parte desse mundo moderno, guardadas suas peculiaridades. Sobre isso, aponta Arrigucci Jr. que essa relação com o escritor tcheco se faria no plano de uma tradição literária mundial e, ainda, no seu trato da burocracia, no entanto a sua diferença reside em contar, de forma única, a história do Brasil “em fragmentos” (2001, p.163-164).

Pode-se perceber que o que aproxima os dois autores é um mesmo material que encontra melhor forma de apresentação a partir do fantástico, dado o absurdo que permeia o mundo. E o que os diferencia são justamente as particularidades brasileiras que se encontram na obra de Rubião. As pequenas cidades distantes do litoral, as serras, o mar desejado como o passado épico que não existe⁸⁶, e tantas outras imagens que são apresentadas para abarcar uma realidade antes de tudo brasileira, ainda que universal.

Essa terminologia de absurdo, já apresentada por Camus ao analisar a obra de Kafka, é lembrada também por Goulart ao sistematizar a obra de Rubião (1995, p.25). Nela, esse fator apresenta-se na maneira como a realidade é subvertida, no modo como o real apresenta-se de tal forma alterado que o insólito não causa estranhamento. Cria-se assim um mundo absurdo, onde a realidade é transfigurada e ainda que se espelhe na nossa, apresenta essa lógica própria comum à literatura fantástica em geral.

E é justamente esse fator genérico, em que o local alcança uma feição universal ao configurar a ansiedade do homem moderno em geral que afasta a obra de Rubião do realismo mágico, que exige uma identificação com um mundo particular de uma nação, de um povo.

As personagens de Rubião possuem, em sua maioria, nomes incomuns que dificultam a sua associação com um local específico, isso quando possuem nomes. A generalidade, o impessoal, o isolado, o mais um no meio da multidão são imagens comuns na obra de Rubião. Para melhor entender esses aspectos, podemos utilizar, como exemplo, o

⁸⁶ Bastos (2001) trata da forte figura que o mar representa nos contos de Rubião, enquanto representativo das rotas de comércio, da transformação, da colonização e contraposição a uma condição presente periférica e problemática. Essa temática será retomada mais adiante neste capítulo.

conto *Os Comensais*, onde o protagonista Jadon sente-se sozinho na multidão inerte que participa de um banquete sem comer ou interagir entre si. Enquanto Jadon era o único diferente, que buscava uma saída, ele permanecia só, separado dos outros que ocupavam a sala de braços caídos e sem expressão. No entanto, no momento em que Jadon se entrega e acredita-se que ele enfim fará parte daquela sociedade triste, todos desaparecem e ele segue solitário.

A condição de Jadon seria a condição do homem moderno que se torna apenas mais um no meio da multidão, impotente para alterar a situação ao seu redor. Se não é possível ao leitor identificar um conhecido em alguém chamado Jadon, é como se essa personagem não tivesse nome, pois não encontra equivalente fácil no mundo real. Isso acaba por enfatizar o teor de insólito da narrativa, intensificando o seu efeito sobre o leitor e enfatizando o absurdo da solidão quando se vive em sociedade. Talvez porque, a ausência de um nome comum, indica que ele poderia ser qualquer um.

É esse absurdo que se desencadeia na obra de Rubião e que tem parte nessa modernidade. A obra de Rubião tem como objeto a análise desse homem moderno que vive em uma sociedade reificada e resultado de uma modernidade incompleta.

3.2. O atraso e a modernidade periférica transfigurados pela literatura

Para entender esse aspecto da obra de Rubião, que formula literariamente as dificuldades de se lidar com a modernidade tardia, podemos recorrer à análise feita por Hermenegildo Bastos em *Literatura e Colonialismo* (2001). Com base na análise do crítico, duas coisas são evidenciadas pensando no fantástico de Rubião. A primeira é que nada ali é evidente ou óbvio. E a segunda, que nada traz calma, e sim representa sempre um pesadelo. Na obra de Rubião há um olhar que procura ver o mundo através da literatura, mas tudo que encontra é o horror (BASTOS, 2001, p. 12).

Essa escrita, que seria fantasmagórica, acaba por revelar a condição do homem moderno que se apresenta consumada na forma-mercadoria. Esse homem que não é mais humano, tornando-se um objeto a mais nas relações coordenadas pelo capital e a mercantilização dos sentimentos que seriam humanos. Assim, a escrita fantasmagórica daria a ver o invisível, ou em outras palavras, a forma-mercadoria (BASTOS, 2001, p.18).

Isso porque:

Não se trata de o fantástico nos dá a ver a realidade, o que equivaleria a tomá-lo como alegoria de alguma coisa “real”. O fantástico nos dá a ver, sim, os mecanismos de constituição daquilo que tomamos por realidade. Os processos através dos quais a ilusão se faz real (BASTOS, 2001, p. 18)

Pode-se inferir que é na forma inverossímil ou irreal do fantástico que se torna possível ver a verdade da constituição da realidade aparente em que estamos inseridos. Como já apontou Debord “No mundo *realmente invertido*, a verdade é um momento do que é falso” (1997, p. 16, grifo do autor), e é esse momento falso construído na narrativa que, de certa forma, tornaria evidente essa realidade que hoje se apresenta velada.

A obra de Rubião estaria ligada, portanto, ao homem e ao seu tempo, à modernidade local, que é periférica e deslocada. Se no maravilhoso, por exemplo, o homem e o mundo natural estão ligados, e o realismo mágico pretende, de certa forma, recuperar uma ligação com o natural nesse mundo moderno, no fantástico de Rubião essa ligação é apresentada como uma impossibilidade. Por vezes o mito e a religião se apresentam, mas apenas para negar essa possibilidade, para reforçar a reificação, a coisificação desse homem moderno.

Além disso, o que percebemos em Rubião é o prolongamento de uma questão que havia se iniciado anteriormente, ainda em Graciliano Ramos, que é a ameaça de impossibilidade de se narrar o Brasil e seu passado (BASTOS, 2001, p. 53). Assim, o que surge na obra de Rubião é esse permanente deslocamento e apresentação, de forma aguda, de uma impossibilidade de se recuperar um lugar totalmente perdido. Isso por si só confirma dois fatos: primeiramente, a inserção do escritor no sistema literário brasileiro, conforme já indicado anteriormente; em segundo lugar, a impossibilidade da literatura brasileira, considerando sua inserção nesse sistema, de seguir de forma rígida um modelo latino-americano que previa o oposto, que ainda buscava a construção e afirmação de um passado próprio.

Temos assim problemas do mundo real que, na impossibilidade de encontrarem uma solução nessa realidade que impõe aos homens suas condições, acabam encontrando condições de se manifestarem através da literatura, e a impossibilidade de solução desses impasses do homem moderno é enfatizada no texto literário. De novo, a literatura consegue expor aquilo que cotidianamente já não podemos ver. Para melhor entender esta ideia, pode-se recorrer ao que disse Arrigucci Jr. ao analisar a obra de Rubião: “o real volta sob nova face, e a ruptura com a aparência realista será ainda um modo de (...) encontrar-se mais fundo com a realidade”. (2001, p. 145). O efeito visível disso é o constrangimento que contos como os de

Rubião podem impor ao homem comum, ao se ver obrigado a refletir sobre sua condição de burocrata infeliz como em o ex-mágico, ou de consumista exagerado como em Bárbara.

Nesse percurso, reconhecendo esse reflexo de uma modernidade incompleta, que impõe ao país necessidades impossíveis de serem supridas, os contos de Rubião geram imagens que representam essa busca por algo que já não pode ser alcançado. Assim, as constantes viagens, as estradas, o deslocamento e o mar tornam-se imagens frequentes e com forças semânticas e simbólicas intensificadas.

Como diz Corrêa, “o mar é sempre ausência e despedaçamento” (2004, p.9) por representar esse desejo de modernidade que não se completa. Enquanto o mar seria o caminho para esse outro mundo mais feliz ou idílico, como no conto *Ofélia, meu cachimbo e o mar*, essa necessidade de mar nunca é satisfeita, seja porque se resume à água salgada em uma garrafa, como em *Bárbara*, ou porque há tamanha desilusão em não se cumprir um destino que esse desejo acaba sendo suprimido, como no conto *A Fila*, onde Pererico acaba rejeitando a oportunidade de conhecer o mar.

3.3. Negativismo e fantasmagoria

Trilhando esses caminhos traçados por Rubião, depara-se com inúmeras estradas, e percebe-se que seus contos indicam um eterno movimento circular, que não levam a lugar nenhum, mas indicam um interminável trânsito, problematizando a situação desse homem moderno e brasileiro, já que sua modernidade é incompleta, problemática.

Esse caminho circular é detalhado por Ana Laura dos Reis Corrêa em sua tese *Na Estrada do Acaba Mundo. Fantasmagoria, coleção e máquina na obra de Murilo Rubião*, que apresenta uma divisão da obra do autor destacando algumas características e sugerindo caminhos para a compreensão de seus contos, dos quais destacamos a negatividade e a fantasmagoria.

Tratando primeiramente da fantasmagoria, essa seria uma forma de representar algo que não está evidente. Isso é, a obra de Rubião seria uma “máquina-para-fazer-ver” (CORRÊA, 2004, p. 229). Essa estratégia, que passa pelo esvaziamento do sagrado, acaba por fim evidenciando a própria história que é captada pelo escritor, com ênfase na situação de mercadoria não só da literatura, que por si só se tornou parte desse mundo reificado e moderno, mas evidencia essa relação moderna que transforma homens em coisas e coisas em mercadoria.

Rubião acabaria por não apenas evidenciar o que por vezes está velado no cotidiano desse homem moderno, como o obriga o leitor a ver aquilo que normalmente não suporta ver no mundo que entende como real ou empírico. Na leitura de seus contos, esse leitor se vê de tal forma envolvido na trama de fatos insólitos e absurdos que, quando enfim toma consciência do absurdo que o cerca e que está apenas transfigurado na narrativa, já não há volta. A sua constante recusa em se deparar com essa realidade camuflada por imagens selecionadas, por informações filtradas já não permite uma postura distinta. O conhecimento é imposto ao leitor. A literatura fantástica proposta por Rubião acaba sendo a possibilidade de ter acesso ao real através da falsidade imposta cotidianamente.

Reafirmando o que foi apresentado anteriormente, Corrêa demonstra que na obra de Rubião “o discurso fantasmagórico expressa não a realidade, mas antes os mecanismos que nos fazem reconhecê-la como realidade, trata-se da encenação da ideologia, que só se pode produzir às custas de seus limites.”(2004, p.26). Isso porque esse discurso acaba apresentando para o leitor algo que é “mais real que a sua própria realidade”, porém sempre com uma lacuna entre o real e esse algo mais que não pode ser simbolizado de forma concreta no texto. (CORRÊA, 2004, p.65), pois o embuste, ou a farsa que constrói a história e que torna a narrativa suspeita, não é diferente daquela que faz o leitor desconfiar de que o que conhece como vida real também é suspeito. (CORRÊA, p.14).

E esses fantasmas que permeiam a obra de Rubião acabam encontrando uma representação na forma-mercadoria, por isso essas imagens insólitas criadas tomam formas que são apropriadas pelo espetáculo e comercializadas e, com muita frequência, assolam homens já incapazes de se relacionar com outros homens, sempre isolados ou dependentes de outras mercadorias, como o ex-mágico, no primeiro caso, ou Bárbara, no segundo.

Por fim, Corrêa (2004) ainda aponta que esses fantasmas, ou essa fantasmagoria, acaba por exercer sobre o leitor um efeito final que é de fazê-lo se reconhecer como parte de um fenômeno tão ou mais fantástico quanto aquele que está representado na narrativa, justamente porque os fantasmas de Rubião estão emoldurados em um cenário que reflete artisticamente a realidade a que se tem acesso mais superficialmente. O leitor percebe o mundo de Rubião como sendo e não sendo o seu mundo (ARRIGUCCI JR., 2001,pg 145). Isso torna o leitor parte da história, e obriga-o a analisar e interpretar essa continuidade entre o fantástico e o real (ARRIGUCCI JR., 2001, p. 145-146) para conseguir ver o mesmo que as personagens. Esse entendimento permite, ainda, que posteriormente o leitor reconheça a fantasmagoria no seu mundo real, em especial aquelas que tomam forma de mercadoria. Rubião instala uma contradição entre o insólito e o comum que, por não ser passível de

solução, cria a hesitação que Todorov já havia apontado como essencial ao fantástico, ainda que originária de um material diferente, já que aqui não há o fator de medo, típico do fantástico tradicional e suprimido no fantástico moderno.

A obra de Rubião apresenta ainda, como traço marcante, a negatividade. É preciso lembrar que a negatividade é por si só normalmente relacionada ao estranho e também ao fantástico, como já apontou Felipe Furtado (1980, p. 22-25). Em Rubião, essa relação com a negatividade é reforçada. Porém aqui ela teria não apenas o sentido de mal ou de força contrária ao bem ou ao que se opõe ao que é normalmente aceito na sociedade, como primordialmente apresenta Furtado, mas particularmente, em Rubião, a negatividade apresenta em um tom de pessimismo, de impossibilidade, de aceitação ou impotência mediante os fatos. Ou ainda, a certeza de insucesso ou infelicidade.

Frequentemente, as personagens de Rubião vivem situações arbitrárias, condenadas a desastres inexoráveis pelo simples fato de serem humanas, submetidas a uma ironia trágica onde estão condenadas à vida e sujeitas a suportar suas imposições sem espanto (ARRIGUCCI JR., 2001, p. 159).

Essa negatividade também se articula como efeito estético, para além da representação do pessimismo para o leitor. Ela acarreta nessa lacuna que forma a fantasmagoria do conto, que resiste à representação, e assim o conto de Rubião “deixa ver que existe uma lacuna entre a realidade e esse algo-mais-real que ela não consegue simbolizar”. (CORRÊA, 2004, p.68). Pode-se assim, perceber a negatividade nessa impossibilidade de representar esse mundo pouco acessível de forma completa, evidenciada justamente na ausência, ou lacuna, que essa impossibilidade acarreta. E também na não aceitação dessa realidade parcial que é oferecida, levando a necessidade de buscar uma saída através da arte.

Isso levaria a uma narrativa que está sempre em círculos ou encurralada, sem alternativas. As personagens de Rubião estão sempre à disposição dos fatos, e ainda que conheçam parte do que motiva seus problemas, não conseguem encontrar uma saída e acabam resignadas a eles. Circular é o conto *Petúnia*, já mencionado em outro capítulo. E sem saída é *O Lodo*, onde Galateu acaba por sucumbir ao passado e ao assédio do Dr. Pink. Ou encurralado se vê Gérion em *O Bloqueio*, que acaba se resignando a esperar a “destruidora”, que poderia ser rápida ou jamais destruí-lo, mas que, antes de qualquer coisa, era uma força desconhecida.

3.4. Caminhos para o super-regional nos contos de Murilo Rubião

Primeiramente, neste subcapítulo, se tratará da recepção da obra de Rubião de forma mais específica. Apesar de hoje ter seu valor reconhecido dentro de nosso sistema literário e até mesmo alcançado alguma repercussão internacional, merecendo algumas traduções, Rubião demorou a ser descoberto pelos críticos e leitores brasileiros. Seu primeiro livro foi publicado em 1947, porém o reconhecimento da crítica chega apenas em 1974, momento em que a literatura latino-americana como um todo já tinha uma visibilidade internacional e o fantástico ocupava lugar de destaque nessas produções. De fato, a literatura latino-americana era muito associada ao fantástico, principalmente nas metrópoles, como já discutido no capítulo 2 desta dissertação.

Por isso é inegável a importância que o *Boom* da literatura latino-americana teve para a projeção da obra do autor e da literatura brasileira em geral. Isso porque a analogia da obra muriliana a outras narrativas fantásticas latino-americanas trouxe certa repercussão positiva para o autor, que, talvez, sem ela, ainda estivesse esquecido. Porém, é preciso reconhecer que esse tipo de relação por vezes levou a análises equivocadas. Por certo tempo se conjugava uma falta de interesse real em estudar as literaturas latino-americanas fora de seus países de origem com o interesse dos críticos locais em colocar essas mesmas literaturas em destaque fora de suas fronteiras, fazendo com que se permitisse essa equiparação, possivelmente para atingir um resultado mais imediatista ou mesmo devido a certa ingenuidade da crítica, que acreditava ser possível que essas diferentes expressões artísticas fossem analisadas de uma mesma forma, como faziam os norte-americanos e os europeus.

Uma dessas análises equivocadas é a classificação da obra de Rubião como sendo o exemplo brasileiro de realismo mágico. Após toda a discussão acerca do tema ao longo dos primeiros capítulos desta dissertação, acredita-se que estejam mais claros os limites de cada gênero. Sem repetir o que foi já discutido e analisado, vale lembrar que a obra de Rubião é anterior ao realismo mágico, uma vez que seu primeiro livro foi publicado em 1947, quando o que se convencionou chamar de realismo mágico seria reconhecido de fato somente na década de 1960, conforme já apontado. Esse tipo de classificação equivocada impede uma análise mais precisa e acaba forçando seus contos a moldes que não só dificultam a sua interpretação como podem dar a impressão de que a obra muriliana tem menor valor.

Da mesma forma que o fenômeno indicado acima, a tentativa de categorizar a obra de Rubião dentro de um estilo kafkiano, se ajuda a entender alguns aspectos desse fantástico moderno, igualmente limita a análise. Vista por esse ângulo, essa comparação é

compreensível, mas merece ser superada a fim de permitir um maior entendimento da obra do contista mineiro como um todo.

Outra consequência negativa dessas comparações é que, por muito tempo, elas impediram uma análise da obra de Rubião de forma distinta, conforme apontado por Corrêa:

A relação da narrativa muriliana com o fantástico hispano-americano encobriu um elemento essencial aos contos de Rubião – sua brasilidade, sua mineiridade – sensíveis no emprego das fórmulas orais advindas dos causos de assombração e na construção dos contos reproduzindo o trânsito da modernização das cidadezinhas pacatas, assombradas pelo sobrenatural, para a perversão burocrática, não menos insólita, da grande máquina urbana (2004, p.17).

É evidente uma temática universal, que é justamente aquela focada nos males que atormentam o homem moderno, que assolou o tempo de Kafka e de Rubião, independentemente das diferenças geográficas, e que ainda assola os nossos dias. Porém, como exposto acima, essa universalidade é construída sobre uma inegável brasilidade, nessa mineiridade presente nas paisagens nunca descritas detalhadamente, porém permitindo visualizar tanto as serras mineiras quanto o litoral brasileiro e a sua relação problemática de campo *versus* cidade no processo de modernização tardia que o país sofreu.

Esse trânsito entre o local e o universal, entre o campo e a cidade, entre o moderno e o arcaico é bastante presente na obra do autor. O mundo de Rubião, como bem aponta Corrêa (2004), é a estrada. Suas personagens estão em permanente movimento, sempre percorrendo caminhos circulares, muitas vezes fora de casa, fora do seu espaço, em trânsito.

Suas personagens viajam em busca do mar, como apontado no subcapítulo 3.2, ou estão de passagem por cidades pequenas, ou, ainda, procuram as serras como refúgio. De qualquer forma, a viagem é constante. Seja o trajeto até chegar ao lugar não desejado, como no conto *A cidade*; seja para ir atrás de uma trapezista de circo, como em *Os dragões*; seja na constante presença de hotéis, como reforço de uma longa estrada (CORRÊA, 2004). No entanto, o que se faz presente, mesmo quando não enfatizado, é o ambiente urbano. Os contos de Rubião tratam essencialmente dessa relação de campo e cidade, porém com ênfase na segunda, já que o interior é o passado ou o atraso, fato comum à literatura brasileira desde o regionalismo, onde o campo aparece para representar os problemas da modernização incompleta do país, e mesmo no super-regionalismo, onde o retorno a algo mais parecido com

o pitoresco está distante de atribuir um valor positivo a esse interior decadente criado por esse processo⁸⁷.

Essa preferência pelo urbano na obra de Rubião pode ser uma herança daquele que o autor considerava seu único mestre: Machado de Assis. Esse também havia percebido “a fragilidade do descritivismo e da cor local” (CANDIDO, 2011, p.194) e já havia centrado sua obra em romances urbanos. Também Rubião prioriza o urbano ou, no máximo, apresenta o rural sob seu eterno desejo de ser urbano, como um passado abandonado, como no conto *A noiva da casa azul*, onde o protagonista retorna para uma vila em ruínas. Ou mesmo no conto *A diáspora*, onde o interior pacato é dominado pelas estratégias daqueles advindos da cidade grande.

No entanto, esse tom urbano da obra de Rubião é permeado por certo super-regionalismo. Como Guimarães Rosa fez do pitoresco material para construir a sua obra de forma renovada, também Rubião, ainda que não de forma direta, transfigura o pitoresco presente nos causos mineiros que permeiam suas histórias, nas cidadezinhas perdidas “nas fraldas da Mantiqueira”, na insinuação de bestas e monstros que habitam o folclore, em um processo de superação do regionalismo tradicional. Sobre essa superação do regional, quando passa a ser possível tratar de forma original esse pitoresco, diz Arrigucci Jr. :

Estabelecidas as mediações entre a estrutura histórico-social e a literária, o escritor regionalista escapa tanto do documento bruto que reduz a literatura a um mecanismo grosseiro de causa a efeito, quanto do pitoresco ornamental, matéria-prima exótica para a digestão fácil do público dos países desenvolvidos. Quando assim procede, aprofunda a visão do particular, ao mesmo tempo que aponta para o universal, plasma a matéria regional em uma obra esteticamente eficaz, capaz de valer por si mesma, desprendendo-se dos elementos peculiares que lhe serviram de base (2003, p.111).⁸⁸

O medo da mulher no conto *Alfredo* remete às lendas que constroem o popular, ao mesmo tempo em que se contrapõe à incredulidade do marido. Também aqui esse aspecto

⁸⁷ Para melhor entender o conceito de modernização periférica, que acarreta nesse processo tardio e incompleto, pode-se recorrer ao pensamento de Rama, que diz que: “Embora tivesse nascido em 1810 para vida independente graças a ela, a América Latina não pediu a modernidade. De todo modo ela a teve, ao ser incorporada no último terço do século XIX à estrutura econômica dos impérios europeus, na qualidade de colaboradora submetida (...) e, definitivamente, homologar-se – sempre um degrau ou dois mais abaixo – com uma cultura que tinha bases para se projetar ecumenicamente, dissolvendo as formas regionais e tradicionais de qualquer lugar do planeta, unificando o mundo à sua imagem e semelhança, embora não igualmente.” (2001a, p. 141-142).

⁸⁸ Neste ponto, Arrigucci Jr. procura diferenciar um tipo de tratamento inovador do regional que acontece na América Latina, no qual ele inclui tanto o super-regionalismo quanto o fantástico elaborado por Borges e Cortázar. Rubião se identificaria tanto ao super-regionalismo nacional, como já discutido no segundo capítulo desta dissertação, quanto ao tipo de fantástico elaborado por Cortázar, em oposição à narrativa de García Márquez. Sobre a narrativa do escritor colombiano, Arrigucci Jr. tece certa crítica no mesmo capítulo indicado na citação, enfatizando o caráter maravilhoso e exótico de seus textos.

regional e sobrenatural é captado em forma super-regional e confrontado pelo urbano, pela morte do sagrado que já não acredita no maravilhoso que um dia ordenou o mundo e, por isso, encontra uma forma fantástica dentro dessas narrativas. Rubião parte de uma nova fórmula de problematizar o pitoresco, conjugando o insólito com uma visão que supera uma tradição, fugindo também, de certa forma, do exotismo que em certos momentos foi atribuído ao regionalismo, rompendo, mas, ao mesmo tempo, continuando uma tradição literária nacional.

Em outras palavras, pode-se dizer que há nos contos de Rubião essa permanente tensão entre o local e universal (ou ainda mais especificamente, entre o campo e a cidade, no caso brasileiro), seguindo ainda uma temática iniciada pelo regionalismo e intensificada no super-regionalismo, que, de certa maneira, assim como fez Guimarães Rosa, concede universalidade a traços pitorescos de forma a evidenciar esse problema nacional advindo de um processo incompleto de modernização⁸⁹.

Porém, ao indicar que os causos e paisagens mineiros estão presentes na obra de Rubião como resultado do seu envolvimento com o super-regionalismo, é importante destacar que essa relação não implica em associar o super-regionalismo de forma direta a uma temática fantástica. Ainda que alguns traços sobrenaturais possam ser encontrados mesmo em textos de Guimarães Rosa, e do período de surgimento do super-regionalismo no Brasil coincidir historicamente com outros movimentos da América Latina que tiveram o fantástico como motivo central, não há uma relação direta entre o que se produziu no Brasil no período e o que produzia outros escritores latino-americanos⁹⁰. Porém, acredita-se que, novamente, no período literário aqui abordado, a causalidade interna se apresenta como fator importante da produção literária brasileira, reforçando essa tradição e influência interna.

⁸⁹ Essa problemática campo *versus* cidade é comumente apresentada na obra de críticos literários brasileiros, como Antonio Candido. No entanto, ao afirmar que esse é um problema brasileiro, não há aqui a pretensão se dizer que é uma questão que não tenha sido abordada por outros escritores e críticos latino-americanos, apenas o tema não foi estudado com maior profundidade nesta dissertação para além da questão brasileira.

⁹⁰ A obra de Guimarães Rosa, ao menos em algumas narrativas, apresenta o uso de um pitoresco regional que faz uso de um sobrenatural para apresentar a tensão entre o arcaico e o moderno. O conto *Meu tio iauarete*, por exemplo, narra a história de um mestiço de índio com branco que, no deslocamento que a modernização trouxe e na falta de lugar nesse mundo moderno, demonstra a crença em um passado mítico que o tornaria capaz de se transformar em onça. No entanto, esse tom sobrenatural acaba dominado pelas forças da modernidade, no caso, a arma de fogo do visitante. O foco do conto assim não é o fantástico, já que esse não se confirma, pois qualquer possibilidade de efetivação do sobrenatural alegado pelo índio é eliminada com a sua morte. A aparência é de um fantástico que não se completa. No entanto, essa é somente uma breve apresentação de fatos que afastam a obra de Rosa do tipo de fantástico aqui discutido, e qualquer conclusão dependeria de um estudo mais detalhado que necessitaria ser analisado com exclusividade.

3.5. O trabalho de Rubião na forma de seus contos

Pensando na estrutura formal da obra de Rubião, percebe-se que há a predominância da 1ª pessoa nos textos com imagens ou elementos puramente fantásticos⁹¹, construídos na forma de situações impossíveis, das imagens mitológicas, na metamorfose. Assim, um conto como o *Ex-mágico* se constrói sob um narrador autodiegético⁹², e *Os dragões* com um narrador homodiegético⁹³. Por sua vez, há a predominância do uso de 3ª pessoa quando o fantástico se prende mais ao "estranho" ou a um insólito que carece de imagens sobrenaturais. Um exemplo é conto *A cidade*, que se constrói com um narrador heterodiegético⁹⁴.

Nos contos heterodiegéticos, o fantástico consolida-se com mais força na construção das frases, na sintaxe que apresenta situações não impossíveis, ainda que improváveis; ou ainda quando o texto troca a sincronia por uma anacronia que intercala tempos diversos. O texto é construído sob uma forma que impede a sua coerência fora do texto:

— E reconhece este homem como sendo o que a abraçou na rua?
— Não me lembro do seu rosto, mas um e outro são a mesma pessoa. (2010, p.36)

Percebe-se no trecho citado que há uma incoerência semântica entre as frases que compõem o segundo período, porém dentro do conto ela é coerente com a atmosfera criada e a estrutura das demais enunciações.

Também os contos homodiegéticos e autodiegéticos fazem uso desses recursos linguísticos, acrescidos de imagens que enfatizam o teor fantástico do conto. A força da construção semântica é intensificada pela incoerência da frase no mundo real e as imagens associadas que descrevem algo impossível:

⁹¹ A predominância aqui apontada não pretende criar uma categoria fixa, já que há contos com teor fantástico mais sutil (ou mesmo quase ausente) que estão escritos em primeira pessoa, como o caso do conto *O bom amigo Batista*, e ainda contos escritos em terceira pessoa e que apresentam imagens fantásticas bem marcadas, como *O convidado*. A sistematização proposta pretende apenas ilustrar algumas estratégias possíveis para se criar o conto fantástico.

⁹² Autodiegético é o narrador que é, também, a personagem principal da narrativa. Também pode ser chamado de narrador participante, ainda que não deva ser confundido com o narrador homodiegético. Essa terminologia criada por Gérard Genette, juntamente com os termos homodiegético e heterodiegético, foi retomada nesta dissertação a partir das reflexões que Furtado (1980, p. 110) faz sobre o tema em relação à literatura fantástica.

⁹³ Homodiegético é o narrador que é uma personagem da narrativa, porém não necessariamente o personagem principal. Também pode ser chamado de narrador participante.

⁹⁴ Heterodiegético é o narrador que apenas conhece a narrativa, porém não faz parte da história narrada em si. Também pode ser chamado de narrador não participante.

A descoberta não me espantou e tampouco me surpreendi ao retirar do bolso o dono do restaurante. Ele sim, perplexo, me perguntou como podia ter feito aquilo.

O que poderia responder, nessa situação, uma pessoa que não encontrava a menor explicação para sua presença no mundo? Disse-lhe que estava cansado. Nascera cansado e entediado. (2010, p.21)

No fragmento acima também há uma incoerência semântica entre a pergunta feita ao ex-mágico e sua resposta. No entanto, essa incoerência pode passar quase despercebida porque o leitor já está imerso nas imagens fantásticas construídas, como o fato de tirar o dono do restaurante do bolso.

O fantástico em parte se constrói a partir da incoerência que as frases do texto apresentam para um leitor acostumado com a narrativa de um mundo real, ainda que seja essa a coerência do conto. Irène Bessièrre diz que “El relato fantástico provoca la incertidumbre, en el examen intelectual, porque utiliza datos contradictorios reunidos según una coherencia y una complementariedad propias”⁹⁵ (2001, p. 84).

Essa relação entre coerência interna do texto em contraposição à coerência esperada para a língua é uma das estratégias mais bem trabalhadas na obra de Rubião, em especial nos contos heterodieéticos, como dito anteriormente.

Pensando ainda na questão do narrador, é preciso relembrar o que aponta Todorov: em geral, o narrador em primeira pessoa seria o narrador por excelência do conto fantástico, pois ele cria uma relação de testemunho entre ele e a narrativa, dando mais veracidade aos fatos, convencendo melhor o leitor. (TODOROV, 2004. p. 90).

Essa premissa de Todorov determina, a partir da análise de contos fantásticos, o que se convencionou chamar de fantástico tradicional nesta pesquisa. É preciso ressaltar que essas regras nem sempre se aplicam a um modelo fantástico moderno. No entanto, muitos contos de Rubião em terceira pessoa efetivamente apresentam um tom mais sutil de fantástico e mais próximo ao estranho, como em *O edifício* e *A diáspora*, escritos em terceira pessoa e com ênfase nas inversões sintáticas, hipérboles, exageros e outras construções semânticas, mas sem necessariamente utilizar imagens sobrenaturais. Percebe-se, então, que o uso de primeira pessoa nos contos do autor está muitas vezes relacionado à construção de imagens que fazem mais uso de mitologias, magia e sobrenatural em geral.

A análise do conto *A fila*, por exemplo, não apresenta nenhuma imagem sobrenatural, nenhuma metamorfose ou mesmo algum desejo impossível. Porém, o número da senha

⁹⁵ O relato fantástico provoca a incerteza, na análise intelectual, porque utiliza dados contraditórios reunidos de acordo com uma coerência e complementaridade próprias. (Tradução livre).

concedida a Pererico, que cada dia aumenta de forma ilógica, cria a ideia de exagero que causa no leitor a hesitação típica do fantástico, que fica entre o acreditar se aquilo é possível ou não. O que difere esse conto de um efeito puramente estranho é justamente a não solução, a não explicação factual da origem das senhas e uma justificativa para aquele número crescente e inverossímil.

Também muitas vezes a estranheza vem da falta de nome das personagens, ou dos nomes incomuns que são atribuídos a elas: Pererico, Aglaia, Dr. Pink. Ou ainda os nomes atribuídos às cidades, como Mangora, Juparassu. Ou mesmo a ausência de nome, como no conto *A cidade*, onde as indagações de Cariba sobre a cidade motivam toda a trama.

Pode-se afirmar, então, que o grande diferencial da obra de Rubião, em especial se comparada a de outros escritores brasileiros ou mesmo a de latino-americanos, é a utilização de técnicas de escrita e formas narrativas que aproximam o local de sua obra a um universal sempre problematizado, utilizando uma prosa que faz uso de estratégias fantásticas ou, em alguns momentos, estranhas. E a grande força do fantástico em seus contos reside na maestria em conjugar elementos absurdos e outros realistas, ou como disse Corrêa, há na sua obra uma “contradição entre o insólito e o comum” (2004, p.16). Ou ainda, na banalização do insólito, quando o fantástico vira regra, e cansa (ARRIGUCCI JR., 1999, p. 55). E percebemos esse comum nas escolhas feitas pelo escritor mineiro ao modular e dar forma aos seus contos, e a banalização na aceitação não questionada do absurdo dentro da narrativa, e seu desdobramento contínuo.

Um exemplo disso são as formas específicas de algumas narrativas, que aproximam o conto a outros gêneros textuais, como a documentos técnicos, no caso do conto *O Edifício*, que apresenta estrutura semelhante a de um memorial de incorporação de imóvel, pois o conto é dividido em parte enumeradas e nomeadas, como uma escritura; ou a enumeração com tom de crônica, como em *Memórias do contabilista Pedro Inácio*.

Suas personagens podem experimentar também os sentidos e sentimentos ao extremo, o que se reflete em um conhecimento sobre-humano. Percebe-se assim a sinestesia no “delírio policrômico” (RUBIÃO, 2010, p. 19) do pirotécnico Zacarias, ou mesmo no conhecimento dos sofrimentos humanos mesmo sem nunca tê-los vivido, como exprime o ex-mágico.

Também o isolamento do mundo, além de vínculos familiares e afetivos frágeis e problemáticos, são temas recorrentes, muitas vezes de forma marcada pelo absurdo, como o próprio ex-mágico que nasce sem família, ou *Aglaia*, com seu casamento mercantilizado e fracassado, ou ainda *O bloqueio* e *A casa do Girassol Vermelho* onde as relações familiares sempre são conturbadas e envolvidas pelo fantasmagórico.

Porém, talvez um dos pontos mais marcantes da obra de Rubião seja o tratamento que dá ao mundo da burocracia, onde as relações entre as pessoas são fatalmente intermediadas por máquinas, documentos e mercadorias. Os contos *Bárbara*, *O Edifício*, *A fila* e mesmo *O Ex-mágico da taberna Minhota* são bons exemplos, pois neles as mazelas mais cruéis da modernidade são evidenciadas, sempre colocando o leitor em xeque ao se contrapor a uma realidade que parece, às vezes, ser mais irreal que a própria ficção, ainda que possa fazer parte do cotidiano real desse mesmo leitor. Suas personagens são obrigadas “ a deixar a terra para se embrenhar nos labirintos sempre crescentes da burocracia e na recorrência da rotina e do sonho” (ARRIGUCCI JR., 2001, p.165).

Isso remete também à impossibilidade que os mundos criados por Rubião exploram. A impossibilidade de viver e morrer se entrecruzam na constante busca de um motivo ou solução impossível. Não é possível impedir que os filhos nasçam em *Aglaia*, não é possível tornar-se homem e manter-se vivo em *Teleco*, *o coelhinho*, não é possível saciar o desejo de consumo, em *Bárbara* e, principalmente, não é possível deter a modernidade como em *A diáspora* e tantos outros contos do autor que tratam das consequências negativas desse processo de modernização periférica e incompleta que tomou lugar no Brasil e impede a efetiva fuga para a planície ou uma solução ao transformar-se em verbo, como no conto *Alfredo*, pois o verbo *resolver* já não é possível em meio a tantas disparidades.

Nesse ponto volta a ser evidenciada a permanente tensão campo *versus* cidade, onde essa migração constante de um para outro parece não apontar para um lugar definitivo às personagens, e sim enfatizar a sensação de não pertencimento. A busca pelo mar, que representa a modernização, sempre resulta infrutífera, como já apontado anteriormente. E a movimentação leva ao não lugar, a cidades sem nomes, a quartos de hotéis, ao trânsito entre a planície e as serras, às viagens de trem que obrigam o desembarque onde não se deseja, onde as necessidades não são suprimidas e resultam apenas em repressão.

Essa mesma tensão permite perceber uma outra ainda mais importante para a análise de uma obra literária que procura representar esteticamente a figura de um país como o Brasil, onde a tensão entre o local e o universal é constante. A obra de Rubião é tipicamente brasileira, e não há como negar ali as paisagens mineiras ou os nomes, personagens e lendas nacionais. No entanto, tudo isso é trabalhado de forma que há uma ênfase na universalidade desses problemas, não apenas como simples intenção do autor, mas principalmente porque essas inquietações que permeiam a obra de Rubião são comuns ao homem moderno. Há muito do homem periférico incluído em sociedades semelhantes às nossas, bem como também há

muito do homem em geral, fruto desse mundo globalizado, e esse particular é finalizado esteticamente, como discutido anteriormente, de um modo super-regional.

Todo esse material, que, por fim, leva à construção da obra de Rubião tem como base o insólito, ou o absurdo, relembando diversos fatores do fantástico discutidos até aqui e que se apresentam nos seus contos. E como já foi falado, ainda que de forma breve, das características formais que permitem a construção desse sintático, vale a pena exemplificar algumas das imagens construídas a partir de seus contos.

Lendas, imagens sobrenaturais e mitos são coordenados em um mundo muito semelhante ao que aceitamos como real. Dragões são trazidos para a narrativa, e também a Bíblia Sagrada (essa presente em todos os contos na forma de epígrafe, e em outros também na estrutura narrativa), o mágico, a sinestesia, a metamorfose, a mutação, o invisível e mesmo o tempo tornam-se fatores decisivos das narrativas, pois se impõem às personagens.

Em *Mariazinha*, a formulação do tempo pode ser vista como mais importante até que as personagens, pois ele brinca com os desfechos dos envolvidos como um ser animado. Em *Teleco, o coelhinho*, a metamorfose acaba por ser mais forte que qualquer outra pretensão e tem vida própria. E já *Marina, a inatingível*, com o protagonista reinando entre o sonho e o despertar, demonstra a força do invisível. É possível enumerar muitos outros exemplos, mas o que importa aqui ressaltar que as personagens não agem, mas são apenas reféns dos mais diversos elementos fantásticos, sendo eles os que realmente coordenam e determinam os rumos da narrativa.

Essa ênfase nos fatos para além do poder de decisão das personagens é uma ocorrência comum em contos fantásticos, para o que Furtado aponta:

De facto, o que realmente conta na narrativa fantástica não é a acção voluntária e consciente de indivíduos ou grupos, mas a manifestação (de aparência sobrenatural ou quase sempre sem causa ou teor discerníveis) que se insinua e desenvolve à revelia de qualquer controlo ou explicação por parte da personagem humana e que, duma forma ou doutra, acaba por se lhe tornar nefasta. Por isso, o protagonista sai quase invariavelmente derrotado da sua luta contra as forças metaempíricas, quer quando se integra na normalidade quotidiana, quer quando se trata do portador da própria subversão do real. (1980, p. 86).

O teor fantástico da obra de Rubião, mesmo sendo passível de análise sob diferentes níveis em relação à intensidade com que os elementos fantásticos são aplicados, depende desse reconhecimento do insólito que se contrapõe com o mundo real para que a obra do autor seja bem compreendida.

Capítulo 4 - Possibilidades do fantástico na narrativa latino-americana a partir da análise de contos de Rubião e García Márquez

Esse será, certamente, o capítulo menos teórico e mais analítico desta dissertação. A proposta aqui é analisar dois pares de contos, sendo um de cada autor proposto, Murilo Rubião e Gabriel García Márquez, a fim de especificar tanto as características e recursos da forma fantástica moderna ou realista mágica construída por cada um, além de entender de forma mais objetiva as relações entre escrita e história. Certamente, é importante ressaltar, essa análise não resume todas as possibilidades da literatura latino-americana, nem mesmo das estratégias fantásticas utilizadas pelos escritores abordados, mas pretende iniciar uma reflexão sobre duas de suas possibilidades.

Analisando comparativamente *Os dragões* e *Un señor muy viejo con alas enormes*, e ainda *O ex-mágico da Taberna Minhota* e *El ahogado más hermoso del mundo*, a ideia é perceber como, a partir das escolhas literárias e estéticas de Rubião e García Márquez, cada sociedade em particular se materializa nas narrativas com seus anseios e contextos, buscando especificar também aqueles momentos que permitem visualizar a América Latina na sua unidade.

4.1. Aspectos gerais dos contos

Tratando ainda de forma geral dos contos, é possível destacar a construção semântica e sintática dos textos. A narrativa fantástica, como já discutido, se constrói a partir de uma relação direta com o mundo empírico que habitamos, ainda que o apresente subvertido. Mas devido a essa dependência do mundo real e, principalmente, da linguagem verbal para se construir, o escritor precisa recorrer a artifícios que lhe permitam utilizar uma língua que é parte de uma relação empírica com o mundo para criar um texto metaempírico.

Nos contos aqui analisados são percebidos alguns artifícios específicos. Certamente o mais recorrente deles é o permanente jogo com a coerência. Tal tema já foi abordado no terceiro capítulo, ao tratar da forma narrativa de Rubião em especial. Porém, vale ressaltar que essa estratégia é comum às narrativas fantásticas em geral. De forma bastante simplificada, pode-se dizer que coerência refere-se à construção de um texto que mantenha a relação de

sentido entre suas partes e o mundo real, que siga uma sequência lógica e ordenada, permitindo a construção de sentido pelo interlocutor de determinado texto.

Porém, no texto que trata do fantástico ou do sobrenatural naturalizado em seu enredo, pode-se dizer que há também uma subversão da noção recorrente que temos de coerência. Isso não quer dizer que o texto seja incoerente, pois certamente ele respeita uma coerência interna dentro de seu contexto. Contudo, se fosse transportado de forma direta para um contexto distinto, o da realidade empírica, por exemplo, ele pareceria incoerente. Tome-se como exemplo um trecho do conto *O Ex-mágico da Taberna Minhota*:

Numa dessas vezes, irritado, disposto a nunca mais fazer mágicas, mutilei as mãos. Não adiantou. Ao primeiro movimento que fiz, elas reapareceram novas e perfeitas nas pontas dos tocos de braço. Acontecimento de desesperar qualquer pessoa, principalmente um mágico enfastiado do ofício. (p. 22)

Ainda que sintaticamente elaborada de acordo com a norma padrão da língua, a coerência da frase pode parecer não atendida fora do contexto da narrativa, pois o horror da mutilação é amenizado pelo reaparecimento das mãos, para logo em seguida demonstrar como desesperador para a personagem justamente o ato reparador. Essa inversão de sentidos intensifica o efeito da narrativa, junto com o próprio fato insólito das mãos que nascem novamente depois de decepadas. Não é só a imagem da mágica que constrói o efeito fantástico, mas o trabalho feito com a língua e que exige uma relação do leitor ao contrapor o texto e seu conhecimento de mundo. O leitor precisa lidar com essas constantes inversões e paradoxos para conseguir construir o sentido do texto.

Essa não é uma estratégia exclusiva do conto fantástico moderno, já que também acontece em García Márquez em *Un señor muy viejo con unas alas enormes*: “Argumentó que si las alas no eran el elemento esencial para determinar las diferencias entre un pájaro y un aeroplano, mucho menos podían serlo para reconocer a los Ángeles”⁹⁶ (2010, p.12).

O silogismo que o pároco procura fazer nesse trecho, ainda que atenda ao pensamento lógico de exclusão, utiliza um artefato que acaba sendo arbitrário, pois tenta comparar um anjo, algo que está fora da realidade lógica, a imagens empíricas. O leitor se vê diante do impasse de se deparar com uma argumentação que quer ser lógica, porém que parte de uma premissa ilógica, como se fosse possível tratar o sobrenatural como uma verdade empírica e incontestável. Aqui continua sendo importante perceber que, novamente, essa

⁹⁶ Argumentou que, se asas não eram o elemento essencial para determinar a diferença entre um pássaro e um avião, muito menos poderiam servir para se reconhecer aos anjos. (Tradução livre).

incoerência não pertence à lógica interna do conto, mas é imposta ao leitor no âmbito extratextual, na interpretação que ele precisa fazer da leitura, e acaba sendo um dos fatores responsáveis pelo efeito que o conto alcança.

Em grande parte, essa noção de incoerência é construída a partir de oposições, isto é, da apresentação de elementos contraditórios. Muitas vezes, essa contradição termina de ser construída durante a leitura, pois se opõe justamente ao conhecimento de mundo do leitor. E o efeito máximo reside, exatamente, na impossibilidade de resolver tais impasses. Para isso, apontou Furtado:

Com efeito, para além da oposição básica entre o mundo empírico e o mundo metaempírico, 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 às regras; valores positivos/valores negativos; etc. Os termos destas e de outras antinomias recorrentes no gênero são longamente debatidos, avaliando-se em regra as probabilidades a favor ou contra cada um. Porém, longe de se decidir por um deles, a narrativa fantástica deixa permanecer a dúvida, nunca definindo uma escolha e tentando comunicar ao destinatário do enunciado idêntica resolução perante tudo que lhe é proposto. (1980, p. 36).

Desse modo, uma narrativa fantástica irá sempre contrapor fatos e não apresentar uma solução possível para eles. De modo mais prático, podemos pensar no anjo em *Un señor muy viejo con unas alas enormes*. Neste conto, a figura decadente apresentada na narrativa em nada se parece com a ideia comum de um anjo. Porém, a narrativa se alterna entre momentos em que essa condição de anjo é afirmada, seja através do conhecimento da vizinha ou mesmo pela ideia de anjo da morte, que não cumprindo seu papel, permite que a criança moribunda sobreviva, ao mesmo tempo em que essa condição é negada pelo padre ao verificar que ele não fala a língua de Deus ou mesmo pela sua incapacidade de realizar milagres.

Também em *Os dragões*, a contradição se apresenta. Logo no início do conto, a imagem que se tem de dragões a partir do senso comum é rebatida pela descrição de “aparência dócil e meiga” (p. 47), ao mesmo tempo em que o vigário diz que “não passavam de enviados do demônio” (p. 47). Assim, a narrativa vai se construindo, e os dragões ora são apresentados como feras, ora com características humanas. Essa estratégia deixa o leitor em suspenso, sem poder traçar uma opinião acerca do tema, e assim vai sendo levado pela narrativa. A resolução da questão fica em suspenso, até porque depois da fuga do último dragão eles continuam a existir, mas já passam ao largo da cidade e não permitem que se determine o que, afinal, eles eram.

Como se percebe, certas características são comuns à estrutura do texto fantástico, seja ele pertencente a qualquer vertente ou gênero correlato. Conseqüentemente, o uso desses recursos aproxima os contos de Rubião e de García Márquez na escolha de estratégias de convencimento do leitor, pois é uma necessidade intrínseca do sobrenatural⁹⁷ transportado para a literatura: é preciso trabalhar a linguagem de forma que ela produza o sentido que o autor quer. A escrita de uma obra literária é sempre o resultado de um trabalho muitas vezes árduo, pois exige essa consciência e elaboração refinada do escritor.

O que se pretendeu neste momento foi enfatizar as relações semântico-sintáticas no interior dos contos e entre eles, pois é preciso perceber que o fantástico na narrativa muitas vezes se constrói na semântica do texto, a fim de apresentar um exemplo prático de como o autor interfere na escritura da narrativa de forma consciente, e como um texto fantástico é regido por limites de construção, apesar da aparente liberdade de subverter o real imediato, conforme já discutido anteriormente.

Além disso, esse exemplo foi particularmente importante para demonstrar que, mesmo na forma construída pelos escritores, há elementos que os aproximam, pois partem de uma mesma matéria-prima: o sobrenatural e o lugar histórico e social do povo ao qual se vincula, mas sem esquecer que cada autor se apropriou desse material e deu um acabamento diferente. E para pensar um pouco nessas diferenças, a proposta é agora apresentar ao menos uma delas.

Como já foi dito, há aspectos estéticos que permitem classificar os contos de García Márquez no realismo mágico. Por sua vez, os contos de Rubião trabalham o insólito nesse modo que optamos por chamar de fantástico moderno, por falta de definição melhor estabelecida.

O foco narrativo é um fator diretamente relacionado à forma estética dos contos e que tem muita relevância para qualquer análise literária. Como já foi dito em outros momentos, é muito comum encontrar textos fantásticos com um narrador em 1ª pessoa, pois assim o autor apresentaria o seu testemunho (TODOROV, 2004).

No entanto, é preciso ter em mente que, com o surgimento do discurso indireto livre, um narrador em 3ª pessoa pode possuir uma gama maior de informações, mas, mesmo quando onisciente, pode escolher o que contar. Sobre essa inovação, entre outras possíveis, diz Arrigucci Jr. que:

⁹⁷ Volta-se a reforçar a ideia de que o uso do termo sobrenatural nesta dissertação remete-se a algo que não é natural, que causa estranhamento, como, por exemplo, qualquer fato insólito que ajuda a construir a narrativa, e não necessariamente algo sobre-humano ou religioso.

A transformação do ponto de vista ou foco narrativo se faz no sentido da eliminação do autor ou do narrador-intermediário, suprimindo-se, conseqüentemente, a distância entre o leitor e o mundo dos personagens (...). Assim, a realidade passa a ser vista através do prisma dos próprios personagens (graças aos recursos do discurso indireto livre e do monólogo interior) ou do narrador que participa do mundo da ficção diretamente, transformando-se também em personagem (...). A nova modalidade de narrativa, dramática e imediata, coloca-nos, desta forma, não já diante de uma realidade refletida, mas de uma realidade refratada, filtrada pela visão subjetiva e, portanto, fluída oscilante, sem o respaldo do pacto de objetividade, de veracidade, que se estabelece entre o autor onisciente e o leitor (2003, p. 118-119).

Pensando no exposto, percebe-se que os dois contos de García Márquez aqui apresentados estão em 3ª pessoa. Isso é relevante, pois é uma característica típica do realismo que, mesmo não sendo a escolha mais comum no gênero fantástico, é bastante utilizada de forma a servir ao realismo mágico trabalhado pelo autor nos contos aqui analisados⁹⁸. Ainda assim, é preciso perceber que isso não é condição final. Há momentos em que as falas se misturam, e esse narrador heterodiegético pode ser substituído por outro homodiegético ou autodiegético. Isso significa que, apesar da predominância da narrativa em terceira pessoa, é possível identificar diferentes vozes discursivas nesse texto, como no exemplo abaixo:

Fue así como pasaron por alto el inconveniente de las alas, y concluyeron con muy buen juicio que era un náufrago solitario de alguna nave extranjera abatida por el temporal. Sin embargo, llamaron para que o viera a una vecina que sabía todas las cosas de la vida y la muerte, y a ella le bastó con una mirada para sacarlos del error.

— Es un ángel – les dijo –. Seguro que venía por el niño, pero el pobre está tan viejo que lo ha tumbado la lluvia. (2010, p.10)⁹⁹

No trecho acima, percebemos que esse narrador que apenas narra os fatos, sem participar do enredo, dá voz a uma das personagens, como estratégia de convencimento ao leitor. Apesar do tom mais realista que o realismo mágico apresenta quando comparado ao fantástico, o sobrenatural ou o insólito que permeia a narrativa acaba exigindo, vez por outra,

⁹⁸ Não há a intenção, nesta pesquisa, de indicar uma generalização de escolha narrativa para nenhum dos gêneros, isto é, a observação feita acima se aplica especificamente aos contos aqui abordados. É preciso ter em mente que há textos do realismo mágico escritos em 1ª pessoa, bem como textos do fantástico moderno escritos em 3ª pessoa, mesmo entre as obras dos autores aqui abordados. O que se optou nesse trabalho é tratar das formas mais recorrentes nos contos escolhidos para essa análise e que facilitariam a percepção desses traços distintivos. No entanto, essa voz narrativa pode estar invertida em outros contos, sem com isso alterar o gênero principal da obra de cada autor.

⁹⁹ Foi assim que nem repararam no inconveniente das asas, e concluíram com muita clareza que era um náufrago solitário de alguma embarcação estrangeira abatida pelo temporal. Mesmo assim, chamaram a uma vizinha que sabia todas as coisas da vida e da morte, e a ela bastou uma olhadela para corrigir o erro deles.
— É um anjo – disse – Certeza que vinha pelo menino, mas o coitado está tão velho que foi derrubado pela chuva. (Tradução livre).

o mesmo tratamento que é empregado na construção de um conto fantástico tradicional, a fim de criar o efeito desejado no leitor.

Sobre essa estratégia, em outros momentos, é possível identificar ainda uma profusão de vozes, como no trecho abaixo, onde narrador, personagem principal e outras personagens secundárias se fazem presentes ao mesmo tempo:

(...)mientras la dueña de casa buscaba la silla más resistente y le suplicaba muerta de miedo siéntese aquí Esteban, hágame el favor, y él recostado contra las paredes, sonriendo, no se preocupe señora, así estoy bien, con los talones en carne viva y las espaldas escaldadas de tanto repetir lo mismo en todas las visitas, no se preocupe señora, así estoy bien, sólo para no pasar vergüenza de desbaratar la silla, y acaso sin haber sabido nunca que quienes le decían no te vayas Esteban, espérate siquiera hasta que hierva el café, eran los mismos que después susurraban ya se fue el bobo grande, qué bueno, ya se fue el tonto hermoso. (p. 50-51).¹⁰⁰

Nesse segundo exemplo, a profusão de vozes não só reafirma o que é contado e ajuda a permitir a interação das personagens de forma mais direta na narração, como também essa própria maneira de narrar, com certa confusão, parece ter ainda a intenção de desestabilizar o leitor, o que ajudaria também na efetivação do efeito procurado.

Ainda que breves nos contos aqui analisados, esses recursos visam convencer o leitor de que não apenas o narrador conhece os fatos e serve de testemunha, mas que outros os vivenciaram, interagiram e seriam capazes de narrá-los, ainda que cada um os expresse sob seu ponto de vista, ora o de mulheres admiradas, ora o do morto Esteban, como no trecho acima. Isso é importante para o gênero realismo mágico, que depende dessa constante afirmação de que a atmosfera insólita pode ser confirmada naquele ambiente construído pelo conto.

Já os contos do Rubião escolhidos para essa análise apresentam-se em 1ª pessoa, com um narrador homodiegético no conto *Os Dragões*, considerando-se que as personagens principais seriam justamente os dragões, e autodiegético em *O Ex-mágico da Taberna Minhota*, onde a autobiografia faz com que não só acompanhamos de perto, mas também sejamos cúmplices do mágico, como se ouvíssemos uma confissão, um desabafo.

¹⁰⁰ (...) enquanto a dona da casa buscava a cadeira (mais resistente e pedia morta de medo sente-se aqui Esteban, por favor, e ele encostado contra a parede, sorrindo, não se preocupe senhora, estou bem, com os calcanhares em carne viva e as costas assadas de tanto repetir a mesma coisa em todas as visitas, não se preocupe senhora, estou bem, só para não passar a vergonha de dismantelar a cadeira, e por acaso sem nunca saber que aqueles que diziam não vá embora Esteban, espere pelo menos eu passar um café, eram os mesmos que depois sussurravam já foi embora o bobo grande, que bom, já foi embora o tonto bonito. (Tradução livre).

Nos contos de Rubião aqui analisados, provavelmente porque o maior testemunho dos fatos insólitos é apresentado por uma personagem diretamente envolvida neles, também é possível perceber outras vozes, porém na forma de discurso indireto produzido pelo narrador.¹⁰¹ Isso acontece possivelmente porque a presença de um narrador-testemunha já consagraria aos contos verossimilhança suficiente, o que dispensaria a utilização de outros recursos.

Por isso, toda a informação é filtrada exclusivamente pelo narrador, fazendo com que o leitor dependa inteiramente da mediação deste na construção de sua relação com o texto, apresentando os fatos da maneira mais conveniente à visão que o narrador tem deles: “Desejando encerrar a discussão, que se avolumava sem alcançar objetivos práticos, o padre firmou uma tese: os dragões receberiam nomes na pia batismal e seriam alfabetizados” (p. 48).

Está assim apresentada uma diferença importante na forma narrativa eleita pelos autores desses contos que serão analisados mais detalhadamente a seguir, observando as constantes aproximações e afastamentos como os propostos neste subcapítulo. Essas questões formais servirão ainda de base para a análise mais direta dos textos literários, e se espera que, ao final, caso não seja possível definir os limites definitivos de cada gênero, ao menos se possa perceber com mais detalhes a riqueza que cada um apresenta.

4.2. A reconstrução de mitos

Os dois primeiros contos a serem analisados nesta parte do trabalho são *Os Dragões*, de Rubião, e *Un señor muy viejo con unas alas enormes*, de García Márquez. O foco aqui será a reconstrução e apropriação de mitos, e como eles se relacionam com as características locais, a fim de perceber como cada autor tratou do tema a partir de sua forma narrativa e de suas influências históricas e sociais, sempre buscando a construção de uma narrativa com teor fantástico, porém com evidências do fantástico moderno e do realismo mágico, respectivamente.

Tratando primeiro da narrativa do escritor colombiano, temos a história de um homem muito velho com asas que cai no quintal de uma família muito pobre e que tinha uma criança desenganada. Esse homem é colocado pela família em um galinheiro e passa a ser a

¹⁰¹ No conto *Os dragões* há um único momento onde o autor dá voz de forma direta às personagens secundárias na cena do circo, porém em um momento de pouca relevância para a análise, sendo aqui desconsiderado.

atração do local e, depois do fim da novidade que ele representa, é esquecido, até que um dia consegue voar novamente e vai embora, para o alívio da família que o teve cativo.

Desse conto, o que podemos primeiro observar é a sua localização em uma cidade que, se não nomeada, se faz reconhecer como localizada no litoral caribenho, ambiente tão presente na obra de García Márquez. Caranguejos, vento marinho, mar, a descrição da casa e mais uma série de escolhas de vocabulário permitem ao leitor situar o lugar do conto, bem como ambientalizar, com detalhes, o cativo do anjo e a casa nova que Pelayo e Elisenda construíram, por exemplo. Não bastando, há na obra referências diretas, como no trecho a seguir:

Vinieron en busca de salud los enfermos mas desdichados del Caribe: una pobre mujer que desde niña estaba contando los latidos de su corazón y ya no le alcanzaban los números, un jamaicano que no podía dormir porque lo atormentaba el ruido de las estrellas, un sonámbulo que se levantaba de noche a deshacer dormido las cosas que había hecho despierto, y muchos otros de menor gravedad.¹⁰² (p. 12).

É possível inferir ao longo do texto, ainda que não de forma definitiva, que o homem muito velho pode ser entendido como um anjo da morte que viria buscar o menino, mas que, surpreendido pela tempestade e já debilitado, não consegue cumprir sua missão. Há assim uma relação da história com um contexto religioso, comum ao realismo mágico, onde imagens do catolicismo aparecem misturadas a de várias outras crenças, o que permite a existência de “una vecina que sabía todas las cosas de la vida y la muerte (...)”¹⁰³ (p. 10). Percebe-se que não é qualquer mito ou referência religiosa que aparece, e sim algo ligado ao povo colombiano em si, a saber: o catolicismo trazido pelo colonizador espanhol misturado a outras crenças oriundas de povos africanos e ameríndios, o que resulta em um sincretismo religioso presente também na Colômbia e comum à obra de García Márquez.

Assim, nota-se o uso de um mito cristão – um anjo – que está intrinsecamente relacionado à formação do povo colombiano, ou que, ao menos, não é estranho a ele. Além disso, há um conhecimento compartilhado pelo padre e pela vizinha e, de certo modo, se acredita nos dois, pois as duas crenças constituem a cultura do lugar.

¹⁰² Vieram em busca de melhor saúde os doentes mais desenganados do Caribe: uma pobre mulher que desde criança contava as batidas do coração e que já não lhe eram suficientes, um jamaicano que não podia dormir porque era atormentado pelo barulho das estrelas, um sonâmbulo que levantava à noite e desfazia, dormindo, o que havia feito enquanto acordado, e muitos outros de menor gravidade. (Tradução livre).

¹⁰³ Uma vizinha que sabia todas as coisas da vida e da morte. (Tradução livre).

Já no conto *Os Dragões*, de Rubião, trata-se da história de dragões que surgiram repentinamente em uma pequena cidade do interior e sobre como eles influenciaram a vida de sua população, em especial a do professor-narrador, que ficou com eles ao seu encargo.

A primeira coisa a se perceber é que, além da cidade de Rubião não ter nome, há pouca descrição geográfica do lugar. Como é comum à narrativa muriliana, há uma economia acentuada na descrição local, ainda que seja possível imaginá-lo através das lendas mencionadas, da enchente que assolou o lugar em determinada data, porém tudo de forma muito vaga.

Quando o leitor entra na narrativa encontra a história já em seu lugar. Primeiro se sabe que os dragões estão na cidade, e somente depois se menciona como teriam chegado, ainda que isso não seja realmente conhecido. A existência de dragões na cidade é algo imposto, e o leitor não participa do reconhecimento do sobrenatural, como no conto de García Márquez. Se no conto do autor colombiano houve tempo para o leitor, junto com as personagens, se indagar sobre o que seria e de onde teria vindo o suposto anjo, isso não é permitido no conto de Rubião, pois o período de questionamento é apresentado como um fato passado. Os fatos já não são questionáveis: “Os primeiros dragões que apareceram na cidade muito sofreram com o atraso dos nossos costumes”. (p. 47).

Não bastando terem vindo de outro lugar, os dragões também são completamente alheios àquela cultura e se deparam com o atraso. Não há conhecimento que permita ao povo da cidade saber de onde eles vieram, até porque é uma novidade completamente alheia aos seus hábitos.

A primeira coisa a se perceber é que há uma referência direta ao estrangeirismo dos dragões, além do fato de se inferir que eles vinham de um lugar mais civilizado, que se contrapõe ao atraso do lugar que vieram a habitar: “Poucos souberam compreendê-los e a ignorância geral fez com que, antes de iniciada a sua educação, nos perdêssemos em contraditórias suposições sobre o país e a raça a que poderiam pertencer.” (p. 47).

Sabe-se apenas que os dragões não eram dali, o que aponta para o deslocamento desses seres desconhecidos dentro daquele contexto. Há uma breve tentativa de reconhecê-los como parte de uma cultura local, mas que acaba sendo rechaçada. Isso porque os discursos que procuram identificá-los com algo mais próximo das tradições locais é imediatamente rejeitado, seja pela desqualificação de quem o emite, seja pelo horror que causaria. “Um leitor de jornais, com vagas ideias científicas e um curso ginasial feito pelo meio, falava em monstros antediluvianos. O povo benzia-se, mencionando mulas sem cabeça, lobisomens.” (p. 47).

Essa aproximação do sobrenatural às tradições locais (pensemos em lendas do interior ou nos causos mineiros já mencionados) é eliminada pela desvalorização intelectual do habitante mencionado ou por um sincretismo religioso esvaziado – o benzer-se frente a algo que seria rejeitado pela mesma tradição católica que trouxe o ato de se benzer.

Intui-se por fim que, ao mesmo tempo em que há a insinuação de algo pitoresco, ele é negado, e o sobrenatural que constrói o insólito na narrativa de Rubião faz parte de uma ideia importada, ao contrário do evidenciado no conto de García Márquez tratado anteriormente neste subcapítulo.

O sobrenatural em *Os dragões* é algo novo, estrangeiro, como expressam as palavras do pároco que, em tom de desprezo, procura negar valor aos dragões dizendo que se trata de “coisa asiática, de importação europeia” (p. 47). Essa imagem parece sugerir, pelo absurdo, uma conexão com a realidade histórica do Brasil, condensando, na narrativa, elementos externos a ela que evocam, no conflito narrado, o curso da história da colonização ou da globalização, enfim, da inserção, em um contexto local, de uma cultura que não lhe é própria.

Voltando ao conto de García Márquez, percebe-se algo distinto na forma como o conto evolui, se for observada a transformação sofrida pelos personagens. O anjo a princípio aparece totalmente subjugado ao povo local, é espetacularizado, incompreendido e rejeitado “como si no fuera una criatura sobrenatural sino un animal de circo”¹⁰⁴ (p.11).

Contraditoriamente à sua figura de anjo e à referência religiosa que a ele se atribui, ele é transformado em mercadoria e em seguida desprezado tão logo perde seu valor comercial. É visto desde o início como um estorvo, mas que pode trazer alguma vantagem por certo tempo, sendo totalmente rejeitado quando já não tem valor “(...) y la exasperada Elisenda gritaba fuera de quicio que era una desgracia vivir en aquel infierno lleno de ángeles”¹⁰⁵ (p. 17). A figura do anjo segue incompreendida, não nomeada, apenas reforçada nas suas características distintas e na sua língua estrangeira, nos seus cantos de norueguês velho, que não correspondiam à tradição local, e não se sugere grande esforço em compreendê-lo.

Ele é parte da cultura, mas é desenhado de uma forma que demonstra que ele é o oposto do que se esperava, ainda que o seja.

¹⁰⁴ Como se não fosse algo sobrenatural, mas sim um animal de circo. (Tradução livre).

¹⁰⁵ (...) a nervosa Elisenda gritava fora de juízo que era uma desgraça viver naquele inferno cheio de anjos. (Tradução livre).

El párroco tuvo la primera sospecha de impostura al comprobar que no entendía la lengua de Dios ni sabía saludar a sus ministros. (...) y nada de su naturaleza miserable estaba de acuerdo con la egregia dignidad de los ángeles. (p. 11-12).¹⁰⁶

Por fim, ele é esquecido, e é justamente nesse esquecimento que ele consegue se recuperar e fugir, causando alívio enorme a Elisenda, que “exhaló un suspiro de descanso, por ella y por él, cuando lo vio pasar por encima de las últimas casas, sustentándose de cualquier modo con un azaroso aleteo de buitre senil.”¹⁰⁷ (p. 18).

Mas sua fuga não se dá antes de mudar o rumo da família, que sai da miséria total para uma situação de superioridade, ainda que apenas aparente, já que se limita àquele ambiente local. Isso sem considerar a vida do menino, que consegue sobreviver a esse anjo decaído e estrangeiro. E claro, de modo a evitar que outros anjos interferissem em suas vidas:

Con el dinero recaudado construyeron una mansión de dos plantas, con balcones y jardines, y con sardineles muy altos para que no se metieran los cangrejos del invierno, y con barras de hierro en las ventanas para que no se metieran los ángeles.¹⁰⁸ (p. 15).

De certa forma, esse conto de García Márquez, de 1968, que foi escrito no auge do *Boom*, coincide com um pensamento de independência em relação ao colonizador, comum à América Hispânica daquele momento, como já demonstrado ao longo desta dissertação a partir das ideias de Chiampi (2004), e também com essa consciência dos espaços que formavam a América Latina, em um momento em que se intensificam as relações culturais entre muitos dos países do bloco. Havia na América Hispânica um sentimento de libertação e independência que permitia a significação degradada de símbolos do colonizador, ao mesmo tempo em que emergia um sentimento local de resgate de uma possível cultura anterior à colonização, além da necessidade de sobrevivência e superação das dificuldades enfrentadas por essas novas nações.

Porém, o processo histórico da América Hispânica, em especial da região caribenha, não foi simples ou pacífico. Assim, o retrato de miseráveis que vagam pelo Caribe à procura de milagres ou exibindo suas mazelas parece possível remeter a essa condição que permanece

¹⁰⁶ O pároco teve a primeira suspeita da farsa ao comprovar que ele não entendia a língua de Deus nem sabia cumprimentar seus ministros (...) e nada da sua natureza miserável condizia com a egrégia dignidade dos anjos. (Tradução livre).

¹⁰⁷ Soltou um suspiro de descanso, por ela e por ele, quando o viu passar por cima das últimas casas, se equilibrando de qualquer jeito com um voo malgrado de abutre velho. (Tradução livre).

¹⁰⁸ Com o dinheiro arrecadado construíram uma mansão de dois andares, com varandas e jardins, e com calçadas bem altas para que os caranguejos do inverno não entrassem, e com barras de ferro nas janelas para que não entrassem anjos. (Tradução livre).

problemática também na vida real. E nessa contradição entre buscar a independência cultural e econômica e as dificuldades enfrentadas, cria-se um ambiente propício que permite a captação do alívio de Elisenda de se ver, enfim, sem o anjo estrangeiro decadente que distribuía milagres tortos, e que apenas por sua decadência em um último momento não conseguiu trazer apenas a desgraça (ou o que mais seria a morte do menino?), mas deixou, enquanto cativo, algo que levou a possibilidade de se manter afastado os caranguejos, ainda que não conseguisse proporcionar a mesma sorte a todos os habitantes do povoado.

Por sua vez, o que vemos no conto *Os dragões*, de Rubião, é a inserção de um símbolo estrangeiro, e mesmo mítico, que parece vir do moderno, porém que representa o passado (ao se considerar que um dragão é uma figura mítica milenar) e que se insere na cultura local de forma deturpada. Os dragões, depois de alguma rejeição inicial, passam a ser desejados por todos, na possibilidade de vantagens que poderiam trazer, quando “Serviu de pretexto uma sugestão do aproveitamento dos dragões na tração de veículos. A ideia pareceu boa a todos, mas se desavieram asperamente quando se tratou da partilha dos animais. O número destes era inferior ao dos pretendentes.” (p. 47).

Percebe-se que esse novo elemento externo ao mundo daquele povoado não era suficiente para atender as necessidades locais então existentes, já que havia um desejo de exploração além dos limites que os dragões poderiam oferecer, algo parecido com o que historicamente se repete na modernização incompleta de países periféricos, em que, na impossibilidade de se suprir as necessidades geradas, esse potencial incompleto é eliminado ou corrompido. E em uma aparente semelhança, também os dragões, como os índios brasileiros, morreram ou perderam-se nos vícios de uma sociedade à qual não poderiam se adequar, como estrangeiros em um contexto onde eram mais antigos do que essas novas tradições impostas.

No conto, mesmo com a impossibilidade de aproveitar os dragões, segue uma busca de assimilação dessa novidade. Primeiro, apresenta-se uma infrutífera tentativa de compreendê-los, de saber de onde vieram, pois o narrador reconhece que “reduzido material colhi dos sucessivos interrogatórios a que os submetia.” (p. 48). Na impossibilidade de entendê-los e explicá-los, percebe-se um passo seguinte que tenta inseri-los naquela sociedade como se existência deles fosse algo natural, na tentativa de humanizá-los, em um processo que, ao pretender compará-los aos humanos, acaba insinuando uma coisificação das pessoas-personagens.

— São dragões! Não precisam de batismo!

Perplexo com a minha atitude, nunca discrepante das decisões aceitas pela coletividade, o reverendo deu largas à humildade e abriu mão do batismo. Retribuí o gesto, resignando-me à exigência dos nomes. (p. 48)

Assim, os dragões recebem nomes humanos, e, curiosamente, são os únicos personagens nomeados de toda a narrativa. Nenhum outro personagem tem nome, como se o foco e importância pertencessem somente aos dragões, ainda que eles não estivessem, de fato, envolvidos na vida do vilarejo.

Os atributos humanos associados aos dragões não são apenas esses. A maioria deles faleceu de moléstias desconhecidas, possivelmente contraídas por meio da inserção nesse novo meio, porém “Dois sobreviveram, infelizmente os mais corrompidos” (p. 48), os que, conforme apresentado na narrativa, adquiriram os piores hábitos humanos, como o vício da bebida, dados à vagabundagem, aos furtos, às mulheres.

O narrador que toma cargo da educação dos dragões alega que “o exercício continuado do magistério e a ausência de filhos contribuíram para que eu lhes dispensasse uma assistência paternal” (p. 49), o que evidencia uma relação humana insatisfatória que acaba por transferir seus sentimentos a coisas, como se fossem filhos. Os dragões, assim, se relacionam com os humanos como se fossem iguais. Um deles, Odorico, se envolve em um relacionamento amoroso e é morto pelo marido traído. O outro, João, conseguiu superar alguns vícios e se relacionava com demais cidadãos da cidade com comportamento amigável.

No entanto, ainda que cada vez mais se perceba ao longo da narrativa essa humanização dos dragões e a aceitação deles pela comunidade, em certos momentos seus traços bestiais são lembrados, o que não deixa esquecer a verdadeira face dos dragões, já que João, por exemplo, brincava “ (...) com os meninos da vizinhança. Carregava-os nas costas, dava cambalhotas.” (p. 50), e mesmo ao atingir a maioridade, apresenta-se a sua assimilação apenas como aparente, pois passou a vomitar fogo, algo que não corresponde àquela sociedade e passa a ser visto como atrativo, como um traço exótico.

O dragão que sobrevive, João, pelas maravilhas que faz e pelo prestígio que tinha no seu caráter de estrangeiro e superior, passa a alimentar altas pretensões na localidade, a de ser prefeito. De certo modo, o fato de não ser humano é esquecido, pois desfruta da glória de ser melhor, de representar algo com melhor reputação e de ser diferente, o que pode ser positivo em uma sociedade espetacularizada, em permanente procura de novidades para explorar nos circos ou em veículos mais modernos de exposição do espetáculo. Até o dia em que abandona a cidade, com a suspeita de fugir atrás de uma trapezista, retomando o vício, mas

principalmente evidenciando o total desapego por aquele meio que tanto aparente valor lhe dera.

E já no fim, o que se percebe é o desejo inalcançado dessa assimilação, pois,

(...) depois disso muitos dragões têm passado pelas nossas estradas. E por mais que eu e meus alunos, postados na entrada da cidade, insistamos que permaneçam entre nós, nenhuma resposta recebemos. Formando longas filas, encaminham-se para outros lugares, indiferentes aos nossos apelos. (p.51).

Ao final, os dragões já não entram na cidade e seguem indiferentes, apesar da insistência desses moradores que almejam esse símbolo estrangeiro, possível apenas após a influência do mundo moderno, mas em um contato que já não pode ser estabelecido. Os dragões seguem para outras localidades, e o vilarejo continua esquecido, perdido em seu ambiente de enchentes e versões imaginosas para os fatos que se sucedem.

Há no conto, por fim, esse fator externo que entra, desperta desejo e interesse, mas não se estabelece, não cria raízes, não modifica o lugar. A localidade continua a mesma, desejosa de algo externo que poderia trazer alguma novidade, alguma mudança. Há nessa história certos traços que podem levar o leitor a lembrar-se da imobilidade comum à história brasileira, a essa impossibilidade de superar, de atingir e tornar como seu algo que vem de fora de sua cultura, ainda que a sua própria cultura não possa ser definida de forma clara, pois, afinal, cogitou-se incluir também dragões, ainda que sem sucesso. Também os românticos, na história da literatura brasileira, tentaram incluir os índios, quando esses não mais existiam. Haveria, talvez, essa permanente capacidade da história de influenciar o povo que a constrói, e que seria captada pelo artista, transfigurada então em imagens novas que buscam a compreensão de algo que sempre se repete.

Há ainda a relação entre mito e novidade que ajuda a construir o conto. Primeiramente, é possível perceber certo traço de modernidade em uma imagem como a de dragões, que é importada e relativamente nova para a cultura americana. E há também, justamente, o problema mítico a que ela remete, ainda que seja mito para uma cultura distinta, e como quase todo mito carrega em si certo ar de atraso e arcaico. É como se o que chegasse ao mundo do conto fosse novo e trazido com a modernidade, mas ainda assim, ultrapassado. E aqui, novamente, talvez seja possível perceber certa metáfora opaca, nas inúmeras interpretações que pode gerar, de remeter ao processo de colonização, em que a religião arcaica dos europeus chega à América como novidade e acaba por subjugar os índios, ou ainda, dentro do mesmo processo de subjugação, o índio que passa a ser visto como

estrangeiro em seu próprio lar, ao ser conhecido apenas porque há uma imposição de modernidade que vem tomar o seu lugar.

Após essas reflexões sobre os contos individualmente, é possível tratar deles em conjunto. Primeiramente, constata-se que tanto Rubião quanto García Márquez recorrem à imagem de um mito para construir suas narrativas, ainda que sejam mitos de origens diferentes. E sobre essa apropriação mítica, na análise de Arrigucci Jr. sobre Rubião, o crítico traz uma definição que pode ser estendida também, especificamente, ao mito criado neste conto de Márquez:

Ora, o mito se caracteriza por ser o reino onde tudo pode, pois seus personagens costumam ser entes superiores que realizam o que pretendem. Aqui, ao contrário, as personagens nada podem, e vivem a angústia da irrealização persistente, padecendo como vítimas impotentes e marginais os fantasmas da história (2001, p;157).

Tanto os dragões quanto o suposto anjo estão sujeitos aos caprichos da História, a essa subversão realizada a partir da inserção em contextos que lhes são alheio e tão impossíveis quanto suas existências em um mundo real. Se a globalização, na definição apresentada aqui anteriormente, trouxe a possibilidade de sobreposição de mitos, ela também implicou no deslocamento e esvaziamento deste, permitindo o efeito fantástico dos contos, e também a ausência de efeito sobre essas culturas.

Continuando essa análise comparativa, porém já sob outro foco, observa-se que a forma da escrita distingue as narrativas. A economia sintática de Rubião é evidenciada. Há uma concentração enorme de informações em pouco mais de duas páginas divididas em cinco partes. A narrativa se concentra nos fatos mais importantes, com poucas descrições e os sentimentos das personagens são colocados sempre de forma pontual, objetiva, com economia de vocabulário e apresentado de modo formal; expressões como “amor paternal”, “ligação pecaminosa” e outras escolhas tornam o texto semelhante a apontamentos de um professor que descreve um fato histórico, explica uma situação.

Já o conto de Gabriel toma forma em quase dez páginas de uma narrativa corrida, com vocabulário mais coloquial e comparações menos formais, como quando diz “alas de gallinazo”, “buitre senil”¹⁰⁹, com ênfase nas reações das personagens e na descrição dos lugares. García Márquez escreve como se contasse uma história de forma descompromissada, com traços de oralidade, o que torna a narrativa aparentemente mais livre.

¹⁰⁹ Asas de galinha, abutre velho. (Tradução livre).

No entanto, ambos captam suas realidades locais e transmutam em literatura. Não cabe aqui dizer que buscaram representar de forma metafórica a história real, o que exigiria uma imaginação ainda maior que a dos autores para fazer essa transposição exata. Porém, o social e o histórico se fazem presentes nas possibilidades narrativas que os autores apresentam. É justamente um contexto histórico que vê com ceticismo as referências culturais inseridas pelo colonizador que permite a narrativa de García Márquez. Do mesmo modo, é essa capacidade de interceptar as imagens inseridas pela modernidade que permite Rubião fazer uso de dragões em seu texto.

E em ambos os casos, é a percepção de como cada sociedade se organiza que permite que os escritores criem suas tramas. Pensando no caso brasileiro, é a existência de cidades abandonadas pela modernização incompleta que permite se desenhar um professor com seus alunos insistindo para que algo novo altere o destino a que estão fadados. É o conhecimento que García Márquez tem do Caribe que permite conjugar em um único conto tantas imagens e culturas.

E assim, ainda que não se intencione, se percebe a história. Não a fatual contada por historiadores, mas aquela sofrida pelos povos e que reflete as atitudes e vivências do dia a dia. Há nesses contextos latino-americanos uma necessidade histórica que permite, e até mesmo exige, tais narrativas. Há uma necessidade de se representar esse povo para que se possa repensar a sua relação dentro de nações construídas de formas tão distintas. E a diferença de abordagem, ou de foco, em cada narrativa, deve-se, como já dito ao longo desta pesquisa, aos anos que separam ambos os trabalhos e, principalmente, às particularidades históricas e sociais do Brasil e da Colômbia.

4.3. Representações do passado

Os dois próximos contos abordados nesta pesquisa serão analisados tendo como foco o tema da busca de uma origem, ressaltando como a história pode ser absorvida pela narrativa e externar-se. Será tratado aqui dos contos *O Ex-mágico da Taberna Minhota* e *El ahogado más hermoso del mundo*, escritos respectivamente por Rubião e García Márquez.

4.3.1. O passado impossível

Primeiramente, será abordado o conto o *Ex-Mágico da Taberna Minhota*. Resumidamente, pode-se dizer que a história narra a vida de um mágico que surge sem passado, e, enfasiado com a possibilidade de produzir coisas mágicas, acaba se tornando

funcionário público, como uma forma de “suicidar-se aos poucos” (p. 24). Esse é um dos contos de Rubião em que duas estratégias comuns ao fantástico moderno estão muito evidentes: a presença de um fato absurdo, totalmente sobrenatural e inexplicável, que é representado através de um mágico que não só produz mágicas incríveis, como já nasceu adulto, sem passado e sem família; a segunda estratégia é a total naturalização dos fatos dentro da narrativa. Não há, em nenhum momento, assombro por parte das personagens mediante aos fatos sobrenaturais.

O conto começa *in media res*, isto é, a narrativa começa no meio da história, do ponto de vista cronológico, “Hoje sou funcionário público e este não é meu desconsolo maior”. (p. 21). E essa estratégia acaba reforçando outra ideia central da narrativa: o fato da própria vida do mágico ter começado *in media res*: “Tal não aconteceu comigo. Fui atirado à vida sem pais, infância ou juventude.” (p. 21).

O que se percebe, no entanto, é que essa vida que começa *in media res* não suprime o desejo de se ter um passado, uma história. Ainda que o fato de não ter um passado seja aceito como algo possível e não gerar uma revolta no ex-mágico, já que seu desprezo pelas crianças no circo vinha do seu desprezo pela vida, pois “Muito menos me ocorria odiá-las por terem tudo que ambicionei e não tive: um nascimento e um passado.” (p. 22), percebe-se que esse é um problema não resolvido. Há uma espécie de desânimo que acompanha a personagem. Não se trata necessariamente de conformismo, mas sim de uma impotência para resolver não só a problemática de buscar uma origem, mas como todas as outras: a de superar a solidão, o sentimento de isolamento e de não pertencer a um local definido no mundo.

Isso é enfatizado pela descrição do local onde surge o ex-mágico, na forma de lugar estranho, aparentemente dentro de uma cidade grande, sem nome e diluída em um mundo reificado, normalmente caracterizada com qualidade e nomes genéricos, ou de impossível associação, o que pode ser percebido nos trechos “Um dia dei com os meus cabelos ligeiramente grisalhos, no espelho da Taberna Minhota.” (p. 21) ou ainda em “E encerrava o espetáculo tocando o Hino Nacional da Cochinchina.” (p. 22).

O primeiro estranhamento aqui surge do local. Não é possível identificar de forma mais específica o espaço geográfico do conto. Sabe-se que é a Taberna Minhota, a repartição pública, as ruas, o país, pois tudo é nomeado de forma vaga e, geralmente, com termos estranhos ou incomuns. Mas não é possível fazer analogias diretas a um espaço geográfico.

No entanto, há em alguns poucos momentos traços que podem indicar ou ao menos sugerir possibilidades geográficas, porém elas só podem ser entendidas através de inferências

que nem sempre são conhecidas do leitor, como quando diz que “O fracasso da tentativa multiplicou minha frustração. Afastei-me da zona urbana e busquei a serra.” (p. 24).

O leitor brasileiro, conhecedor da geografia do país, pode fazer associações que identifiquem o local com alguma clareza, porém isso não é fator decisivo para a interpretação do conto e o alcance de sua intenção. Porém, o que se apresenta e que, inegavelmente, pode permitir um maior alcance da problemática refletida aqui é a constante tensão campo *versus* cidade presente na literatura brasileira em geral. Ou ainda, a presença do urbano como local de modernidade, em contraposição a um atraso e também isolamento, se não calma, do interior, ou “as serras”. A fuga para a serra acaba sendo representativa de uma fuga dessa modernidade que sufoca, na busca de outra saída, porém incompleta. Isso porque também não já há paz no interior.

Esse desejo de fuga, fruto da série de fatores que geram a impotência do personagem perante o mundo narrado, advém em parte do total descontrole que ele tem dos fatos que o cercam, sendo a sua vida uma imposição que foge dos seus limites de atuação.

Se, distraído, abria as mãos, delas escorregavam esquisitos objetos. A ponto de me surpreender, certa vez, puxando da manga da camisa uma figura, depois outra. Por fim, estava rodeado de figuras estranhas, sem saber que destino lhes dar. (p. 22).

A impossibilidade de compreender a sua existência sem um passado que a explicasse, a ausência de vínculos humanos a que se prender e as absurdas leis que o cercavam formavam as inquietações do ex-mágico, que eram acrescidas pela lógica da realidade, que buscava uma falsa ordem, para além das necessidades reais de todos.

Tinha de comparecer à delegacia e ouvir pacientemente da autoridade policial ser proibido soltar serpentes nas vias públicas. (p. 23)

Seus reais problemas ou necessidades não eram percebidos. A lógica do mundo ao seu redor limitava-se a tratar de situações desnecessárias, desimportantes, que não afetassem a aparente tranquilidade pública ou a geração de lucros. Por isso, o que incomoda o dono do restaurante não é de onde veio o mágico ou ele mesmo, mas sim colocar a ambos em um sistema produtivo sem perda de tempo.

Todos esses fatos insólitos e que não permitem uma relação do ex-mágico com o mundo ao seu redor culminam no desejo de efetivar o suicídio, que seria uma forma de se libertar desse absurdo.

Por isso, mesmo deparando-se com todos esses fatos absurdos em diferentes níveis, o ex-mágico não passa a narrativa buscando modos de resolver aqueles impasses, que pareciam sem solução, mas tentando se desvincular de vez desse mundo que lhe parecia impossível e desanimador. Na sua pretensão de acabar com a própria vida, tornar-se funcionário público, porém percebe, tarde demais, que isso também não era solução. “Quem, na aparência, tem poderes para modificar o mundo, só não tem o poder de sair dele: não tendo, misteriosamente, origem como os outros, tempouco tem fim: é puro vaivém (...) (ARRIGUCCI JR., 1999, p.55).

E, quando já conformado com sua existência, o ex-mágico por fim acredita que poderá usar sua habilidade mágica, que tanto o incomodava, em benefício próprio, ela se mostra inexistente, ou, melhor dizendo, ele “Confiara demais na faculdade de fazer mágicas e ela fora anulada pela burocracia” (p. 25). A normalidade para a personagem acaba por representar um mundo ainda mais fantástico, do qual já não pode se livrar. E isso fica enfim demonstrado ao se deparar com o chefe da repartição, quando:

Para lhe provar não ser leviana a minha atitude, procurei nos bolsos os documentos que comprovavam a lisura do meu procedimento. Estupefato, deles retirei apenas um papel amarrotado — fragmento de um poema inspirado nos seios da datilógrafa. (...) Tive que confessar minha derrota (p. 25).

Entende-se que toda a sua habilidade só poderia existir em um contexto de inutilidade, quando tirava lençóis das mangas; ou de geração de lucro, enquanto trabalhava no circo; nunca para beneficiar sua própria existência.

Por fim, o ex-mágico só pode, ao final da narrativa, lamentar não ter criado um mundo mágico quando ainda tinha seus poderes. “Não me conforta a ilusão. Serve somente para aumentar o arrependimento de não ter criado todo um mundo mágico.” (p.26).

Mas a pergunta que fica é: ainda que tivesse consciência, ele teria como criar esse mundo mágico? É preciso perceber que ele desde o início foi absorvido como mercadoria, para a exibição, na sustentação de um mundo de espetáculo, além de ter sido recriminado ou temido justamente pela habilidade de romper com a lógica do capital.

O homem, entretanto, não gostou da minha prática de oferecer aos espectadores almoços gratuitos, que eu extraía misteriosamente de dentro do paletó. Considerando não ser dos melhores negócios aumentar o número de fregueses sem o conseqüente acréscimo nos lucros, apresentou-me ao empresário do Circo-Parque Andaluz, que, posto a par das minhas habilidades, propôs contratar-me. Antes, porém, aconselhou-o que se prevenisse contra os meus truques, pois ninguém estranharia se me ocorresse a idéia de distribuir ingressos gratuitos para os espetáculos. (p. 21)

E percebe-se ainda a sua tentativa de enquadrar-se nessa lógica:

Contrariando as previsões pessimistas do primeiro padrão, o meu comportamento foi exemplar. As minhas apresentações em público não só empolgaram multidões como deram fabulosos lucros aos donos da companhia. (p. 22)

No entanto, toda a lógica desse mundo moderno, capitalista, onde as relações humanas são apenas imaginadas e nunca concretizadas (o amor não correspondido é um exemplo) não consegue trazer ao ex-mágico uma calma que poderia permitir uma adaptação.

Por isso, todos os males que o poder da magia lhe trazia são suplantados pela dor presente, que ameniza os problemas anteriores e faz desejar um retorno. Assim, há por fim um saudosismo, a procura por algo que se deixou para trás.

Por instantes, imagino como seria maravilhoso arrancar do corpo lenços vermelhos, azuis, brancos, verdes. Encher a noite com fogos de artifício. Erguer o rosto para o céu e deixar que pelos meus lábios saísse o arco-íris. Um arco-íris que cobrisse a Terra de um extremo a outro. E os aplausos dos homens de cabelos brancos, das meigas criancinhas. (p. 26)

O conhecimento de não ter um passado, uma história, não cria no ex-mágico a ilusão de recuperar o que não teve, apenas a nostalgia daquilo que realmente conheceu e já não possui. E sua incapacidade de alterar os fatos reforça a sua incapacidade de sentir justamente o que deveria causar: o espanto (ARRIGUCCI JR., 1999, P.55).

Ainda assim, ele demonstra uma transformação. Se enquanto era mágico desprezava as crianças e o sucesso, agora como homem comum almejava ter ainda aquele dom e o contato com as crianças, que nunca admirou. A sua impossibilidade de se espantar com a vida, de se comover, lhe faz desejar recuperar algo que já não está acessível.

A complexidade desse personagem leva à indagação de que momento e lugar histórico permitiu a criação do ex-mágico, no caso, o Brasil, e leva à reflexão sobre a sua construção enquanto nação que também começou *in media res*, assim como toda a América Latina, pois surgiu no meio de um contexto de colonização, globalização e modernidade, ao

qual foi necessário se ajustar à força, um ajuste que nunca se finalizou, deixando o país sempre à margem do que poderia ter sido, refletindo sobre o potencial que tinha e foi perdido.

Seria possível talvez inferir que o Brasil tem e não tem uma história. Surgido no meio, criado a partir do que veio de fora e forçado a uma elaboração cultural que, quando finalmente se viu pertencente a seu povo, passou a ser influenciada por muitas outras ainda mais dependentes do capital e da globalização que, se não é um fenômeno novo, tem se intensificado cada vez mais.

Com isso, talvez a própria condição da história brasileira exerça uma força sobre as possibilidades de se construir tal tipo de narrativa expressa no conto, pois o país em sua época mágica foi bem quisto enquanto valia à sustentação da metrópole que o colonizava. Já a sua independência se deu para continuar efetuando as mágicas que o capital exigia, independente do custo que teria para a nação, então modernizada pela metade, lidando com um passado que poderia ter sido brilhante e um futuro eternamente incerto.

Assim, o que se percebe em o ex-mágico não é apenas uma histórias de absurdos, mas o reflexo de uma história brasileira em um conto que, como em toda obra literária, reflete e incorpora as possibilidades de interpretação que ela permite. Esse desejo de ter um passado, esse estar exposto à lógica de mercado, a mercantilização das relações, o isolamento, entre outras questões, só podem render uma narrativa porque fazem parte do meio social do escritor, e o absurdo refletido nada mais é que o reflexo de sua consciência dilacerada da realidade a qual lhe é permitido ter acesso por meio da arte, ainda que sob uma forma fantástica.

4.3.2. Recriando o passado

O segundo conto a ser analisado neste subcapítulo é *El ahogado más hermoso del mundo*, de García Márquez. Nesse conto narra-se o aparecimento de um morto naufragado em um pequeno vilarejo perdido, que acaba por velar o indigente e incorporá-lo à sociedade formada por aquele pequeno povoado.

A primeira questão a ser tomada aqui é a utilização de um fator sobrenatural que não recorre ao mito. Há um traço insólito, porém não há a utilização de um mito que justifique o insólito da narrativa, como é muito comum ao realismo mágico. O que a princípio conjuga o conto ao restante das obras do gênero reside na força local evidente, nas tradições mantidas, na geografia e na aparência marcadamente latino-americana: “El pueblo tenía apenas unas

veinte casas de tablas, con patios de piedras sin flores, desperdigadas en el extremo de un cabo desértico”¹¹⁰. (p. 48)

E apesar de ter um afogado como personagem central, esse morto não volta à vida nem desperta forças sobrenaturais. O grande fator insólito do conto está em torno do tamanho colossal do morto. Era um morto tão grande, que chega a ser confundido com um barco, com uma baleia.

Cuando lo tendieron en el suelo vieron que había sido mucho más grande que todos los hombres, pues apenas si cabía en la casa, pero pensaron que tal vez la facultad de seguir creciendo después de la muerte estaba en la naturaleza de ciertos ahogados.¹¹¹ (p. 47)

Mas não apenas era o maior morto já visto, como em nada se parecia com a gente do lugar. E mais que isso, foi o morto mais admirado que já havia aparecido em todo o vilarejo: “(...) 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”.¹¹² (p. 48-49)

As mulheres, que ficaram encarregadas de limpar e vestir o morto, averiguaram que ele trazia resquícios de mares remotos e rêmoras que arrancaram com utensílios de limpar peixes, e assim se constrói o insólito na narrativa. Conforme essas mulheres se apropriavam do morto, era como se aquela região, apresentada antes como inóspita, fosse ficando cada vez mais agradável, pois “(...) les parecía que el viento no había estado nunca tan tenaz ni el Caribe había estado nunca tan ansioso como aquella noche, (...)”¹¹³(p. 49). O morto estrangeiro, assim, passa a operar milagres.

A figura do morto vai sendo cada vez mais admirada, na sua grandeza e beleza e, conseqüentemente, no seu aspecto estrangeiro. Não sendo de nenhum outro povoado vizinho, as mulheres por fim passam a comparar e a enfatizar as qualidades do morto, como se este fosse um ser superior. E mesmo que tornasse inferior o próprio povoado, ele era visto como

¹¹⁰ O povoado tinha apenas umas vinte casas de madeira, com quintais sem flores, espalhadas no extremo de um cabo deserto. (Tradução livre).

¹¹¹ Quando o estenderam no chão viram que tinha sido muito maior que todos os homens, pois mal cabia na casa, mas pensaram também que talvez a capacidade de continuar crescendo depois da morte estava na natureza de alguns afogados. (Tradução livre).

¹¹² (...) não apenas era o mais alto, o mais forte, o mais viril e o melhor dotado que já tinham visto, como mesmo olhando para ele não lhes cabia na imaginação. (Tradução livre).

¹¹³ (...) parecia que o vento nunca estivera tão forte, nem o Caribe estivera tão ansioso quanto aquela noite. (Tradução livre).

capaz de trazer toda a felicidade, pois teria proporcionado as melhores coisas e os mais grandiosos milagres:

Pensaban que si aquel hombre magnífico hubiera vivido en el pueblo, su casa habría tenido las puertas más anchas, el techo más alto y el piso más firme, y el bastidor de su cama habría sido de cuadernas maestras con pernos de hierro, y su mujer habría sido la más feliz. 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 mananciales de entre las piedras más áridas y hubiera podido sembrar flores en los acantilados. Lo compararon en secreto con sus propios hombres, pensando que no serían capaces de hacer en toda una vida lo que aquél era capaz de hacer en una noche, y terminaron por repudiarlos en el fondo de sus corazones como los seres más escuálidos y mezquinos de la tierra. ¹¹⁴(p. 48)

Porém, ao mesmo tempo em que pensavam em suas qualidades, conseguiam imaginar os defeitos que a sua existência carregaria consigo:

Fue entonces cuando comprendieron cuánto debió haber sido de infeliz con aquel cuerpo descomunal, si hasta después de muerto le estorbaba. 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 sin saber qué hacer con sus tiernas y rosadas manos de buey de mar,(...) ¹¹⁵(50)

Essa representação de exaltação e repulsa, de aceitação e negação, demonstra um movimento contraditório que vai se enfatizando ao longo da narrativa. Ao mesmo tempo em que merecia ser amado, o afogado merecia o ódio, e a sua relação com o povoado era fortalecida. Por fim, as mulheres atribuem ao morto um nome, em um processo que começa a assimilar a sua existência à dinâmica do povoado.

¹¹⁴ Pensavam que se aquele homem magnífico tivesse vivido no povoado, sua casa teria tido a porta mais larga, o teto mais alto e o piso mais firme, e o estrado de sua cama teria sido feito com cavernas mestras, como as de um barco, e com pés de ferro, e sua mulher teria sido a mais feliz. Pensavam que teria tido tanta autoridade que teria tirado os peixes do mar só os chamando pelo nome, e teria trabalhado com tanto empenho que teria feito brotar mananciais do meio das pedras mais áridas e teria sido capaz de cultivar flores nos penhascos. Compararam-no em segredo aos seus próprios maridos, pensando que eles não seriam capazes de fazer em toda uma vida o que aquele era capaz de fazer em uma noite, e terminaram por repudiá-los no fundo de seus corações como os seres mais fracos e mesquinhos da terra. (tradução livre).

¹¹⁵ Foi então que compreenderam o quanto ele devia ter sido infeliz com aquele corpo descomunal, se até depois de morto ele lhe atrapalhava. Viram-no condenado a viver passando de lado pelas portas, a bater a cabeça nos batentes, a ficar de pé nas visitas sem saber o que fazer com suas mãos de caranguejo, macias e rosadas.

Era Esteban. No hubo que repetirlo para que lo reconocieran. Si les hubieran dicho Sir Walter Raleigh, quizás, hasta ellos se habrían impresionado con su acento de gringo, con su guacamayo en el hombro, con su arcabuz de matar caníbales,(...) ¹¹⁶(p. 52)

No trecho acima, percebe-se que, apesar de sua condição de estrangeiro reforçada, lhe atribuem um nome castelhano, o que pretende torná-lo parte daquele povo, como um reconhecimento. Reconhecimento esse que só é possível dada à condição de morte de Esteban, pois vivo poderia ser identificado como um estrangeiro colonizador, ou mesmo saqueador, com sotaque inglês. Porém, sua morte e imobilidade amenizam o processo.

E o morto, Esteban, às vezes, manifesta a sua voz, mesmo que sem interagir diretamente com as mulheres, porém através dos pensamentos destas. Ao morto, em alguns momentos, é dada a voz, justamente para que ele enfatize o seu desejo de não incomodar, e sua consciência do incômodo.

(...) y si hubiera sabido que aquello iba a suceder habría buscado un lugar más discreto para ahogarse, en serio, me hubiera amarrado yo mismo un ánora de galón en el cuello y hubiera trastabillado como quien no quiere la cosa en los acantilados, para no andar ahora estorbando con este muerto de miércoles, como ustedes dicen, para no molestar a nadie con esta porquería de fiambre que no tiene nada que ver conmigo. ¹¹⁷ (p. 53)

Percebe-se nesse trecho uma das muitas vozes que compõe a narrativa, nesse caso a voz do morto, que centraliza a situação e que, se ao mesmo tempo procura fornecer mais veracidade à narrativa com seu testemunho, também reforça seu caráter fantástico, justamente por ser o testemunho de um morto. No entanto, essa voz é trazida através dos pensamentos das mulheres. Há uma costura de vozes, e o que se percebe é que aquelas vozes dos moradores do povoado, em especial das mulheres, se sobrepõem.

Essas mesmas mulheres que dominam a narrativa acabam, por fim, apropriando-se do morto e transformando-o em um dos seus. “— ¡Bendito sea Dios – suspiraron –: es nuestro!” ¹¹⁸(p. 51).

¹¹⁶ Era Esteban. Não tiveram que repetir o nome para reconhecê-lo. Se tivessem dito Sir Walter Raleigh, talvez, até eles teriam se impressionado com seu sotaque de gringo, com seu papagaio no ombro, com sua espingarda de matar canibais (...). (Tradução livre).

¹¹⁷ (...) se soubesse que aquilo aconteceria teria procurado um lugar mais discreto para se afogar, sério, eu mesmo teria amarrado uma âncora no pescoço e teria tropeçado como quem não quer nada no penhasco, para não estar agora atrapalhando com esse morto de mercadoria, como vocês dizem, para não incomodar ninguém com essa porcaria de presunto que não tem nada a ver comigo. (Tradução livre).

¹¹⁸ — Graças a Deus! – suspiraram – é nosso! (Tradução livre).

Esteban, agora já com nome, passa a ser velado como um dos moradores do vilarejo, apesar dos homens não darem tanto caso ao ocorrido, ao que pensaram que

(...) aquellos aspavientos no eran más que frivolidades de mujer. (...) ló único que querían era quitarse de una vez el estorbo del intruso antes que prendiera el sol bravo de aquel día árido y sin viento”.¹¹⁹ (p. 51).

Continua assim a constante tensão do conto, de aceitação e rejeição, de sentimentos contraditórios que cercam a presença do afogado. E no constante jogo de aceitação e negação, por fim as mulheres, já muito apegadas ao morto, se convencem da necessidade de integrar totalmente Esteban àquela sociedade:

A última hora les dolió devolverlo huérfano a las aguas, y le eligieron un padre y una madre entre los mejores, y otros se le hicieron hermanos, tíos y primos, así que a través de él todos los habitantes del pueblo terminaron por ser parientes entre sí.¹²⁰(p. 53)

E curiosamente, o estrangeiro Esteban, de tamanho colossal e tão distinto daquele povo, passa a ser o exato elo entre toda a comunidade. É através dessa figura estrangeira que se constrói uma identificação definitiva entre aqueles moradores, que seguirão dividindo as mesmas terras áridas, a mesma desolação de seu lugar, porém agora mais conscientes disto:

Mientras se disputaban el privilegio de llevarlo en hombros por la pendiente escarpada de los acantilados, hombres y mujeres tuvieron conciencia por primera vez de la desolación de sus calles, la aridez de sus patios, la estrechez de sus sueños, frente al esplendor y la hermosura de su ahogado. (p. 53-54)¹²¹

Percebe-se nesse trecho que é o conhecimento da formosura de Esteban, mesmo morto, que permite a esse povo, por fim, se dar conta da sua verdadeira condição, restando apenas a perda esperança do que poderia ter sido se, ao invés de um Esteban morto, esse tivesse chegado vivo, a partir das ilusões que se constroem sobre ele.

A presença de Esteban não serviu para amenizar a miséria local. Todos os milagres que poderia realizar eram promessas infrutíferas, pois chega já morto, sem capacidade de

¹¹⁹ (...) aquele alvoroço não era mais do que frivolidades de mulheres. (...) tudo que queriam era livrar-se de uma vez por todas do estorvo do intruso antes que subisse o sol bravo daquele dia árido e sem vento. (Tradução livre).

¹²⁰ No último momento lhes doeu devolvê-lo órfão às águas, e escolheram um pai e uma mãe entre os melhores, e outros se fizeram irmãos, tios e primos, a assim por meio dele todos os habitantes do povoado acabaram por ser parentes entre si.

¹²¹ Enquanto disputavam o privilégio de levarem-no aos ombros pelas pirambeiras dos penhascos, homens e mulheres tiveram consciência pela primeira vez da desolação de suas ruas, da aridez de seus quintais, da estreiteza de seus sonhos, diante do esplendor e da beleza de seu afogado.

realização, sem nem ao menos poder provar quem era e para o que veio. A sua imagem é construída pela comunidade, que não só se demonstra hospitaleira, mas, principalmente, encantada com a possibilidade de algo que viria, grande e com força, porém que já chega sem a capacidade de alterar o rumo daquela história. Ainda assim, Esteban acaba sendo capaz de uni-los e de criar um passado, pois a partir daí, podiam alimentar o desejo de que todos se lembrariam do vilarejo como a terra do grande Esteban.

(...) y el capitán tuviera que bajar de su alcázar con su uniforme de gala, con su astrolabio, su estrella polar y su ristra de medallas de guerra, y señalando el promontorio de rosas en el horizonte del Caribe dijera en catorce idiomas: miren allá, donde el viento es ahora tan manso que se queda a dormir debajo de las camas, allá, donde el sol brilla tanto que no saben hacia dónde girar los girasoles, sí, allá, es el pueblo de Esteban.¹²² (p.53)

E percebem, por fim, que se não eram completos antes de Esteban, também já não o seriam na sua ausência, pois “No tuvieron necesidad de mirarse los unos a los otros para darse cuenta de que ya no estaban completos, ni volverían a estarlo jamás.”¹²³ (p. 53).

Esteban é, por fim, o elo que liga esse povo, que não se sentia tão unido antes da sua chegada. É Esteban também que dá ares falsos ou utópicos de grandiosidade à história de um vilarejo decadente do Caribe. A sua figura acaba por criar uma história, que começa efetivamente com sua chegada, porém nunca estará completa, apesar de sua partida. E em nada muda efetivamente o vilarejo, apenas torna seus habitantes conscientes de sua miséria, do que poderiam ter sido.

Mas afinal, quem é o povo de Esteban? E o que justifica essa espera por um ser extraordinário, porém inerte, que será capaz de unir todo um povo em suas lutas e desgraças? Que morto é esse que consegue trazer o sonho de tempos melhores pela simples lembrança de sua morte?

Talvez não seja possível responder com segurança essas perguntas. No entanto, novamente constata-se nesse conto a ação da história a permitir determinadas finalizações para a narrativa. De certa forma, esse desejo latino-americano de ter um passado, de almejar uma ligação entre seus povos que permita que sejam únicos, acaba sendo captado no conto. Mais do que isso, há a presença da ligação com algo estrangeiro, o que é comum a todos os

¹²² E assim o capitão teve que sair de sua fortaleza com uniforme de gala, com seu astrolábio, sua estrela polar e sua réstia de medalhas de guerra, e indicando o promontório de rosas do horizonte do Caribe disse em quatorze línguas: olhem lá, onde o vento vem agora tão manso que fica dormindo debaixo das camas, lá, onde o sol brilha tanto que os girassóis não sabem para que lado virar, sim, lá, é o povo de Esteban. (Tradução livre).

¹²³ Não precisaram olhar uns para os outros para perceberem que já não estavam completos, e nunca mais voltariam a estar. (Tradução livre).

países latino-americanos. Esse conto aparenta, por fim, remeter a uma lembrança de um colonizador em comum, que se apresentou grande e que serve para tornar todos esses países irmãos, ainda que seja de forma artificial, inventada.

Ainda assim, não se pode dizer que Esteban seja metáfora direta da colonização. Mas pode ser a representação da existência de uma história incompleta que depende de fatos externos ao seu local e que parece permitir a captação de material para compor a narrativa. Emblemático em si é o fato de ele estar morto, de inferir milagres que nunca poderá cumprir. É a consciência dilacerada dessa sua condição histórica e de suas necessidades enquanto nação que permitem que o escritor crie narrativas tão singulares. Não há a proposta de solução: Esteban é morto e a consciência do atraso do vilarejo não muda a condição de seu povo. Mas pode ser quase um desabafo, um questionamento de que se sabe do que acontece, ainda que nada se possa fazer para mudar a situação.

4.3.3. O lugar do escritor nessas histórias

Como apontado anteriormente, o foco narrativo sempre é importante na construção de uma história, principalmente em um conto com teor fantástico. E, particularmente nesses contos, essa importância pode ajudar a perceber outro fator fundamental para os textos: a condição do escritor em seu mundo e no mundo narrado.

Pensando primeiramente no ex-mágico, a narração em primeira pessoa acaba facilitando certa identificação entre essa personagem e a função do escritor, o que se intensifica não apenas porque há referências no conto ao fato de que o ex-mágico escreve poemas para a colega de repartição, mas porque ambos lidam com a possibilidade da arte reorganizar o mundo. A habilidade criadora do ex-mágico é explorada no conto de uma forma que parece evocar e problematizar a arte criadora de mundos que se estruturam no ofício do poeta ou do artista, em uma sociedade onde não há mais espaço para atividades aparentemente sem utilidade imediata. Percebe-se que a impossibilidade do ex-mágico de continuar fazendo mágicas nesse mundo acaba por relacionar-se à dificuldade do escritor de efetivar sua criação artística, além da impossibilidade de se criar uma arte que altere o mundo, seja na narrativa, seja no mundo real. Porém, em ambos os casos, o desejo de que a arte tivesse esse poder acaba sendo manifestado. O desejo do ex-mágico de criar um mundo novo, por exemplo, é manifestado no seu arrependimento de não haver criado um mundo mágico, já ao final do conto. Já o desejo do escritor reside na própria criação do conto em si.

No entanto, o desejo do escritor de criar um mundo nem sempre se realiza na criação de um mundo mágico. O mundo criado por García Márquez no conto *El ahogado más*

hermoso del mundo não é mágico. De sobrenatural há apenas a presença do morto Esteban e as possibilidades de mudança que ele já não pode operar. No povoado em si não há magia. Seu conto acaba por preocupar-se em uma descrição de um mundo próximo ao real, onde o fator diferenciador é o morto Esteban. Percebe-se pouca presença do escritor de forma mais específica na narrativa, o que é enfatizado pelo narrador em terceira pessoa. Não se percebe um autoquestionamento do seu papel enquanto escritor, ainda que isso não impeça a percepção de que o desafio de lidar com a arte já é, por si só, a reafirmação do poder questionador desta.

Por sua vez, o conto de Rubião é um exemplo do autoquestionamento do escritor na sua função de criar a arte. Há em Rubião de forma bastante expressiva o que Candido chama de “consciência dilacerada do atraso” (2011), algo bastante forte no momento do super-regionalismo, que é a consciência que o artista tem da sua condição de escritor em um mundo moderno, periférico e problemático¹²⁴, e a preocupação de como trabalhar com arte nesse contexto, o que permite que um conto como esse seja, além de um texto fantástico, também autoquestionador, ao se indagar o que é fazer literatura no momento histórico de sua produção, problematizando a condição e a recepção da arte na forma como ela pode ser recebida e finalizada, quando sua presença parece ser inútil para um mundo útil e reificado. O mesmo questionamento é imposto ao poema escrito pelo ex-mágico, que não serve para ser apresentado para a colega, e tampouco para garantir seu emprego. A preocupação do escritor com a sua condição, tema comum nas entrelinhas dos contos de Rubião, enfatiza a sua condição de artista.

Não cabe neste momento discutir se García Márquez possui ou não semelhante consciência, mas o estilo narrativo que se aplica especificamente ao conto aqui analisado não demonstra o mesmo potencial de autoquestionamento encontrado no conto de Rubião, sendo o foco da narrativa criada por García Márquez o de uma situação que permite, talvez, maiores relações com uma preocupação social e histórica predominantes. Isso, porém, não indica uma total dissociação com a função artística, já que a existência do García Márquez enquanto escritor já é, em si, uma forma de resistência.

Quando uma narrativa se transforma em arte, como acontece no caso dos dois contos, ela se transforma em resistência. No entanto, essa discussão da função da arte, que implica na sua possibilidade de resistir e questionar o mundo que a produziu, está representada de forma

¹²⁴ Essa afirmação, pertinente ao contexto da literatura brasileira, também pode ser sugerida para a literatura hispano-americana do período, para o que Arrigucci Jr. indica que essa tomada de consciência também aparece nas obras da nova narrativa hispano-americana, como ele denomina (2003, p. 120).

mais clara no conto de Rubião. Da mesma forma que o ex-mágico procura resistir a esse mundo, já que não pode dele fugir, a arte procura o mesmo caminho. E essa impossibilidade de solução acaba sendo resolvida pelo ex-mágico e, conseqüentemente, pelo escritor, na criação de uma utopia.

O desejo de reorganizar o mundo (distribuir almoços grátis em um restaurante que busca o lucro é um exemplo) e a tentativa frustrada de se adaptar faz com que o ex-mágico deseje haver criado um mundo mágico. Há assim a representação, ainda que marcada pela ambigüidade, da utopia de se criar uma realidade diferente, um outro caminho, uma nova saída para o mundo e para a arte.

Também o conto de García Márquez, enquanto arte, traz em si certa utopia, operacionalizada, porém, de forma distinta. A história do povoado e de Esteban, ainda que submersa em uma realidade mais empírica, quebrada apenas pela presença do morto, parece formular como utopia a possibilidade de uma nova relação entre os habitantes e de se produzir algo que tire do esquecimento e do isolamento um povoado que nada tem de interessante. O valor atribuído ao morto, de certa forma, também representa a utopia de se construir essa história.

Porém, aqui o escritor acaba tomando um caminho distinto: é no caminho para o penhasco, mediante a visão utópica que o morto Esteban representava, que aquele povo perdido no Caribe percebe, pela primeira vez, a sua condição de miséria, a desolação de suas ruas, a aridez de seus quintais, o quão estreito são seus sonhos (p.54). Pode-se dizer que também em García Márquez há certa utopia, que talvez esteja ligada a possibilidade de o povoado, quase um personagem coletivo, assumir uma consciência mais profunda acerca de si mesmo ao final do conto. E se essas duas possíveis utopias construídas nos contos de García Márquez e Rubião não conseguem resolver o mundo (seja o real ou o ficcional), elas servem para nos fazer caminhar, como foi dito por Birre e registrado por Galeano (2001, p. 230).

Os escritores acabam, assim, tratando das histórias de seus povos e seus tempos históricos. Sobre essa capacidade da narrativa latino-americana, Echevarría (2011) aponta que a melhor e mais segura narrativa histórica desses países se constrói através de suas literaturas. Esses contos ajudam a construir o arquivo que guarda o que há de específico na América Latina, justamente por conseguirem refletir a condição real de suas sociedades e, ainda, de evocar as saídas possíveis ou almejadas para suas nações, através da construção estética feita por esses escritores.

4.3.4. A história latino-americana através da literatura

Os dois contos recém-analisados apresentam visões distintas de realidades que por vezes se entrecruzam, mas que possuem suas particularidades. Não se pode dizer que a problemática de um conto não se identifique em nada com a cultura do outro. O que se percebe é que há preocupações distintas para cada escritor no momento de sua criação. É claro que há no Brasil uma preocupação com a sua história há muito tempo, bem como a necessidade de se criar referências distintas daquelas trazidas por Portugal, temas que foram tratadas com muita ênfase durante o movimento modernista, principalmente.

Do mesmo modo, essa problemática trazida pela modernização, como a coisificação e a necessidade de lucro, também são temas que afetam a Colômbia, e apareceram nas obras de García Márquez, ainda que ele apresente mais elementos locais. Conseqüentemente, a questão abordada por Rubião é pertinente a toda América periférica.

Porém, por questões históricas, culturais e mesmo pessoais, cada autor escolheu uma abordagem distinta para seus contos. Cada autor captou em sua vivência histórica aquilo que pareceu mais relevante para a sua obra naquele momento. Ainda assim, um fator em comum a ambos os contos é a necessidade de se ter um passado. Tanto o ex-mágico quanto aquele remoto povoado caribenho não possuem um passado definido.

No entanto, cada autor aborda o tema sob uma perspectiva diferente. O ex-mágico de Rubião reconhece a ausência de pais, infância e juventude. Porém, a sua resignação diante ao fato demonstra que ele também reconhece que isso não pode ser mudado. Ele já nasce cansado e entediado. O que lhe preocupa é como lidar com o presente. É o mundo da burocracia que advém da impossibilidade de “abandonar a pior das ocupações humanas” (p. 26), é a solidão e a impossibilidade de voltar a realizar mágicas, de não poder construir um mundo mágico mais feliz. Há, portanto, o reconhecimento de que ele já nasceu entediado porque já nasceu no meio, sem o preparo para a vida. Porém, há também a resignação de saber impossível buscar um passado, ainda que não tenha expectativas de mudar o presente.

Já o povoado caribenho de García Márquez percebe na chegada do morto grandioso a possibilidade de criar um passado que possa unir e tornar todos os habitantes do povoado parentes entre si. Eles aceitam o estrangeiro como uma possibilidade de criar essa ligação, como algo representativo de um passado que não existiu, ainda que remeta a um presente que não se altera. A chegada do afogado estrangeiro de enormes proporções e formosura é bem recebida. Além disso, pode-se inferir que a única maneira de Esteban atingir o povoado é morto, trazendo apenas a impossibilidade de realizar milagres, dada a sua condição. No

entanto, a sua chegada vivo não seria melhor promessa, pois já não poderiam se apropriar dele e lhe dar o nome castelhano. Ao contrário, seria apenas mais um conquistador com sotaque estrangeiro em busca do Eldorado, como o pirata inglês Sir Walter Raleigh, a quem se faz referência no conto.

Por isso, é significativo que Esteban esteja morto. Porque ele não pode mudar o rumo do vilarejo, e não o faria ainda que vivo. Porém pode forjar esse elo entre os habitantes. Há no conto um processo de reconhecimento da importância desse fator estrangeiro em sua cultura, e também da influência, nem sempre positiva, desse estrangeiro que promete progresso, porém acaba apenas despertando desejos que não podem ser saciados.

Há visões diferentes de processos semelhantes e que, de certa forma, causaram os mesmos resultados aos países latino-americanos, porém com respostas diferentes de seus povos e, conseqüentemente, de seus artistas.

Isso porque os países latino-americanos constituem nações irmãs. Porém, essa relação fraternal vem de um processo de filhos bastardos e mestiços. Ainda que algo os assemelhe, seja a língua, o nome do colonizador ou o processo de exploração e massacre de seus povos, há distinções que resultam em manifestações artísticas distintas, especialmente entre o Brasil e outros países hispano-americanos, se visto de modo geral. Contudo, muitas vezes essas manifestações são tão bem elaboradas e finalizadas que se tornam universais, representativas de sociedades muito distintas daquelas de origem. E mais do que isso, sempre acabam encontrando uma maior identificação dentro da América Latina.

Considerações Finais

O que se buscou nesta pesquisa foi traçar um caminho que pudesse esclarecer o lugar da literatura brasileira dentro de um contexto latino-americano mais amplo, bem como refletir sobre o tipo de fantástico produzido no Brasil. No entanto, almejando esse objetivo, encontrou-se com uma série de empecilhos que, se não possibilitou respostas definitivas às perguntas propostas, permitiu perceber a riqueza de estudos que tais temas podem proporcionar.

O primeiro deles foi se aventurar sobre a diversidade de conceitos e obras literárias criadas dentro e a partir de uma ideia de literatura fantástica, que se demonstra fantástica não apenas pelo tom sobrenatural que traz em si, mas também pelo tipo de fascinação que pode causar. Não foi possível se aproximar de uma solução para as confusões que o termo traz, e nem era este trabalho tão ambicioso a esse ponto, mas foi possível visualizar características que permitem melhor entender a literatura brasileira a partir do fantástico inovador desenvolvido por Rubião, além de buscar ampliar o entendimento sobre o realismo mágico, gênero tão caro à literatura latino-americana em geral.

Desse modo, pode-se dizer que, ao final deste percurso, o mais seguro talvez seja, ao modo de alguns críticos atuais, buscar tratar de um “modo fantástico”, ou discutir o “insólito” na narrativa, ao invés de buscar nomenclaturas e classificações. Isso porque buscar definir o fantástico enquanto gênero resultaria em algo tão amplo ao ponto de não conseguir auxiliar na compreensão dessas narrativas, ou teria que ser tão restrito que deixaria “órfãs” tantas outras histórias ricas e diversas que a modernidade tem proporcionado e contado.

Algo que se percebeu é que a literatura de teor fantástico consegue com maestria tratar de questões modernas que envolvem, principalmente, as relações do homem dentro de uma sociedade, além de sua relação com a história. E em tempos de ciência avançada e racionalidade extrema, esse tipo de literatura procura dar vazão a sentimentos e questionamentos que não podem ser definidos matematicamente, mas que ainda assim assolam o homem moderno cada vez com mais frequência. A solidão, o isolamento, a reificação, a modernidade incompleta, a busca de um lugar na história, o intento de compreender um passado que normalmente é apresentado parcialmente, tudo isso acomete o a humanidade nesses novos tempos, e a busca por superar essas dúvidas acaba propiciando uma solução fantástica. Sobre isso, melhor explicação é dada por Felipe Furtado:

Assim, mesmo que omita qualquer polémica ideológica expressa (o que, de resto, acontece frequentemente), a tessitura da narrativa fantástica contém implícita na própria ambiguidade de que vive uma tomada de posição potencial, velada embora, a favor do irracional. Daí constituir amiúde um meio ideal de pôr em causa as faculdades da razão e suscitar dúvidas quanto às vantagens do saber em geral e o conhecimento científico em particular (FURTADO, 1980, p. 135).

E às palavras de Furtado pode-se acrescentar que, em um contexto de modernidade, a literatura fantástica vem colocar à prova a racionalidade fictícia do mundo moderno. A obra de Rubião surgiu justamente para questionar essa lógica moderna, que na sua aparente ordem esconde um mundo desmantelado pela reificação, resultado de um processo social e econômico que, nos dias de hoje, em pleno século XXI, tem demonstrado que suas mazelas acabaram por atingir não só as comunidades periféricas que foram mal e tardiamente modernizadas, mas também os grandes centros que já começam a sofrer as consequências desse sistema.

Possivelmente, é a inverossimilhança que a barbárie moderna impõe às relações humanas que permite o uso de formas do insólito para tratar do cotidiano. E se não causa mais espanto é porque, como indagado por Sartre e já citado no primeiro capítulo deste trabalho, o que seria mais estranho que o homem moderno? O maravilhoso (e arrisca-se propor que o insólito em geral) seria capaz de transfigurar fatos terríveis em uma realidade mais amena, ainda que uma perspectiva irônica tente retificá-la (ARRIGUCCI JR., 2003, p.123), A modernidade cria o homem burocratizado, que vive em um momento em que a sua relação com o mundo natural já não é possível, ainda que essa impossibilidade emane seus fantasmas nos fetiches da modernidade, mas nem por isso torna esse homem capaz de demonstrar espanto sobre o fantástico que assola seus dias. Isso porque o mundo da produção e da eficiência do lucro já não permite a reflexão ou hesitação sobre o que acontece.

Quando a morte de milhões em guerras já não causa horror, não é de se esperar que alguém se assuste com fantasmas. No entanto, a falta de medo não implica na ausência de desconforto. No momento em que se encontra com a arte é quando o homem moderno pode, enfim, se permitir sentir e entender, com a possibilidade de refletir e questionar, o asco e desconforto que o dia a dia do trabalho reificado já não lhe dá tempo de sentir e entender.

Há uma discussão sobre o que resta para a arte em um contexto como o abordado nesta pesquisa, o que implica em questões que não foram aprofundadas aqui. No entanto, considerando aquilo que os textos literários aqui abordados colocam diante do leitor, e ainda, ciente que essas obras se construíram nesse momento moderno e conturbado, arrisca-se dizer que se as relações humanas modernas e o sistema capitalista têm gerado desconforto e

preocupação a todas as nações, também tem gerado boas literaturas. Isso porque ainda há o artista que consegue, no seu trabalho, se apropriar dessa realidade aparente, e muitas vezes também da realidade velada, e produzir obras que, se não apresentam soluções, ao menos manifestam suas inquietações diante do problema.

O fantástico moderno tem como função, a partir de seu metaempirismo confesso, questionar o empirismo de um mundo que há tempos também tem se tornado cada vez mais metaempírico, pois se impõe aos nossos olhos alterado, filtrado, ainda que se negue a expor sua falsidade. E assim, se a literatura fantástica nesse modo moderno por certo tempo pareceu limitada à América Latina (e aqui falo das diferentes narrativas fantásticas, de Borges a García Márquez), parece que aos poucos ela se expande a outras culturas, seja atraindo leitores, mas também conquistando escritores que recorrem a essa estratégia para tratar de um mundo cada vez mais inacreditável. O insólito é cada vez mais utilizado como forma de recontar o passado ou descrever o presente, quando a forma realista pura, de força naturalista, vai se tornando cada vez menos suficiente.

Parece inegável que o fantástico continue, como desde seu início e nas mais diferentes vertentes, dando voz àquilo que o homem não consegue compreender. Se por muito tempo tratou da relação do homem com os mistérios do religioso e do mito, após o que se pode chamar de morte do sagrado, ele passa a tratar cada vez mais dos mistérios das relações humanas no mundo atual. Uma atualidade que, conforme aqui já discutido, se torna cada vez mais inacessível e, por vezes, inaceitável. Se Aristóteles na sua poética já dizia que nem sempre a realidade era verossímil, e que o que cabia à literatura era a verossimilhança, pode-se dizer que o homem chegou a um estágio onde a sua realidade só se constrói no irreal, e a literatura, junto com outras expressões artísticas, seria um caminho.

Em um tempo em que o homem já foi capaz de grandes conquistas e que tem sido obrigado a se deparar com grandes derrotas, o fantástico passa a ser uma boa arma, não de luta, mas de reflexão sobre nossa condição. Pensando em uma tradição fantástica que começou com o fantástico tradicional, Furtado diz que “o fantástico manifesta desde cedo a sua hostilidade ou, pelo menos, seu cepticismo perante as conquistas já então bastante notórias do intelecto humano.” (1980, p. 136), e permite que, em plena pós-modernidade, possamos resgatar escritores modernos e outros contemporâneos para repensar o nosso trajeto, ao menos no âmbito cultural.

Não se trata de dizer que o problema do homem na sua relação com a realidade será resolvido através da literatura. Mas, possivelmente, por meio da arte, esses autores buscam

lembrar-nos que essa realidade já não está facilmente disponível, indicando uma brecha que permita alcançar a totalidade.

E foi na busca dessa realidade não disponível, de reconstruir um passado que não existiu, ou que foi tão trágico a ponto de ser negado, que os países da América Latina, de forma geral, se dedicaram ao fantástico. Borges, Cortázar, García Márquez, Rubião e outros buscaram nessa forma de literatura um meio de discutir suas realidades, suas visões de mundo, de forma menos ou mais política, mas sempre representativa do homem moderno.

No entanto, no Brasil, essa literatura fantástica não teve, a princípio, tanta força. Se pensarmos no tamanho continental do país em comparação à quantidade de escritores fantásticos latino-americanos, pode-se dizer que a produção brasileira é mínima. Mas nem por isso menos importante, ao menos para a literatura nacional. José J. Veiga dedicou grande parte de sua obra ao gênero, e Lygia Fagundes Teles enveredou pelo mundo fantástico em alguns momentos. Porém, inegavelmente, Rubião foi o pioneiro do gênero no Brasil, e o seu maior representante ainda hoje. Mas, apesar de escrever contos fantásticos e de ser latino-americano, a escrita de Rubião não pode ser facilmente comparada a de outros latinos e, principalmente, não pode ser entendida como parte do realismo mágico.

Como já dito, o realismo mágico foi o grande gênero literário do chamado *Boom* latino-americano, porém não foi o único. Ainda que grande parte da literatura que foi divulgada nesse momento tivesse ao menos certo teor fantástico, outros autores tiveram maior sucesso internacional nesse momento, como Clarice Lispector. Conclui-se assim que o *Boom* foi um movimento mais amplo que um simples reflexo do realismo mágico ou de uma literatura fantástica.

Contudo, inegavelmente, o realismo mágico foi o gênero mais aclamado do *Boom*, em especial através da obra de García Márquez. Com isso, tornou-se comum comparar qualquer escritor que tratasse de algo fantástico como realista mágico, de Borges a Rubião. Um dos pontos que esta pesquisa procurou esclarecer foi justamente essa confusão, em especial no tocante à obra de Rubião.

Não se buscou valorar nenhum dos gêneros, mas ressaltar o que já foi apontado por Côrrea (2004), pois essa comparação direta de Rubião a outros latino-americanos tende a ignorar a brasilidade de Rubião, essencial não só à compreensão de sua obra, mas parte intrínseca de sua finalização estética. Isso é ainda mais evidente se considerarmos que não é simplesmente a obra de Rubião que se distingue, mas toda a história brasileira é construída de particularidades que a tornam peculiar em um contexto latino-americano. Não irá se repetir o que já foi dito ao longo da pesquisa, mas é preciso lembrar que a língua falada no Brasil, a sua

forma de colonização e a sua relação com a metrópole gerou fatores sociais e históricos que refletiram em uma produção artística particular.

Essas particularidades não excluem o Brasil do contexto latino americano, pois como já dito por Kristal (2005), apesar da independência de cada literatura nacional, é particularmente enriquecedor procurar ler e entender as similaridades históricas e culturais presentes nas obras de diversos autores quando em contraste entre si. É possível perceber ali um todo latino-americano, formado por partes autênticas e distintas, mas que, em alguns momentos, seguem coordenadas entre si.

Por isso, já no segundo capítulo se propôs uma breve comparação entre as referências e motivações literárias de Rubião e García Márquez. A escolha de García Márquez para a parte comparativa deste trabalho deve-se ao fato de ele ser o maior escritor do gênero realismo mágico e um dos mais conhecidos de todo o *Boom*. Isso culmina em uma finalização estética que permite perceber com mais clareza os traços mais marcantes do realismo mágico.

Dentre os pontos destacados desta parte da análise, consta a tradição literária local que ambos demonstram obedecer, em um reconhecimento da importância de uma sequência literária na criação de uma obra que acaba sendo reconhecida pela sua qualidade, mas que é, principalmente, fruto de uma tradição local, representativa da cultura de seu povo. Também se percebe a busca de superação que houve, em ambos os casos, em relação a um movimento anterior mais regionalista e, principalmente, realista/naturalista, onde a o traço fantástico, ainda que presente em alguns momentos, não era privilegiado; e que o regional tenha sido resgatado por ambos os escritores, porém de forma revisitada, sendo utilizado já não como mero pitoresco, mas como forma de construir uma relação local-universal, ainda que elaborado de forma distinta em cada escritor, e com a cor local menos evidente no caso de Rubião, a partir do tratamento dado pelo escritor mineiro dentro de uma apropriação da estética super-regional. Essa foi uma das grandes conquistas desta pesquisa: perceber que, obedecendo a uma lógica de independência cultural já colocada pelo modernismo tanto brasileiro quanto hispano-americano (sem esquecer que o termo modernismo possui acepções distintas em cada caso), houve uma necessidade de ruptura. No entanto, cada escritor acabou por manter traços pertinentes à sua cultura mais próxima.

Rubião produz uma obra que continua condizente com a produção brasileira em geral, que é inovadora ao trazer o super-regionalismo, que faz uso do pitoresco como forma de superar a forma como a realidade era representada na literatura brasileira até então. Apresentam-se na contística de Rubião traços desse pitoresco, dos causos mineiros, das cidadezinhas do interior, fatores típicos do super-regionalismo, acompanhado de um insólito

que seguramente propõe uma quebra com aquele realismo anterior, tendo como realismo na sua concepção tradicional, isto é, como uma forma literária que procura representar de modo mais empírico a realidade, sem aprofundar outras questões e teorias que problematizam o termo.

Já García Márquez representa o marco que rompe com uma tradição literária anterior, que era de aspecto mais realista (também no seu aspecto de forma literária mais empírica) e dependente de formas europeias, chegando ao realismo mágico por volta do fim da década de 60. Há ainda uma recuperação mais marcada do regionalismo na sua escrita, e mesmo certo realismo permanece, porém articulado a estratégias metaempíricas que têm seu alcance ampliado na inserção do mito, do sincretismo religioso, de uma realidade que, como dito por Chiampi, “não pode ser, mas é” (2004).

Apesar dessa breve comparação proposta, percebe-se assim que só é possível uma análise verdadeiramente rica e satisfatória da obra de Rubião se esta for feita considerando-se seu lugar com escritor brasileiro inserido dentro de um sistema literário nacional, que advém de uma tradição interna consolidada. Por isso, através de um capítulo inteiro, buscou-se analisar a obra de Rubião de maneira individual, a fim de demonstrar essa brasilidade, essa conjugação dentro do sistema literário brasileiro e as inovações que o escritor trouxe para a forma não só do fantástico, mas principalmente para a literatura brasileira, que não tinha uma tradição de literatura fantástica. Também a concepção de ruptura e continuidade foi abordada como fator decisivo desse processo.

Foi proposto assim percorrer de forma breve o caminho traçado por alguns críticos na busca de melhor compreender sua obra. Houve o interesse em entender o mundo fantástico criado por Rubião, suas referências e tradições literárias e, ainda, as possíveis formas de organizar seus textos, através de uma análise sistemática, mas também com foco na fantasmagoria e negatividade que permeiam sua obra, nas rotas de modernidade que traça e mesmo na análise sistemática, conforme estudos desenvolvidos por Corrêa, Bastos e Goulart e Arrigucci Jr.

Nesse momento foi possível perceber que, efetivamente, a obra de Rubião aproxima-se mais de um fantástico moderno, em alguns momentos mesmo do estranho, mas acaba por ser equivocado classificá-la de realismo mágico. Novamente, não é porque um gênero se sobreponha a outro, mas porque buscam finalizações estéticas diferentes, além de abordar temáticas por vezes parecidas, porém sob pontos de vista distintos.

Para melhor exemplificar esses fatos, no último capítulo deste trabalho foram realizadas duas análises comparativas, utilizando dois contos de Rubião e dois de García

Márquez. Primeiramente se discutiram alguns aspectos formais, para partir para uma análise mais global do enredo dos contos.

Apesar da riqueza de detalhes e informações que se pode apreender dos contos selecionados, procurou-se restringir a análise a duas temáticas centrais: a utilização de mitos na narrativa e a busca por um passado histórico.

Para tratar do tema do mito na narrativa, foram trabalhados os contos *Os dragões*, de Rubião, e *Un señor muy viejo con unas alas enormes*, de García Márquez. A ideia foi perceber como García Márquez resgata mitos locais na construção de sua narrativa, o que é típico da produção do realismo mágico, que procura sustentar o insólito em aspectos com força religiosa, o que permitiria ao leitor sentir-se menos estranho à narrativa. Já Rubião recorre a mitos universais, consequência de sua narrativa fantástica moderna, que não exige explicações e que não procura anular o constrangimento do leitor, mas pelo contrário, procura enfatizá-lo.

Essas escolhas são resultados de necessidades políticas, entendendo como política essa conjugação de história e sociedade¹²⁵, onde o autor procura tratar de temas que são mais relevantes para o seu momento histórico e cultura local, e ainda representa aquilo que consegue captar do meio onde vive. Os mitos locais certamente renderiam um bom texto no Brasil, como acontece em Jorge Amado. Porém, se utilizados por Rubião não seriam garantia de uma finalização estética como a de García Márquez, considerando-se a constituição histórica do país e mesmo o ceticismo de Rubião perante uma modernidade ou independência real, tanto histórica como econômica, em um mundo reconhecidamente capitalista e reificado.

Do mesmo modo, um mito externo não caberia ao realismo mágico, que prevê a criação de uma mitologia latino-americana, como pensado por Carpentier. Ainda assim, é possível identificar na obra de García Márquez problemas que se repetem no Brasil, como a espetacularização, a exploração econômica, a busca de ascensão social. Da mesma forma, o conto de Rubião trata do isolamento de cidades, da presença da cultura externa, da modernidade incompleta, questões comuns a toda América Latina. Não se trata de uma narrativa anular a outra. O texto do autor é uma escolha que obedece ao que ele sente necessidade de comunicar naquele momento.

Processo parecido ao descrito acima foi desenvolvido na análise de outros dois contos, *O Ex-mágico da Taberna Minhota* e *El ahogado más hermoso del mundo*, de Rubião

¹²⁵ Sobre a ideia de literatura e política, vide Jameson, onde ele esclarece que a partir da análise de um texto “A única libertação efetiva desse controle começa com o reconhecimento de que nada existe que não seja social e histórico – na verdade, de que tudo é, ‘em última análise’, político” (1992, p. 18).

e García Márquez, respectivamente. Esses contos foram utilizados para abordar a necessidade de se ter um passado, e a possibilidade de reconstruí-lo.

No conto de García Márquez percebe-se a necessidade de se criar um passado inexistente, de se estabelecer um vínculo para aquele povo que ainda não se sentia unido, e que se via condenado a admirar a grandeza de quem veio de fora. Para isso, ao mesmo tempo em que se reconhece a necessidade desse fator estrangeiro, também a sua inutilidade é realçada. A necessidade de um passado é parcialmente suprida por um grande gigante estrangeiro, belo e morto, que consegue apenas evidenciar o atraso e criar expectativas de uma modernidade que não se efetiva, além de ceder a uma união ilusória.

Já o ex-mágico reconhece que não ter passado é um problema, mas entende isso como uma questão sem solução, e concentra suas dores no fato de já ter nascido cansado e entediado. Sua maior dor é a solidão, a impossibilidade de manter relações com outras pessoas e, principalmente, não possuir mais poderes mágicos que poderiam lhe fazer criar outro mundo. Não lhe bastaria um passado, pois esse não resolveria os problemas da sua existência, isso porque não estava acostumado às vicissitudes, que só aprenderia através de um processo “lento e gradativo de dissabores”. (RUBIÃO, 2010, p. 21).

Novamente, não se trata de problemas exclusivos da vivência de um ou outro escritor. A busca por um passado, ou pela compreensão deste, é comum a todos os países latino-americanos. O que há são escolhas para dar forma a questões comuns, respeitando a lógica de cada nação em lidar com elas.

Típico não só do realismo mágico, mas da constituição do povo latino-americano é pensar em recriar um passado autêntico. E a literatura ainda tinha a missão, sugerida por Carpentier, de criar uma mitologia latino-americana. O Brasil, por sua vez, participou de maneira muito mais sutil desse processo. E a sua formação histórica, que implica na ausência de heróis continentais e em uma separação pacífica e pouco motivadora de Portugal, acabou não incentivando grandes ímpetos nacionalistas ou de reconstrução histórica. Há a consciência de que o país nasceu moderno, mas essa modernização foi incompleta. E na descrença de um passado que não tem como ser heroico, a narrativa volta os olhos para o presente. E ainda que não almeje uma resposta, ao menos procura chamar atenção para o problema.

Essas análises comparativas procuraram, assim, reconhecer certas similaridades e apontar o que faz de Rubião autenticamente novo na literatura brasileira, e desvinculando-o de uma tradição fantástica latino-americana direta. Procurou-se também demonstrar como o que ele constrói é mais próximo do fantástico moderno que do realismo mágico. E quando se

diz mais próximo, é na aceitação de que, para essa literatura desenvolvida a partir do século XX, qualquer classificação fechada pode ser perigosa. O que se sabe é que esse modo fantástico, essa literatura absurda ou insólita, tem se demonstrado cada vez mais capaz de desenhar um rosto para esse homem moderno, e apresentando características de uma realidade alcançável que se mostra cada vez mais fantástica.

Encerra-se esta pesquisa consciente de que ela trouxe mais perguntas que respostas. O que é literatura fantástica, o que é América Latina, o lugar cultural do Brasil no bloco, como classificar o fantástico criado por Rubião, o que é realidade no mundo do espetáculo, e tantas outras questões, seguirão sem solução no que diz respeito às reflexões aqui desenvolvidas, mas permanecem como indagações presentes para pesquisas futuras.

No entanto, espera-se ter conseguido, de alguma forma, contribuir para o desejo de ser latino-americano, que deveria alcançar todos os países do bloco países; de se buscar uma identificação que, como dito logo no começo da pesquisa, não se resume a uma análise baseada apenas nas igualdades, mas que possa somar diferenças. Também seria interessante trazer a literatura fantástica para um lugar mais privilegiado, em especial no contexto brasileiro. Ao mesmo tempo em que livros totalmente voltados para o mercado surgem e se apropriam mais e mais do gênero para promover esse mesmo mercado, alimentando o círculo do capital, também há vários escritores genuinamente fantásticos, sejam eles clássicos, modernos ou contemporâneos, que merecem ser revisitados, (re)descobertos e analisados. E, certamente, essas narrativas são documentos importantes do arquivo formado pela narrativa latino-americana, como teorizado por Echevarría (2011).

A literatura fantástica pode fazer compreender melhor o mundo à nossa volta. Da mesma forma, a obra de Rubião ajuda a entender um Brasil complexo, e ainda um tempo moderno e caótico. E a sua obra, junto com as de García Márquez, Vargas Llosa, Borges, Carpentier e tantos outros, pode ajudar a entender a América Latina. Não parece mais haver necessidade de se criar um passado mítico para ela. Mas reconhecer que ser latino-americano é algo inerente a quem nasce nessa América periférica e mágica, pode ser um caminho para sobreviver a importações muito mais abstratas, reificadas e dominadoras que as produzidas por aqui.

Bibliografia

ABBAGNANO, Nicola; **Dicionário de filosofia**. 5ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ADORNO, Theodor W. Palestra sobre lírica e sociedade. In: **Notas de literatura I**. 1ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 2003.

AGUIAR, Flávio; VASCONCELOS, Sandra Guardini T. Para além de Tordesilhas: o conceito de América Latina e a obra de Angel Rama. In: AGUIAR, Flávio; VASCONCELOS, Sandra Guardini T. (org). **Ángel Rama: literatura e cultura na América Latina**. São Paulo: EDUSP, 2001a.

ALAZRAKI, Jaime. ¿Qué es lo neofantástico? In: ROAS, David (Org.). **Teorías de lo fantástico**. Madrid: Arco/Libros, S.L., 2001

ANDERSON, Perry. Trajetos de uma forma literária. **Novos estudos/CEBRAP**. nº 77, p. 205-220, março 2007. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-33002007000100010&script=sci_arttext. Acesso em: 04/07/2012.

ARAÚJO, Adriana de Fátima Barbosa. Uma pesquisa sobre “Meu tio o iauaretê” de Guimarães Rosa: passos iniciais. In: **Revista de Letras**, Vol. 1, n º 2. Universidade Católica de Brasília, 2008. Disponível em: <http://portalrevistas.ucb.br/index.php/RL/article/viewArticle/854>. Acesso em: 06/07/2012.

ARISTÓTELES. **Poética**. 5ª ed. Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1998.

ARRIGUCCI JR., Davi. O mágico desencantado ou as metamorfoses de Murilo. In: **Outros achados e perdidos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. Minas, assombros e anedotas (Os contos fantásticos de Murilo Rubião). In: **Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. Espiral menor, mas nem tanto: Cortázar e a narrativa hispano-americana. In: **O escorpião encalacrado: a poética da destruição em Julio Cortázar**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

ASSIS, Machado. Instinto de nacionalidade. In: **Machado de Assis: crítica, notícia da atual literatura brasileira**. São Paulo: Agir, 1959. P. 28-34. (1ª ed. 1873).

_____. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. Rio de Janeiro: Ediouro (Biblioteca Folha; 4), 1997.

BASTOS, Hermenegildo. **Literatura e colonialismo. Rotas de navegação e comércio no fantástico de Murilo Rubião**. Brasília: Editora UnB, 2001.

_____. O que vem a ser representação literária em situação colonial. In: **Revista Intercâmbio dos Congressos de Humanidades. X Congresso**. Brasília, 2007. Disponível em: www.onda.eti.br/revistaintercambio/conteudo/arquivos/1351.doc Acesso em: 02/07/2012.

BEER, Jean-Marc; MAGASICH-AIROLO, Jorge. **América Mágica. Quando a Europa da Renascença pensou estar conquistando o Paraíso**. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica (primeira versão). In: **Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas**. Volume I. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BESSIÈRE, Irène. El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza. In: ROAS, David (Org.). **Teorías de lo fantástico**. Madrid: Arco/Libros, S.L., 2001

BIBLIOTECA VIRTUAL DA AMÉRICA LATINA. **Sobre a América Latina**. Disponível em: <http://www.bvmemorial.fapesp.br/php/level.php?lang=pt&component=19&item=3>. Acesso em: 28/08/2012.

BORGES, Jorge Luis. El arte narrativo y la magia. In: **Obras Completas (1923-1949)**. V. 1. Buenos Aires: Emecé, 1996. p. 226-232

BOTTOMORE, Tom. **Dicionário do pensamento marxista**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BOZZETTO, Roger. ¿Um discurso de lo fantástico? In: ROAS, David (Org.). **Teorías de lo fantástico**. Madrid: Arco/Libros, S.L., 2001

BURGOS, Fernando. Aspectos de la cuentística de Gabriel García Márquez. In: PUPO-WALKER, Enrique (org.). **El cuento hispanoamericano**. Madrid: Editorial Castalia, 1995.

CAMUS, Albert. **O Mito de Sísifo**. Rio de Janeiro: BestBolso, 2010.

CANDIDO, Antonio. **Iniciação à literatura brasileira**. 6ª Ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010a.

_____. **A educação pela noite**. 6ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

_____. **O estudo analítico do poema**. São Paulo, SP: FFLCH/USP, [1987?].

_____. Introdução. In: **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos, 1750-1880**. 12ª ed. Rio da Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: FAPESP, 2009.

_____. **Literatura e sociedade**. 11ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010b.

CARPENTIER, Alejo. **No Reino deste mundo**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2009.

_____. **Literatura e consciência política na América Latina**. São Paulo: Global Editora.

_____. **Visão da América**. São Paulo: Martins, 2006.

CASTRO, Margret S. de Oliveira. **La lengua ladina de García Márquez**. Bogotá: Panamericana Editorial, 2007.

CHIAMPI, Irlomar. **O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano**. 2ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

CORRÊA, Ana Laura dos Reis. **Na “Estrada do Acaba Mundo”. Fantasmagoria, coleção e máquina na negatividade da obra de Murilo Rubião**. Brasília: 2004. 241 f. (tese). Doutorado em Literatura Brasileira. Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília, Brasília, 2004.

CORTÁZAR, Julio. Alguns Aspectos do Conto. In: **Valise de Cronópio**. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DONGHI, Túlio Halperin. **História da América Latina**. 4ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011.

ECHEVARRÍA, Roberto González. **Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana**. 2ª ed. Mexico: FCE, 2011.

_____. A brief history of the history of Spanish American literature. In: ECHEVARRÍA, Roberto González; PUPO-WALKER, Enrique. **The Cambridge History of Latin American literature. Volume I – Discovery to Modernism.** Cambridge Histories Online: Cambridge University Press, 2008.

_____; PUPO-WALKER, Enrique. General preface. In: ECHEVARRÍA, Roberto González; PUPO-WALKER, Enrique. **The Cambridge History of Latin American literature. Volume I – Discovery to Modernism.** Cambridge Histories Online: Cambridge University Press, 2008.

FERNÁNDEZ, Teodosio. Lo real maravilloso de América y la literatura fantástica. In: ROAS, David (Org.). **Teorías de lo fantástico.** Madrid: Arco/Libros, S.L., 2001

FRIEDMAN, Norman. **O que faz um conto ser curto?** Revista USP, Nº 63, São Paulo: USP, setembro/novembro 2004. p. 219-230.

FURTADO, Felipe. **A construção do fantástico na narrativa.** 1ª Ed. Lisboa: Livros Horizontes, 1980.

GALEANO, Eduardo. **Las palabras andantes.** 5ª ed. Buenos Aires: Catálogos, 2001.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. **La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada.** 14ª ed. Buenos Aires: Debolsillo, 2010.

_____. **Yo no vengo a decir un discurso.** 1ª ed. Buenos Aires: Sudamericana, 2010.

_____. **Cem anos de solidão.** 51ª ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 2002.

GARCIA, Flávio; BATISTA, A. M. S. **Dos fantásticos ao fantástico: Um percurso por teorias do gênero.** SOLETRAS, Ano V, Nº 10. São Gonçalo: UERJ, jul./dez.2005.

GARCIA, Flávio. O insólito na narrativa ficcional: questões de gênero literário – o maravilhoso e o fantástico. In: GARCIA, Flávio (org.). **A banalização do insólito: questões de gênero literário – mecanismos de construção da narrativa.** Rio de Janeiro: Dialogarts, 2007. p. 11-22

GLEDSON, John. Os contos de Machado de Assis: o machete e o violoncelo. In: GLEDSON, John (org.) **Contos/Uma Antologia**. Volume I. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. Brazilian prose from 1940 to 1945. In: ECHEVARRÍA, Roberto González;

GOLLNICK, Brian. The regional novel and beyond. In: KRISTAL, Efrain (org.). **The Cambridge Companion to The Latin American Novel**. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

GOTLIB, Nadia Batella. **Teoria do Conto**. 2ª edição. São Paulo, 1985.

GOULART, Audemaro Taranto. **O conto fantástico de Murilo Rubião**. Belo Horizonte: Editora Lê, 1995

JAMESON, Fredric. **O inconsciente político. A narrativa como ato socialmente simbólico**. São Paulo: Ática, 1992.

_____. O Romance histórico ainda é possível? In: **Novos estudos/CEBRAP**, nº 77, p. 185-203, março 2007. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/nec/n77/a09n77.pdf>. Acesso em: 04/07/2012.

JAPPE, Anselm. A arte de desmascarar. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 17 de agosto de 1997. Caderno MAIS!, p. 5-4.

KING, John. The Boom of the Latin American novel. In: KRISTAL, Efrain (org.). **The Cambridge Companion to The Latin American Novel**. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

KRISTAL, Efrain. Introduction. In: KRISTAL, Efrain (org.). **The Cambridge Companion to The Latin American Novel**. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

LINDSTROM, Naomi. The nineteenth-century Latin American Novel In: **The Cambridge Companion to The Latin American Novel**. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do Romance**. 2ª ed. 2009. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

MARX, Karl. O Fetichismo da Mercadoria e seu Segredo. In: **O Capital**. Moscovo-Lisboa: Avante!, 1990. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ma000086.pdf>. Acesso em: 08/05/2012.

_____. **Manuscritos econômico-filosóficos**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.

MORENO, César Fernández (org). **América Latina em sua literatura**. UNESCO. São Paulo: Perspectiva, 1979.

MUÑIZ, Enriqueta. El escritor en su laberinto. In: **Cien años de soledad, treinta años después: memorias**. Colombia: Instituto Caro y Cuervo, 1998. Disponível em: <http://www.bdigital.unal.edu.co/1474/> Acesso em: 05/07/2012.

NANDORFY, Martha J. La literatura fantástica y la representación de la realidad. In: ROAS, David (Org.). **Teorías de lo fantástico**. Madrid: Arco/Libros, S.L., 2001.

NITRINI, Sandra. **Literatura Comparada: História, Teoria e Crítica**. 3ª ed. São Paulo: EDUSP, 2010.

OLIVELLA, Manuel Zapata. La negredumbre en García Márquez. In: **Cien años de soledad, treinta años después: memorias**. Colombia: Instituto Caro y Cuervo, 1998. Disponível em: <http://www.bdigital.unal.edu.co/1474/> Acesso em: 05/07/2012.

ORTEGA, Julio. El nuevo cuento hispanoamericano. In: PUPO-WALKER, Enrique (org.). **El cuento hispanoamericano**. Madrid: Editorial Castalia, 1995.

OSPINA, Alfredo Laverde. **Afinidades y oposiciones en la narrativa colombiana. Una lectura de Jorge Isaacs, José Asunción Silva, Gabriel García Márquez y Álvaro Mutis**. São Paulo: 2006. (tese). Doutorado em Literaturas Espanhola e Hispano-Americana. Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo: USP, 2006.

PEDROSA, Omar; RICÓN, Hermés. **Colombia I. El médio y la historia**. Madrid: Ediciones Anaya. 1988.

_____. **Colombia II. Recursos y regiones**. Madrid: Ediciones Anaya. 1988.

PELLÓN, Gustavo. The Spanish American Novel from 1950 to 1975. In: ECHEVARRÍA, Roberto González; PUPO-WALKER, Enrique. **The Cambridge History of Latin American literature. Volume II – The Twentieth Century**. Cambridge Histories Online: Cambridge University Press, 2008.

POE, Edgar Allan *The philosophy of composition*. In: **The Works of the Late Edgar Allan Poe**. V 2, 1850, p.259-270. Disponível em: <http://www.eapoe.org/works/essays/philcnpb.htm>
Acesso em: 04/09/2012.

POMER, Leon. **As independências na América Latina**. 13ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2007.

PUPO-WALKER, Enrique. **The Cambridge History of Latin American literature. Volume III – Brazilian Literature; bibliographies**. Cambridge Histories Online: Cambridge University Press, 2008.

RAMA, Ángel. Meio século de Narrativa Latino-americana. In: AGUIAR, Flávio; VASCONCELOS, Sandra Guardini T. (org). **Ángel Rama: literatura e cultura na América Latina**. São Paulo: EDUSP, 2001a.

_____. Os processos de transculturação na Narrativa Latino-americana. In: AGUIAR, Flávio; VASCONCELOS, Sandra Guardini T. (org). **Ángel Rama: literatura e cultura na América Latina**. São Paulo: EDUSP, 2001b.

_____. Regiões, Culturas e Literaturas. In: AGUIAR, Flávio; VASCONCELOS, Sandra Guardini T. (org). **Ángel Rama: literatura e cultura na América Latina**. São Paulo: EDUSP, 2001c.

RICUPERO, Rubens. Marx, profeta da globalização. In: **Estudos avançados**. vol. 12, nº 34, São Paulo, Set./Dec. 1998. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0103-40141998000300007>. Acesso em: 10/07/2012.

ROAS, David. La amenaza de lo fantástico. In: ROAS, David (Org.). **Teorías de lo fantástico**. Madrid: Arco/Libros, S.L., 2001

RUBIÃO, Murilo. **Obra Completa**. São Paulo: Companhia das Letras (Companhia de Bolso), 2010.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: **Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural**. São Paulo: Perspectiva; Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978.

SANTOS, Sílvia Urmila Almeida. **Invenção e fantasia sobre a modernidade em *Cem anos de solidão* e *Ninguém escreve ao coronel*, de Gabriel García Márquez**. Brasília, 2011. 87 f. (dissertação). Mestrado em Literatura Brasileira. Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília, Brasília, 2011.

SARTRE, Jean Paul. Aminadab, ou o fantástico considerado como uma linguagem. In: **Situações I**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

SCHWARTZ, Jorge. **Murilo Rubião: a poética do uroboro**. São Paulo: Ática, 1981.

SCHWARZ, Roberto. As ideias fora do lugar. In: **Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro**. 5ª ed. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

_____. Nacional por subtração. **Folha de São Paulo**, 07 de junho de 1986. Disponível em: http://almanaque.folha.uol.com.br/ilustrada_07jun1986.htm Acesso em: 02/07/2012.

_____. **Um mestre na periferia do capitalismo**. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2000.

SOMMER, Doris. O mal de *María*. In: **Ficções de fundação. Os romances nacionais da América Latina**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

SWASON, Philip. (org) **The Cambridge companion to Gabriel García Márquez**. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica**. 3ª Ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.

WILLIAM, Luis. The twentieth-century short story in Spanish America. PELLÓN, Gustavo. The Spanish American Novel from 1950 to 1975. In: ECHEVARRÍA, Roberto González; PUPO-WALKER, Enrique. **The Cambridge History of Latin American literature**.

Volume II – The Twentieth Century. Cambridge Histories Online: Cambridge University Press, 2008.

ZIZEK, Slavoj. O espectro da ideologia. In: **Um mapa da ideologia.** Rio de Janeiro: Con