

12

REALISMOS ADJETIVADOS¹

MARISA MARTINS GAMA-KHALIL

MARISA MARTINS GAMA-KHALIL

Doutorado em Estudos Literários pela UNESP/Araraquara e pós-doutorado pela Universidade de Coimbra. Pesquisadora Produtividade em pesquisa do CNPq. Professora titular aposentada da UFU. Professora visitante do programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UNEMAT, campus Tangará da Serra. Líder do GT ANPOLL Vertentes do Insólito Ficcional. Líder do Grupo de Pesquisas em Espacialidades Artísticas (GPEA). Pesquisadora do Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9430138689219946>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-2236-4334>.

E-mail: mmgama@gmail.com.

Resumo: O estudo consiste na apresentação, cotejo e exemplificação de algumas formas literárias do modo fantástico surgidas no século XX, relacionadas ao trabalho com o insólito ficcional, as quais trazem exposta a sua afinidade com uma estética que estabelece uma aproximação estreita com o real: realismo mágico, real maravilhoso, realismo maravilhoso e realismo animista.

PALAVRAS-CHAVE: Realismo mágico. Real maravilhoso. Realismo maravilhoso. Realismo fantástico. Realismo animista.

1 Título traduzido para a língua inglesa: *Adjectival realisms*.

ABSTRACT: The study consists of the presentation, comparison and exemplification of some literary forms of the fantastic mode that emerged in the 20th century, related to the work with the fictional unusual, which expose their affinity with an aesthetic that establishes a close approximation with reality: magical realism, wonderful realism, marvelous realism and animistic realism.

KEYWORDS: Magical realism. Wonderful realism. Marvelous realism. Fantastic realism. Animistic realism.

[S]uprimido da enunciação realista a título de significado de denotação, o 'real' volta a ela a título de significado de conotação; no momento mesmo em que se julga denotarem tais detalhes diretamente o real, nada mais fazem, sem o dizer, que significá-lo.
Barthes

PRIMEIRAS PALAVRAS

O vocábulo realismo, no campo dos estudos literários, remete quase que imediatamente ao estilo de época oitocentista, que teve como autores emblemáticos Gustave Flaubert, na França, Eça de Queiroz em Portugal e Machado de Assis, no Brasil, contudo, o realismo, no referido campo, abrange uma dimensão bem mais ampla e complexa, no seio da qual o realismo oitocentista é apenas uma de suas ocorrências.

Em pleno século XX, a despeito do experimentalismo operado pelo Modernismo ter questionado, deslocado e desconstruído as relações entre a literatura e o mundo, as formas estéticas parecem revivificar as referidas relações, manifestadas explicitamente em suas designações: realismo mágico, real maravilhoso, realismo fantástico,

realismo maravilhoso e realismo animista. Também pontuo a sobrevida de certas formas de realismo representativo, como o Realismo de 30, no Brasil, o Neorrealismo em Portugal, o Nouveau Roman francês.

Talvez parte desse movimento de reinvenção do realismo relacionado à literatura se deva às experimentações implementadas pela estética pós-moderna, que pressupunha, mesmo que de modo irônico e frequentemente deslocado, um retorno a formas narrativas representativas e figurativas. Entretanto, as bases dessa reinvenção de realismos parecem ir além de seu vínculo tão-somente com a estética pós-moderna, na medida em que algumas modalidades literárias foram anteriores a ela. E, se seguirmos a ótica de Alain Badiou (2007), há no século XX uma espécie de paixão pelo real, que se desenvolve em variadas áreas, dentre elas a literatura. Essa paixão obsessiva pelo real, para Badiou, constitui-se não só pelo retorno a movimentos nominados com a expressão “realismo” ou com expressões similares, mas também no movimento da crítica e teoria literárias de reconfiguração da relação entre literatura e realidade, engendrada no sentido de que questionar o modo como se planteia tal relação. Nesse sentido, haveria sempre o real como objeto de desejo/estudo.

O contexto dessa reinvenção das formas de incorporação do real parece problematizar-se hiperbolicamente se pensamos na vinculação dos já citados realismos — realismo mágico, real maravilhoso, realismo maravilhoso, realismo fantástico e realismo animista — no campo do modo fantástico, vinculando-se a uma abordagem estético-literária fincada no insólito ficcional.

Neste estudo, para tratar desses realismos, em um primeiro momento, será realizada uma discussão acerca das possíveis conexões entre a literatura e o real no campo da crítica e teoria literária. Após isso, explanarei sobre como o modo fantástico e o insólito ficcional operacionalizam artisticamente sua relação com o real. E, em um momento final, abordaremos os principais realismos adjetivados insólitos do século XX.

O REAL E A LITERATURA NA PERSPECTIVA DA TEORIA E CRÍTICA LITERÁRIAS

Desde a *Poética* de Aristóteles, a definição de poética realiza-se por intermédio de sua relação com o real. Ao tratar da distinção entre a escrita do poeta e a escrita do historiador, Aristóteles enuncia ideias fundamentais a essa discussão, as quais costumam ser retomadas até hoje, em pleno século XXI:

O historiador e o poeta não diferem pelo facto de um escrever em prosa e o outro em verso [...]. Diferem é pelo facto de um relatar o que aconteceu e outro o que poderia acontecer. Portanto, a poesia é mais filosófica e tem um carácter mais elevado do que a História. É que a poesia expressa o universal, a História o particular. (Aristóteles, 2008, p. 54)

A poesia não repete o real, ela apresenta uma possibilidade (“poderia”) de sua realização. A fórmula “poderia acontecer” estabelece a relação do poético com o mundo, fórmula essa que atravessa tempos, designações e tendências da teoria e da crítica literária.

Tratar do real ou do realismo não se constitui em tarefa simples, porque as relações entre literatura e realidade podem ser observadas a partir de variados aspectos e direções, desde a

perspectiva que considera os vínculos entre literatura e realidade até a perspectiva que defende a autonomia da literatura em relação à realidade. O mais interessante é que os estudiosos filiados às duas perspectivas frequentemente tomam como fundamento teórico a *Poética* de Aristóteles.

Representando a primeira perspectiva, podem ser citadas praticamente todas as abordagens anteriores ao século XX, uma vez que nelas se encontra o conceito de *mimesis* como uma reprodução analógica com o real. No século XX, pode ser lembrado o clássico estudo de Erich Auerbach (1976), reunido em seu livro *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*, publicado em 1946, no qual o autor realiza uma série de análises de obras literárias — como *A Odisseia*, *Pantagruel*, *O vermelho e o negro*, *Dom Quixote de La Mancha* e outros — endossando as conexões entre a literatura e o real.

Os estudos de Umberto Eco também se filiam, em alguns aspectos, à perspectiva que defende a relação entre a literatura e o real com base na representação:

E, assim, temos de admitir que, para nos impressionar, nos perturbar, nos assustar ou nos comover até com o mais impossível dos mundos, contamos com nosso conhecimento do mundo real. Em outras palavras, precisamos adotar o mundo real como pano de fundo. Isso significa que os mundos ficcionais são parasitas do mundo real. (Eco, 1994, p. 89)

Ou seja, mesmo a ficção que represente um mundo muito distante do nosso, estará pautada nele; mesmo um cenário de

ficção científica com o espaço bem diferente do nosso, ele será um “parasita” do espaço encontrado no mundo.

Um dos exemplos que Eco cita para validar sua tese é a figura de Lionel e Roger Penrose. Explica que a primeira leitura que se tem dessa figura fornece ao leitor tanto a miragem de “um mundo coerente quanto a sensação de uma inexplicável impossibilidade. Numa segunda leitura (para lê-la da maneira adequada convém tentar desenhá-la), percebemos como e por que ela é bidimensionalmente possível e tridimensionalmente absurda” (Eco, 1994, p. 88). Ao enunciar acerca dessa impossibilidade de conciliação entre o ficcional e o real, Eco aproxima-se da abordagem dos autores da segunda perspectiva. Mas, ainda, mostrando a sua versatilidade teórica, Eco defenderá teses que abordarão os mundos possíveis, como demonstrarei na parte seguinte do estudo.

Do lado da outra perspectiva, que defende a autonomia da literatura em relação ao real, um dos mais importantes defensores é Roland Barthes, que, em sua *Aula* (2007), quando explica a segunda força da literatura, a *mimesis*, sua força de representação, defende a seguinte ideia:

Desde os tempos antigos até as tentativas da vanguarda, a literatura se afaina na representação de alguma coisa. O quê? Direi brutalmente: o real. O real não é representável, e é porque os homens querem constantemente representá-lo por palavras que há uma história da literatura. Que o real não seja representável – mas somente demonstrável – pode ser dito de vários modos: quer o definamos, com Lacan, como o *impossível*, o que não pode ser atingido e escapa ao discurso, quer se verifique em termos topológicos, que

não se pode fazer coincidir uma ordem pluridimensional (o real) e uma ordem unidimensional (a linguagem). (Barthes, 2007, p. 21-22)

A força da representação seria, pois, uma força da demonstração, porque essa expressão pressupõe uma “manifestação” (Ferreira, 1999), uma possibilidade (“poderia”) de apresentação de algo. Como bem nos lembra Barthes, o mundo e a literatura não coincidem em termos topológicos, dada a pluridimensionalidade do primeiro e a unidimensionalidade do segundo. No ensaio intitulado “Do realismo artístico”, Jakobson (1978) também aborda as limitações representativas da linguagem, observando que, se na pintura, nas artes figurativas, pode-se ter a ilusão de uma fidelidade descritiva e integral à realidade, no caso da descrição literária, a referida fidelidade seria desprovida de sentido, de um sentido direto. Esse contexto se deve ao fato de que muitas vezes o escritor, para chegar a uma designação expressiva do real, faz uso de metáforas, alusões, alegorias, tornando-a mais sensível.

Não há uma analogia direta entre a literatura e a realidade, as perspectivas planteadas por esse quase improvável diálogo desvelam sempre de forma indireta, como uma encenação. O discurso, de que é feita a literatura, encena uma possibilidade de demonstração do real. Por isso, quando trata da primeira força da literatura, a *mathesis*, Barthes explana que “a literatura não diz que sabe alguma coisa, mas que sabe *de* alguma coisa; ou melhor; que ela sabe algo das coisas — que sabe muito sobre os homens” (Barthes, 2007, p. 17). O discurso literário atua por meio de movimentos indiretos e por esse motivo nega a determinação e se engendra pela sugestão.

O real só habita nele de forma alusiva, como uma possibilidade (“poderia”) e não como uma verdade absoluta. Ao explicar-nos sobre a terceira força da literatura, a *semiosis*, sua força semiótica, Barthes defende que a literatura “consiste em *jogar* com os signos em vez de destruí-los, em colocá-los numa maquinaria de linguagem cujos breques e travas de segurança arrebentaram, em suma, em instituir no próprio seio da linguagem servil uma verdadeira heteronímia das coisas” (Barthes, 2007, p. 26-27). Entendo que a heteronímia aponta novamente para a ideia de um discurso que apresenta imagens possíveis, possibilidades de visões de *realia*, como as de um caleidoscópio, em que várias possíveis imagens podem ser formadas. Mesmo negando a ideia de representação vinculada à literatura, Barthes parece recitar dialogicamente a ideia de mimesis de Aristóteles, em função de enfatizar a ideia de “possibilidade” tecida pela literatura. O teórico chega a admitir em *S/Z: uma análise da novela Sarrasine* de Honoré de Balzac que “o discurso não tem nenhuma responsabilidade em relação ao real: no romance mais realista, o referente não tem ‘realidade’” (Barthes, 1992, p. 109). Trata-se de uma possibilidade e não de uma responsabilidade.

No clássico estudo “O efeito de real”, conforme se lê na epígrafe inicial deste estudo, Barthes (2004) explica que, mesmo o real denotado, em literatura, plantea-se sempre como conotado. As coisas do real representadas (ou demonstradas) pela ficção estão ali com frequência para criar uma ilusão referencial. Em “Introdução à análise estrutural das narrativas, Barthes argumenta:

A função da narrativa não é a de “representar”,
é de constituir um espetáculo que permanece

ainda para nós muito enigmático, mas que não saberia ser da ordem mimética. (Barthes, 1976, p. 59)

A narrativa não faz ver, não imita; a paixão que nos pode inflamar à leitura de um romance não é a de uma “visão” (de fato, não “vemos” nada), é a da significação [...]: “o que se passa”, na narrativa não é, do ponto de vista referencial (real), ao pé da letra, nada; “o que acontece”, é só a linguagem tão-somente, a aventura da linguagem, cuja vinda não deixa nunca de ser festejada. (Barthes, 1976, p. 60)

O real constituído na literatura seria, então, uma aventura da linguagem, que constrói uma significação, engendrando, a meu ver, possibilidades de visões de um mesmo referente.

Para Maurice Blanchot (2005, p. 348), a literatura cria um “espaço que não fica”. Entendo essa afirmação no sentido de que o espaço fundado pela literatura não tem uma correlação simétrica ou analógica com o real, porém se trata de um espaço fundado num vazio movente, um espaço de anomalia. Para Silvina Rodrigues Lopes (2005), o discurso literário tende a irromper na nossa existência como uma força perturbadora, como uma anomalia. A literatura é anomalia porque rompe com dicotomias, fixa um mundo sem o imobilizar. Esse espaço representado pela literatura é um mundo possível.

Recordando o que afirmou Barthes (2007, p. 21), “é porque os homens querem constantemente representá-lo [o real] por palavras que há uma história da literatura”, podemos entender como os movimentos literários vão surgindo, uns mais representativos, figurativos, outros menos figurativos. Mas poderia haver uma conciliação entre esses dois polos?

Hal Foster (2017), ao analisar o retorno ao real nas estéticas contemporâneas, nega a ruptura definitiva entre o modelo referencial e o simulacral. Apesar de a discussão de Foster focalizar a arte produzida especialmente no final do século XX, portanto ser posterior ao surgimento das modalidades literárias aqui tomadas como objetos de estudo, sua abordagem interessa-me no sentido de que as conclusões a que ele chega têm consonância com a abordagem do real implementada esteticamente por tais modalidades.

Detenhamo-nos sobre os modelos abordados por Foster. O primeiro, o referencial, trabalha as imagens e os signos relacionados a referentes, vinculados numa analogia com o mundo; o segundo modelo, o simulacral, trabalha a imagem como simples representações de outras imagens, fazendo da arte um sistema autorreferencial.

O modelo simulacral/ ilusionista se assemelha à abordagem de Barthes, para quem o referente não se trata de uma realidade preexistente, porém um produto da *semiosis*: “O realismo (bastante mal denominado, em todo caso, frequentemente mal interpretado) consiste, assim, não em copiar o real, mas em copiar uma cópia [...] do real. [...] Por essa razão, o realismo não pode ser chamado ‘copiador’, mas antes ‘pastichador’” (Barthes, 1992, p. 85-86).

A tese de Foster sustenta-se na ideia de que a arte contemporânea pode ser ao mesmo tempo referencial e simulacral/ ilusionista, na medida em que nela há a presença de imagens conectadas com a realidade e de imagens desconectadas, imagens que deslocam porque fogem ao real convencional. Assim podem ser entendidas igualmente as quatro modalidades literárias que se fazem presentes neste trabalho

como objeto de estudo — realismo mágico, real maravilhoso, realismo maravilhoso, realismo fantástico e realismo animista —, uma vez que alinhavam perspectivas aparentemente irreconciliáveis: a realidade e a irrealidade, a magia, o maravilhoso; o empírico e o metaempírico: o referencial e o simulacral/ilusionista. O resultado dessa junção inesperada é a irrupção do insólito ficcional. Um caminho teórico muito produtivo para lidar com as fricções entre realidade e ficção corresponde ao das teorias dos mundos possíveis, que será abordado na parte seguinte.

O MODO FANTÁSTICO E O REAL: O INSÓLITO FICCIONAL E OS SEUS MUNDOS POSSÍVEIS

Compreendo as quatro modalidades literárias que são o foco deste estudo como pertencentes ao modo fantástico. Este, diferentemente do fantástico considerado por intermédio de uma perspectiva genológica, agrega modalidades literárias diversas a partir da presença do metaempírico. Filipe Furtado explica que o metaempírico, elemento comum a todas manifestações do modo fantástico, caracteriza-se por se manter inexplicável “na época de produção do texto devido a insuficiência de meios de percepção, a desconhecimento dos seus princípios ordenadores ou a não terem, afinal, existência objectiva” (Furtado, 2009). Assim, a presença do metaempírico nas modalidades ficcionais realismo mágico, real maravilhoso, realismo maravilhoso, realismo fantástico e realismo animista congrega-as no âmbito do modo fantástico. E em todas elas parece brotar um paradoxo em sua designação, porque a um só tempo se une um substantivo que ressalta sua sugestiva amarração

ao real (real, realismo) e outro elemento que destaca sua vinculação com o metaempírico (mágico, maravilhoso, fantástico, animista), atrelando-o ao insólito ficcional.

Todas as modalidades do modo fantástico podem ser entendidas como manifestações do insólito ficcional. Renato Prada Oropeza, em “El discurso fantástico contemporáneo: tensión semántica y efecto estético”, analisa o fantástico como uma estética do “sem sentido”, uma “razão da desrazão” (Prada Oropeza, 2006, p. 58). Composta pelo insólito, essa estética, no ver de Prada Oropeza, aglutina discursos fantásticos, aproximando essa abordagem do modo fantástico.

Flavio García, estudioso brasileiro que trabalha com a noção de insólito ficcional, explica que este “reuniria os muitos gêneros literários ou modos discursivos a que Furtado se refere, nos quais, segundo ele advoga, se dá a manifestação do metaempírico” (García, 2012), confirmando, dessa forma, a relação entre o insólito ficcional e o modo fantástico.

Para tratar da relação entre o real e a literatura na tessitura do modo fantástico, o qual engendra o insólito ficcional, parece-me fazer sentido trazer a discussão sobre os mundos possíveis.

As teorias dos mundos possíveis partem do pensamento de Gottfried Leibniz (1957; 1979), revendo-o, desconstruindo-o e reinventando-o. Para Leibniz, a criação de mundos possíveis pode mudar não apenas no tocante aos acontecimentos possíveis no bojo da história, porém podem variar, ainda, no tocante às suas leis, as quais podem se manifestar de forma variada e assumir diferentes configurações. Na sua visão, as coisas são possíveis na medida em que

não contrariam a si próprias. Duas coisas, seres, ou acontecimentos se tornam possíveis na medida em que pertençam a um mesmo mundo possível. Gilles Deleuze, ao reler essas teorias pensando na literatura, compreende que o escritor Jorge Luis Borges, como discípulo de Leibniz, “invoca um filósofo-arquiteto-chinês, Ts’ui Pen, inventor do ‘jardim das veredas que se bifurcam: labirinto barroco cujas séries infinitas convergem e divergem e que forma uma trama de tempo abarcando todas as possibilidades” (Deleuze, 1991, p. 108).

Marie-Laure Ryan (1991, p. 31, tradução minha) defende que “[o] uso do conceito de mundos possíveis para descrever as esferas de um sistema fictício de realidade exige uma investigação sobre a natureza da possibilidade”², e, na medida em que não existem limites para a imaginação humana, no universo da ficção tudo pode acontecer. Com essa assertiva podemos entender que as possibilidades na literatura, especialmente as da literatura fantástica, são bem mais amplas.

Umberto Eco (1989), em estudo no qual discute alguns caminhos válidos para se compreender a literatura fantástica (alotopia, utopia, ucronia, metatopia e metacronia), oferece-nos observações pertinentes para o campo dos mundos possíveis. De acordo com esse autor, desde a literatura mais realística até a mais fantástica o que o leitor encontra são construções de mundos estruturalmente possíveis. Ainda que a literatura fantástica ofereça ao leitor um mundo possível estruturalmente diferente do real, ela nos oferece

2 “The use of the concept of possible worlds to describe the spheres of a fictional system of reality calls for an inquiry into the nature of possibility”.

um tipo especial de jogo: “o contrafactual com que a literatura fantástica joga é deste tipo: ‘o que aconteceria se o mundo real não fosse semelhante a si mesmo, isto é se a sua própria estrutura fosse diferente?’” (Eco, 1989, p. 167). O que a literatura fantástica demonstra ficcionalmente ao leitor são conjecturas, possibilidades. Por exemplo: “[n]a ficção científica, o mundo paralelo é sempre justificado por rasgos, desfiamentos no tecido espaço-temporal, enquanto na utopia clássica ele é simplesmente um não-lugar [...], um cantinho remoto (talvez passado despercebido) do nosso próprio mundo físico” (Eco, 1989, p. 168).

O nosso mundo físico, empírico, referencial não é de modo algum idêntico a todos os seres humanos. Quantos mundos possíveis existem no mundo referencial? Pode-se ler nos estudos de Thomas Pavel (1986) que um fator é imprescindível para a arquitetura dos mundos possíveis, a imaginação, já que o olhar do sujeito sobre o mundo interfere na configuração deste. Mas outro aspecto é bastante importante, relacionado à visão de mundo determinada por uma cultura. Para Eco (1986), os mundos possíveis devem ser entendidos enquanto construtos culturais e dependem da enciclopédia dos seus leitores. O fato de a avó de Chapeuzinho Vermelho sobreviver ao ingurgitamento feito por um lobo pode ser lido como irreal pelos leitores, mas muitos leitores antigos religiosos acreditavam na história bíblica quando liam que Jonas havia sido engolido por uma baleia, sobrevivido ali por três dias e depois ter saído intacto. Assim como muitos religiosos hoje creem em histórias contadas pelos seus livros sagrados. Mundos possíveis, assim, existem e são continuamente

construídos através dos tempos e culturas, por meio da imaginação de sujeitos escribas e sujeitos leitores.

Quando se fala de insólito ou de fantástico, é bastante comum reportar-se a uma disjunção dessa literatura com a representação do real, contudo essa interpretação parte de uma visão errônea, especialmente se articularmos às teorias dos mundos possíveis. A maioria dos estudiosos, ao definirem desde as formas mais clássicas do fantástico às mais contemporâneas, costumam usar o real como uma das suas condições caracterizadoras.

Já o escritor Guy Maupassant, que trouxe à literatura fantástica histórias emblemáticas e estarrecedoras, como “O Horla” (2006), assinala essa relação do real com o fantástico, em seu ensaio intitulado “O fantástico”, escrito em 1883: “O extraordinário poder aterrorizante de Hoffmann e Edgar Poe vem dessa habilidade aprendida, dessa maneira particular de dar cotoveladas no fantástico e o no perturbador, com fatos naturais onde, no entanto, algo inexplicável e quase impossível permanece”³ (Maupassant, 1883, tradução minha). Não só Hoffmann e Poe aterrorizam o leitor com imagens insólitas que surgem no contexto de um real prosaico, como o próprio Maupassant, em “O Horla” (2006), por exemplo, insere um ser invisível, que terrorifica o cotidiano prosaico do protagonista e o mundo possível erguido nessa narrativa de Maupassant é demonstrado com imagens muito próximas ao mundo empírico do leitor.

3 “L’extraordinaire puissance terrifiante d’Hoffmann et d’Edgar Poe vient de cette habileté savante, de cette façon particulière de coudoyer le fantastique et de troubler, avec des faits naturels où reste pourtant quelque chose d’inexpliqué et de presque impossible”.

A introdução à literatura fantástica realizada por Tzvetan Todorov parte também do real como condição necessária para a irrupção do fantástico: “Num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sílfides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar” (Todorov, 2004, p. 30). Para validar sua tese, Todorov traz a voz de outros autores, como Castex: “O fantástico [...] se caracteriza [...] por uma intromissão brutal do mistério no quadro da vida real” (Todorov, 2004, p. 32); Roger Caillois: “Todo o fantástico é ruptura da ordem estabelecida, irrupção do admissível no seio da inalterável legalidade cotidiana” (Todorov, 2004, p. 32); Olga Reimann: “O herói sente [...] a contradição entre os dois mundos: o do real e o do fantástico” (Todorov, 2004, p. 31). Louis Vax, também citado por Todorov, ao diferenciar o conto de fadas da narrativa fantástica, assevera:

A narrativa fantástica [...] gosta de nos apresentar, habitando o mundo real onde nos encontramos, homens como nós, postos de súbito em presença do inexplicável. [...] o fantástico nutre-se dos conflitos do real e do possível. Ao passo que o feérico coloca fora do real um mundo em que o impossível e, por conseguinte, o escândalo não existem”. (Vax, 1974, p. 8)

Portanto, a presença do real ficcional, semelhante ao possível real empírico, apresenta-se como condição elementar na construção da narrativa fantástica. Como se pode perceber, afirmo “possível” real empírico, uma vez que esse real que nos circunda pode ser visto apenas como uma possibilidade de apreensão, de percepção.

Então, não existe o fantástico sem a presença desse possível real empírico. Esse real onde irrompe o sobrenatural gerará no leitor, de

acordo com Todorov, a hesitação, porque se poderá optar pela ideia de que o evento insólito de fato ocorreu ou pela hipótese de que esse evento não passa de uma ilusão de sentidos.

Mas, se pensarmos no maravilhoso, também nesse caso, de certa forma, o real encontra-se entranhado à sua tessitura. Todorov (2004, p. 48) assinala que no maravilhoso há admissão de “novas leis da natureza, pelas quais o fenômeno pode ser explicado”. Filipe Furtado evidencia que não há no maravilhoso a tentativa de “fazer passar por reais os acontecimentos insólitos” (Furtado, 1980, p. 35). No maravilhoso estabelece-se um pacto entre o narrador e o leitor. Por exemplo, numa narrativa como “Chapeuzinho Vermelho”, há um lobo que fala a língua dos humanos e, em “A bela adormecida”, existe uma princesa que dorme por cem anos. No fato de o lobo falar e uma moça dormir por cem anos, tem-se o que Todorov defende como a criação de novas leis da natureza, as quais, como explica Furtado, não ganham na narrativa uma tentativa de aproximação com o possível real empírico do leitor. Entretanto, temos que admitir que o real não se coloca em um lugar à parte das narrativas maravilhosas: as estruturas de um possível real empírico lá estão: o mundo ficcional de Chapeuzinho ou o da Bela Adormecida se emparelham ao mundo possivelmente vivido pelo leitor em alguns aspectos: os espaços da floresta, por exemplo, o próprio fato de o lobo ser um animal temido, o espaço do castelo e sua estrutura social, com rei, rainha, princesa, serviçais, enfim, podemos trazer para reforçar essa tese as palavras de Umberto Eco (1994, p. 89) transcritas anteriormente: “temos de admitir que, para nos impressionar, nos perturbar, nos assustar ou

nos comover até com o mais impossível dos mundos, contamos com nosso conhecimento do mundo real”.

No caso do fantástico ou do maravilhoso há essa relação entre o possível real empírico e o ficcional, construída, obviamente, de formas diversas, com a obtenção de resultados diferentes. Mas o que ocorre no caso de modalidades ficcionais do modo fantástico, surgidas em pleno século XX, que trazem o real em sua denominação, como o realismo mágico, real maravilhoso, realismo maravilhoso, realismo fantástico e realismo animista? Não há no fantástico clássico, em sua nomeação, um vocábulo, um elemento linguístico, que sugira sua adesão ao real, porém no caso das referidas modalidades o elemento linguístico acusador do real faz-se presente. Não se trata do maravilhoso, mas do real maravilhoso. A designação não é mágico, mas realismo mágico. Com o acréscimo do real/realismo às nomeações, o paradoxo pode parecer mais surpreendente, contudo, compreendo que a inserção do real/realismo hiperboliza a possibilidade de ruptura de fronteiras entre a razão e a desrazão, apontando para a criação de um mundo possível ficcional que autentica a rasura de limites. Essas modalidades do modo fantástico — o realismo mágico, real maravilhoso, realismo maravilhoso, realismo fantástico e realismo animista —, que escancaram a possibilidade de real enlaçada à possibilidade do irreal, parecem exemplificar de certo modo algumas teorias dos mundos possíveis, mostrando-nos que o empírico é atravessado pelo metaempírico, que o real e o irreal não se excluem, mas se abraçam para formar nosso conceito de mundo.

REALISMOS ADJETIVADOS: UMA CONTEXTUALIZAÇÃO CRÍTICA

Realismo mágico, real maravilhoso, realismo maravilhoso, realismo fantástico e realismo animista são modalidades ficcionais do modo fantástico, que, conforme venho pontuando, têm em comum a junção aparentemente paradoxal entre um termo que faz referência ao natural e outro que assinala seu comprometimento com o sobrenatural. Todavia, alguns autores defendem que os paradoxos trazem ilusórias contradições para demonstrarem verdades. Sebastião Cherubim (1989, p. 50) evidencia essa ideia: “(Do gr. *parádoxon*, pelo lat. *paradoxon*). É a figura que consiste em exprimir a opinião contrária ao senso comum, tendo por aparência o erro, mas podendo conter a verdade ou parte dela”. E, se forem consideradas as teorias dos mundos possíveis, pode-se chegar à compreensão de que essas narrativas, supostamente tão contraditórias, revelam aos seus leitores possibilidades de mundos, de entendimento da sua presença no mundo.

A estudiosa Bella Josef (1993, p. 26), ao tratar da arte no século XX, explica que “[a]s filosofias da certeza cederam lugar às da dúvida. A ciência deixou de ser considerada como instrumento de segurança num universo instável”. Compreendo que o real/realismo, tão marcado nas denominações dessas modalidades ficcionais, parece nos interpelar, não como indicação de um retorno à uma representação espelhada do real, mas como uma total revisão deste a partir de variadas abordagens, influenciando em uma nova configuração de categorias literárias, como a reinvenção da figuração das personagens, das vozes narrativas, do espaço, do

tempo, da forma de lidar com o discurso figurado, potencializando-o de maneira hiperbólica, reinventado, enfim, a ficção.

Tais modalidades literárias, surgidas ao longo do século XX, em função da proximidade estética costumam ser tomadas como sinônimas, às vezes confundidas, mesmo em estudos acadêmicos, a despeito de suas diferenças de construções ficcionais.

Essa nova arte, em meu ponto de vista, constituiu-se por um resgate do procedimento da singularização ou estranhamento, concebidos por Victor Chklóvski (1978). Tal procedimento foi recuperado de modo hiperbolizado, o que produziu a força necessária para o deslocamento do real operado literatura latino-americana. O centro propulsor consistiu na ruptura com o real prosaico através de variados dispositivos literários, os quais tiveram o imaginário como seu condutor. Fazer o maravilhoso, o mágico e o animismo brotarem em meio ao real cotidiano significou romper com os paradigmas realistas, que procuram separar o que é da ordem do visível e o que é da ordem do invisível, da razão e da desrazão, do sólito e do insólito. Quebram-se as estruturas estriadas dos binarismos. A literatura latino-americana que promoveu essa ruptura com os binarismos confortáveis atraiu a atenção da crítica literária, que se viu no embaraço de como nomeá-la e, nessa contextura, os termos realismo mágico, realismo maravilhoso e real maravilhoso foram articulados, contudo, como demonstrarei, há nuances bastante diferentes entre algumas dessas tendências nomeadas.

Antes de iniciar a problematização sobre a variação de expressões para denominar essa literatura, resalto acerca do lugar marginal ocupado pela literatura brasileira nesse contexto, focalizando a

posição da crítica literária, na medida em que é bastante comum, nos estudos literários, o apagamento da literatura brasileira na conjuntura do *boom* da ficção latino-americana no século XX que traz o maravilhoso como seu fundamento poético. Alguns motivos parecem amparar essa supressão da literatura brasileira. Talvez um deles seja de ordem linguística, pois não se fala no Brasil o espanhol, língua de maior circulação na América Latina, entretanto a condição linguística, a meu ver, não parece ser satisfatória. Em alguns estudos que servem de embasamento para o entendimento da dessa literatura, causa-me inquietação, a frequente litura da literatura brasileira, uma vez que as ficções literárias produzidas no Brasil, no referido período, compartilham as mesmas perspectivas e qualidade estéticas daquelas compostas em outros países das Américas do Sul e Central.

Bella Josef, crítica literária especialista em literatura hispano-americana, por exemplo, projeta em uma considerável parcela de sua produção crítica a referida exclusão da literatura brasileira, como é o caso do texto “A nova realidade do romance hispano-americano” (Josef, 1993); porém, em outros estudos, como *A máscara e o enigma* (Josef, 1986), atenta para a existência de autores, como José J. Veiga, que atuaram na produção da nova narrativa fantástica latino-americana. Tal apagamento da literatura brasileira robustece a ideia errônea de que os autores do Brasil não tenham participado do movimento do aludido *boom*, levando a equívocos por parte de pesquisadores iniciantes. Já o artigo “Realismo mágico e Realismo maravilhoso”, de autoria de Antonio Roberto Esteves e Eurídice Figueiredo (2010), dá lugar de destaque à ficção brasileira enquanto

manifestação valorosa na mencionada contextura artística, porque, em sua rica exposição, é trazida a escritura de João Guimarães Rosa, responsável pela implantação de novos tons ficcionais do maravilhoso no século passado.

O argentino Julio Cortázar, que, na visão da crítica literária, é um dos autores mais importantes para a construção do referido *boom* latino-americano, defende a importância da literatura brasileira no processo criativo de construção de suas obras. Em entrevista a Remy Gorga Filho, Cortázar revela visivelmente como escolheu alguns autores brasileiros para figurarem como precursores de sua obra. Gorga Filho revela: “Ele gostava de conversar e falava muito sobre a Clarice Lispector [...]. Ele dizia que o mineiro Murilo Rubião foi o primeiro autor do fantástico latino-americano, antes mesmo dele, Cortázar”, admitindo ainda que “Murilo Rubião metia a mão no bolso e tirava os coelhinhos” (*apud* Silveira, N., 2012). Pode-se constatar, portanto, que Cortázar escolhe Murilo Rubião como seu precursor e que, em sua visão, a literatura brasileira participa desse momento ímpar da ficção latino-americana.

A expressão realismo mágico, ainda que constantemente relacionada à literatura da América Latina, teve suas primeiras ocorrências no contexto europeu, mais especificamente utilizada inicialmente pelo historiador e crítico de arte alemão Franz Roh para referir-se criticamente à pintura pós-expressionista alemã. Em 1923 ele fez uso do termo em um artigo e depois em 1925 publicou o livro *Pós-expressionismo, realismo mágico: problemas relacionados com a pintura europeia mais recente*, o qual ganhou

uma tradução para o espanhol de José Ortega Y Gasset no ano de 1927 e, nesse mesmo ano, também foi publicado pela *Revista de Occidente*. Nessa última publicação a palavra Pós-expressionismo foi suprimida do título, elisão essa que talvez seja a responsável por uma maior profusão da concepção realismo mágico no campo da crítica das artes e da literatura.

Segundo Roh, a pintura por ele analisada parte da representação das “coisas concretas e palpáveis, para tornar visível o mistério que ocultam” (Chiampi, 1980, p. 20). O que ressalta nessa análise de Roh usada para uma pintura nomeada por ele como realismo mágico é a junção abrupta entre o que é da ordem do real e o que é da ordem de uma certa irrealidade, pois o real esconde coisas misteriosas. Seymour Menton (1999) comenta que o realismo mágico, na acepção tomada por Roh, constituiu-se como uma tendência ou modalidade na pintura da década de 1920, com manifestações não somente na Alemanha pós-guerra, mas também na Itália, Holanda, França e Estados Unidos. Lembra, ainda, que “nova objetividade” foi outra designação aventada para nomear a referida tendência, contudo revela que o termo realismo mágico, com seu caráter oximorônico, foi capaz de captar melhor o espírito da nova pintura.

Menton (1999, p. 20) informa que Roh atribuiu vinte e duas características à pintura magicorrealista e que posteriormente, em 1969, Wieland Schmied reduziu-as a cinco características fundamentais: 1) sobriedade e enfoque preciso, construindo uma visão desprovida de sentimentos ou emoções; 2) temas insignificantes da vida cotidiana e nenhum constrangimento em representar o

desagradável; 3) estrutura estática, muitas vezes aludindo a um espaço semelhante ao vidro, que comumente dá primazia ao estático em detrimento do dinâmico; 4) eliminação dos indícios do processo de pintura, apagando “a mão”; 5) uma nova relação espiritual com o mundo das coisas.

Ainda no campo das artes plásticas, o contista e romancista italiano Massimo Bontempelli, um ano após a publicação do livro de Roh, utilizou as expressões realismo mágico e realismo místico como possíveis tendências que superariam o futurismo. Na visão de Bontempelli, como também na de Roh, “a nova estética refutava a realidade pela realidade e a fantasia pela fantasia, ou seja, propugnava buscar outras dimensões da realidade, mas sem escapar do visível e concreto” (Chiampi, 1980, p. 22). Bontempelli não faz menção à provável influência dos trabalhos de Roh sobre o assunto, assumindo a paternidade da noção. De acordo com Menton (1999), Bontempelli procurou definir o realismo mágico em várias abordagens sobre a pintura e a literatura em sua revista *900. Novecento*. Em 1938 publicou um tomo especial sobre o realismo mágico, tratando das aparições do termo, entre 1926 e 1933, na sua referida revista.

Seguindo as críticas de Bontempelli, em 1930, o peruano José Carlos Mariátegui, assim se expressa sobre o realismo mágico, voltando sua atenção à literatura:

Restaurar os privilégios da fantasia na literatura só pode servir para restabelecer os direitos ou valores da realidade, se isso servir a alguma finalidade. Os escritores, menos desconfiados de compromissos com o antigo realismo, mais intransigentes a serviço da fantasia, não se afastam muito da fórmula de Massimo

Bontempelli: “realismo mágico”. Não há intenção em nenhuma das teorias beligerantes e criativas do século XIX de aposentar o termo realismo, mas sim de distinguir seu significado atual de seu significado ultrapassado, por meio de um prefixo ou um adjetivo. Neo-realismo, infra-realismo, supra-realismo, “realismo mágico”. (*apud* Menton, 1999, p. 215, tradução minha)⁴

Conforme se pode verificar, para Mariátegui, o realismo mágico acabou por incitar uma mudança conceitual na própria significação de realismo. Fantasia e realidade não se excluem, porém se matizam, interpenetrando-se.

De acordo com Menton (1999), o termo foi usado por Birutė Ciplijauskaitė, em 1936, para referir-se à literatura lituana, que faz uso de uma nova forma de realismo, a qual põe relevo sobre os valores espirituais, sem distanciar-se da realidade. Em 1942, o diretor do Museu Moderno de Nova York, Alfred Barr, traz o termo realismo mágico, em seu livro *Pintura e Escultura no Museu de Arte Moderna*, para caracterizar algumas pinturas contemporâneas que buscavam por meio de uma técnica realista plasmar suas visões fantásticas. Menton (1999) adverte, porém, que algumas pinturas que, segundo Barr, se valiam de técnicas magicorrealistas tinham mais marcas do surrealismo.

Como se pode notar, depois de Franz Roh ter publicado seus trabalhos sobre o realismo mágico, o termo se expande, referindo-se mais frequentemente às artes plásticas mas também à literatura em

4 *Restaurar en la literatura los fueros de la fantasía, no puede servir, si para algo sirve, sino para restablecer los derechos o los valores de la realidad. Los escritores, menos sospechosos de compromisos con el viejo realismo, más intrasigentes en el servicio de la fantasía, no se alejan de la fórmula de Massimo Bontempelli: “realismo mágico”. No aparece en ninguna teoría del novecentismo beligerante y creativa la intención de jubilar el término realismo, sino de distinguir su acepción actual de su acepción caduca, mediante un prefijo o un adjetivo. Neo- realismo, infrarrealismo, suprarrealismo, “realismo mágico”.*

alguns casos, circulando por diversos países da Europa, como também fora desse continente, como foi o caso de Mariátegui, do Peru, e Alfred Barr, dos Estados Unidos.

Na maioria dos históricos que circulam no meio acadêmico, são citados apenas Roh e Bontempelli como os estudiosos que fizeram referência à noção de realismo mágico antes de Arturo Uslar Pietri, contudo nesse breve apanhado, realizado especialmente com o apoio do estudo de Menton (1999), foram citados alguns outros usos da noção antes de ela ser usada na América Latina para caracterizar a literatura dessa região.

O contista e historiador da literatura venezuelano Arturo Uslar Pietri, em 1948, tem sido indicado, de modo unânime, como o primeiro estudioso latino-americano a fazer uso da expressão realismo mágico para referir-se especificamente ao contexto da nova narrativa da América Latina. Pontuei anteriormente que o peruano Mariátegui usou anteriormente a expressão tendo como foco a literatura, mas o estudo de Uslar Pietri procurou formalizar a expressão, atrelando-a a um conjunto de obras e escritores com a mesma tendência.

A estudiosa Irlemar Chiampi informa que Uslar Pietri apreendeu na noção realismo mágico uma ambiguidade insolúvel: “o poético consiste em buscar realisticamente o mistério além das aparências (adivinhar) ou o poético consiste em praticar o irrealismo (negar a realidade)” (Chiampi, 1980, p. 23). Cabe ao narrador ou adivinhar a realidade ou negá-la. De acordo com Esteves e Figueiredo (2010, p. 396) há nessa leitura “dois problemas, o da ontologia da realidade e o da fenomenologia da percepção”.

Uslar Pietri assevera que o fim do realismo mágico consiste em “revelar, descobrir, expressar em toda a sua inusitada plenitude a realidade quase desconhecida e quase alucinatória que era a da América Latina, para penetrar no grande mistério criador da mestiçagem cultural”⁵ (Uslar Pietri, 1990, p. 275, tradução minha). Nessa parte, Uslar Pietri mostra que essa percepção mágica do mundo flui de maneira mais natural no escritor latino-americano por ele fazer parte de um espaço caracterizado pela magia e pelas fusões naturais e culturais. Essa percepção afina-se bastante à noção cunhada por Alejo Carpentier nesse mesmo período, a de real maravilhoso. Em “Realismo mágico”, inserido na coletânea *Cuarenta ensayos*, Uslar Pietri reconhece que esse fenômeno literário seria também trabalhado teoricamente por Alejo Carpentier como realismo⁶ maravilhoso e avalia a troca de mágico por maravilhoso teria sido uma boa escolha, “mesmo que magia nem sempre tenha a ver com maravilhas, e que na realidade cotidiana exista um elemento mágico que só é percebido por alguns”⁷ (Uslar Pietri, 1990, p. 126).

Uslar Pietri alega que, no surrealismo, tem-se relógios derretidos e objetos disparatados e, nos contos árabes, os eventos insólitos ocorrem pelo poder de algum feiticeiro, ao contrário do realismo mágico, no qual “a realidade não foi abandonada, não foi dispensada, não foi

5 “revelar, descubrir, expresar en toda su plenitud inusitada esa realidad casi desconocida y casi alucinatoria que era la de la América Latina para penetrar el gran misterio creador del mestizaje cultural”.

6 Uslar Pietri usa “realismo”, não atentando corretamente ao termo “real”, utilizado por Carpentier em seus ensaios, termo que interfere bastante no significado da expressão, uma vez que realismo pode ser entendido apenas como uma forma de captação do real.

7 “aun cuando no siempre la magia tenga que ver con las maravillas, en la más ordinaria realidad hay un elemento mágico, que sólo es advertido por algunos pocos”.

misturada com fatos e personificações mágicas, mas sim pretendia refletir e expressar um fenômeno existente, mas extraordinário, dentro dos gêneros e categorias de literatura tradicional”⁸ (Uslar Pietri, 1990, p. 124, tradução minha).

Na conferência “*Magical Realism in Spanish American*”, pronunciada em 1954 e publicada em 1955 pela Revista *Hispania*, Angel Flores assegura que o realismo mágico teria nascido no contexto da América Latina, em 1935, com a obra *História universal da infâmia* do escritor argentino Jorge Luis Borges, em função da naturalização do irreal que se pode encontrar em suas páginas. Esse estudo de Flores é considerado um dos fundadores e deflagradores da nova tendência na América. Flores (1955) observa que a obra de vários escritores pode ser amalgamada, inclusive a de autores que não são da América Latina, considerando-se a base que sustenta a ideia do realismo mágico, que é a junção inesperada entre o realismo e a fantasia, já planteada por Franz Kafka e Marcel Proust, por exemplo, e que se manifesta de forma expansiva na obra de autores latino-americanos, como Eduardo Mallea e Jorge Luis Borges. Em torno de Borges e Mallea, Flores agrega um conjunto diverso de outros escritores, que, segundo ele, seria marcado pelo princípio básico do realismo mágico, o da naturalização do irreal: Julio Cortázar, Ernesto Sábato, Juan Carlos Onetti, Labrador Ruiz, Novás Calvo, Juan Rulfo, Juan José Arreola, Santiago Dabove, e outros. Nas narrativas desses

8 “no se abandonaba la realidad, no se prescindía de ella, no se la mezclaba con hechos y personificaciones mágicas, sino que se pretendía reflejar y expresar un fenómeno existente pero extraordinario dentro de los géneros y las categorías de la literatura tradicional”.

autores, como na de Franz Kafka, “o tempo existe em uma espécie de fluidez atemporal e o irreal acontece como parte da realidade”⁹ (Flores, 1955, p. 191, tradução minha).

Luís Leal, em 1967, denega a naturalização do irreal, proposta por Angel Flores para caracterizar o realismo mágico, e defende que nas narrativas latino-americanas o insólito se implanta através de uma sobrenaturalização do real e, nesse aspecto, ele se aproxima da noção de real maravilhoso cunhada por Alejo Carpentier, porém ainda persistindo ainda na utilização da expressão realismo mágico. Leal (1967) entende que o mágico seria uma forma de ver a realidade e por essa razão defende a tese de que o realismo mágico não criaria realidades ou mundos imaginários, fantasiosos, uma vez que a magia pode ser flagrada na própria vida cotidiana e prosaica.

Nesse contexto de surgimento de variadas posições sobre a nova tendência, que gerou o famoso *boom* da literatura latino-americana no século XX, autores se valeram do clima eufórico e se autointitularam como realistas mágicos, como foi o caso do guatemalteco Miguel Ángel Asturias, autor de *Lendas da Guatemala* e *Senhor Presidente*. Ele expõe teoricamente que não usa o termo maravilhoso para designar a sua literatura porque este tem suas próprias condições de funcionamento e que estas se encontram apartadas do real cotidiano. Na sua literatura, há duas realidades, enlaçadas pelo realismo mágico:

O meu realismo é mágico porque revela um pouco de sonho, tal como o concebem os surrealistas. Tal como o concebem também os Maias em seus textos sagrados.

9 “time exists in a kind of timeless fluidity and the unreal happens as part of reality”.

Lendo estes últimos dei-me conta de que existe uma realidade palpável sobre a qual se enxerta uma outra realidade, criada pela imaginação, e que se envolve de tantos detalhes, que ela chega a ser tão “real” como a outra. Toda a minha obra se desenvolve entre essas duas realidades: uma social, política, popular, com personagens que falam como o povo guatemalteco, a outra imaginária, que os encerra em uma espécie de ambiente e de paisagem de sonho. (Asturias *apud* Josef, 1986, p. 199)

Diferentemente de Uslar Pietri, Asturias aproxima realismo mágico e surrealismo, uma vez que encontra aproximações deste último com visões contidas nos textos sagrados dos Maias.

Em função dessa convivência entre os dois mundos, alguns estudiosos falam da falta de assombro, ou hesitação, por parte das personagens. Para José Carlos González Boixo (2017, p. 122, tradução minha), no discurso ficcional do realismo mágico acontece:

a presença do sobrenatural em uma história tipificada como realista, sem que esse fato provoque uma reação de estranheza nos personagens. É verdade que essa falta de reação dos personagens diante do surgimento de um fato que não pode ser explicado racionalmente, levando em conta que a história tem uma base realista (convencionalmente aceita pelo leitor), é o elemento essencial que deve aparecer para que a narrativa se concretize. ser capaz de falar sobre “realismo mágico”.¹⁰

10 la presencia de lo sobrenatural en un relato tipificado como realista, sin que este hecho provoque una reacción de extrañeza en los personajes. Es cierto que esa falta de reacción de los personajes ante la aparición de un hecho que no puede explicarse racionalmente, teniendo en cuenta que el relato tiene una base realista (convencionalmente admitida por el lector), es el elemento imprescindible que es necesario que aparezca para poder hablar de “realismo mágico”.

Essa falta de estranheza seria uma das marcas mais recorrentes do ponto de vista da crítica literária, que seria decorrente da já citada naturalização do irreal, a qual brota no real de forma repentina, mas fazendo soar uma naturalidade.

Ainda em se tratando da naturalização do irreal, que ocorre em função da junção de duas realidades diversas — a real e a mágica —, há, em meu ponto de vista, nessa modalidade literária, a imprescindibilidade de um trabalho bem cuidado com a verossimilhança, uma vez que é bastante simples inserir numa realidade empírica um elemento ou acontecimento mágico, porém o que se exige maior elaboração por parte do escritor é tornar tais fatos críveis e normais aos olhos do leitor.

Um ponto razoavelmente polêmico atem-se ao espaço de produção, porque, ainda que o realismo mágico tenha sido frequentemente vinculado à América Latina, em função da quantidade de autores que o tenham trabalhado em suas narrativas, isso não implica pensar que um autor que não seja latino-americano não possa enveredar-se pelas técnicas magicorrealistas. Uslar Pietri cita, por exemplo, a maneira como a narrativa de Kafka traz os indícios do realismo mágico como forma de flagrar uma nova forma de ver o real. Em algumas teses e trabalhos acadêmicos, a obra do português José Saramago tem sido apontada como um exemplo de pleno de uso de procedimentos magicorrealistas.

O escritor guatemalteco William Spindler (1993), escritor guatemalteco, propôs uma tipologia, por compreender que há diferentes modalidades literárias que se aproximam da produção

realista mágica. Para ele, o realismo mágico se desdobra em duas perspectivas: na primeira, as narrativas representam a realidade através de uma focalização incomum sem transpor necessariamente os limites do real, mas instigando no leitor uma percepção de irreabilidade; na segunda, as narrativas representam, “em meio a um contexto de mitos e crenças, duas visões contrárias são representadas concomitantemente — a racional e a mágica — como se não fossem contraditórias” (Gama-Khalil, 2022b). Spindler observa que a essas duas perspectivas pode ser somada uma terceira, o que resulta em sua tipologia. A primeira, o realismo mágico metafísico, abarca narrativas que provocam um senso de irreabilidade através da técnica do estranhamento, em função de acontecer um evento familiar, mas que é exposto de modo a desencadear uma atmosfera estranha, contudo não propriamente sobrenatural. *O castelo*, de Franz Kafka, *O deserto dos tártaros*, de Dino Buzzatti, o conto “Tema do traidor e do herói”, de Jorge Luis Borges, *A peste*, de Albert Camus, e *A volta do parafuso*, de Henry James são narrativas dessa tendência. A segunda perspectiva, nomeada como realismo mágico antropológico, reúne narrativas que unem dois componentes antagônicos, o realista e o mágico, entretanto tal incongruência dissipa-se porque se encontra ancorada num contexto mítico e histórico cultural. Nesse caso, fica evidente a vinculação com o real maravilhoso de Carpentier, como veremos adiante, e sua presença em obras de autores como Carpentier, Cortázar, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, Mário Vargas Llosa, Juan Rulfo. A terceira perspectiva, designada realismo mágico ontológico, ocorre em narrativas em que o sobrenatural é

representado de um modo realista, como se não fosse antagônico em relação ao real, e sem haver manifestação alguma de explicação para tal antagonia. Spindler cita como exemplos: *A metamorfose*, de Franz Kafka, *Viagem à semente*, de Alejo Carpentier, o conto “Axolotes”, de Julio Cortázar.

A noção de real maravilhoso também tem sido trocada repetidamente com outros realismos adjetivados, como o realismo mágico e o realismo maravilhoso, mesmo em trabalhos específicos da área dos estudos literários, sendo a causa desse equívoco o fato de essas modalidades serem coetâneas e de operarem na tessitura literária a junção inesperada de uma realidade prosaica a uma realidade maravilhosa; entretanto esses realismos adjetivados acabam desvelando em suas técnicas modos diversos de trabalho com a referida junção. No estudo “Uma metáfora da realidade”, Bella Josef toma como objeto de estudo o romance *Cem anos de solidão*, de Gabriel García Márquez, analisando-o por meio de procedimentos estilísticos utilizados por ele a fim de promover a irrupção do maravilhoso no seio de uma realidade prosaica. Ao revelar esses mecanismos literários na obra de García Márquez, Josef (1993, p. 175) argumenta que se trata de “uma nova dimensão da realidade, que tem antecedentes no realismo mágico de Alejo Carpentier”. O argumento de Josef denota o quanto ela toma como sinônimas as modalidades real maravilhoso e realismo mágico, não fazendo nenhuma distinção entre elas, desconsiderando inteiramente o que foi postulado pelo próprio Alejo Carpentier, responsável pela formulação de real maravilhoso, uma vez que esse escritor cubano,

em suas teses, adverte inclusive sobre as diferenças entre o real maravilhoso e o realismo mágico, como será evidenciado adiante.

A elaboração da noção de real maravilhoso acontece por intermédio de várias etapas, num processo em que Carpentier vai lidando com suas teses, colocando-as em fricção com os escritos literários, seus e de seus contemporâneos, e com suas experiências diversas relacionadas à literatura e cultura.

A primeira etapa de elaboração da noção se encontra no prólogo do romance *O reino deste mundo* (Carpentier, 2009; 2012), publicado no ano de 1949. Nesse romance, o leitor encontra a representação/demonstração ficcionalizada da revolta dos escravos do Haiti, que ocorreu no final do século XVIII, partindo da focalização narrativa do escravo Ti Noel. A epígrafe do prólogo em pauta não é em vão, trata-se de um excerto de *Os trabalhos de Persiles e Sigismunda*, de Miguel de Cervantes: “O que se deve entender disso de se metamorfosearem em lobos é que há uma enfermidade a que os médicos chamam mania lupina” (2009, p. 7). Desde a epígrafe, Carpentier prepara o seu leitor para os poderes das personagens Mackandal e de Ti Noel de se transformarem em animais. A experiência de seus corpos atravessados por metamorfoses não era o único poder dessas personagens, elas entendiam das várias magias do vodu. Essas práticas do vodu são bem comuns no cotidiano cultural haitiano e Carpentier ressalta que uma das principais marcas da literatura do real maravilhoso é estar vinculado a práticas culturais de um povo, o que fica ressaltado no enredo de *O reino deste mundo*, especialmente na cena em que Mackandal é condenado a morrer queimado em uma fogueira.

O fogo começou a subir até o maneta, chamuscando-lhe as pernas. Nesse momento, Mackandal agitou o coto, que não tinham podido amarrar, num gesto ameaçador, que nem por minguado era menos terrível, urrando conjuros desconhecidos e jogando o torso violentamente para a frente. As cordas caíram, e o corpo do negro esticou-se no ar, voando sobre as cabeças, antes de mergulhar nas ondas do negro mar de escravos. [...] Naquela tarde os escravos retornaram a suas fazendas rindo por todo o caminho. Mackandal cumprira sua promessa, permanecendo no reino deste mundo. (Carpentier, 2009, p. 44-45)

Há duas perspectivas divergentes nessa cena, as quais criam o efeito do real maravilhoso. Na perspectiva dos escravos, Mackandal, auxiliado pelas práticas da magia vodu, transforma-se em um animal que voa, um leve inseto, e consegue permanecer no reino deste mundo, triunfa. Já, na perspectiva dos brancos, ele simplesmente queimou e morreu. Fica ressaltado a antagonia entre as duas culturas em relação à compreensão do maravilhoso: a concordância por parte dos negros escravos e a negação por parte dos brancos. De uma perspectiva, a fé; de outra, a descrença.

Para explicar como surgiu a ideia acerca do real maravilhoso, Carpentier relata que, na sua visita ao Haiti, compreendeu que uma ambientação maravilhosa estava emaranhada em todos os lugares por onde caminhava e inferiu que essa constância do real maravilhoso não seria peculiar apenas àquele país do Caribe, porém “patrimônio da América inteira” (Carpentier, 2009, p. 10), justificando que a percepção de uma natureza maravilhosa se encontraria atrelada a uma percepção e experiência culturais maravilhosas da realidade.

No intuito de demonstrar melhor sua tese, Carpentier oferece ao leitor uma comparação com o suposto maravilhoso praticado pelos surrealistas, que depende, no seu ponto de vista, de truques ilusionistas: “reunindo-se objetos que não se costumam juntar: a velha máquina de costura sobre uma mesa de dissecação [...], os caracóis no táxi chuvoso, a cabeça de leão na pélvis de uma viúva” (Carpentier, 2009, p. 7). Concordando com a ótica de Carpentier, entendo que o real maravilhoso é aquela modalidade de maravilhoso que se encontra entranhada na cultura de um povo e que às vezes migra desse lugar para as páginas de um livro. Como nos ensina Carpentier:

o maravilhoso começa a sê-lo de maneira inequívoca quando surge de uma alteração da realidade (o milagre), de uma revelação privilegiada da realidade, de uma iluminação inabitual ou especialmente favorecedora das inadvertidas riquezas da realidade, percebidas com particular intensidade em virtude de uma exaltação de espírito que conduz a um modo de “estado limite”. Para começar, a sensação de maravilhoso pressupõe uma fé. Os que não acreditam em milagres de santos não podem curar-se com milagres de santos. (Carpentier, 2009, p. 9)

A citação acima é extensa, mas necessária, porque expõe a tese máxima de Carpentier sobre o real maravilhoso, que é distinto das outras modalidades, as quais trazem o maravilhoso como integrante de sua estética, como o surrealismo e o realismo mágico. O real maravilhoso pressupõe uma fé, que é uma crença, resultante de uma experiência cultural. Para os negros que acreditaram na metamorfose de Mackandal, ela era válida porque em sua cultura

aquele era um acontecimento natural; já a descrença dos brancos era justificada pela ausência da crença em metamorfoses.

Na parte final do ensaio intitulado “Do real maravilhoso americano” (1987), publicado em 1964, Carpentier repete quase que totalmente o texto do prólogo de *O reino deste mundo*, todavia, em sua parte inicial, acrescenta uma sequência de ideias, na qual realiza uma revisão da tese de que o real maravilhoso seria uma modalidade literária exclusiva da América Latina, pois relata que, em viagens, percebera estranhezas entranhadas em outros espaços do mundo. Quando visitou a China, por exemplo, ficou maravilhado com coisas interessantíssimas a que teve a oportunidade de assistir, porém reconhece que, de fato, não as entendeu, porque, para isso, teria que inteirar-se profundamente da língua e da cultura do povo chinês: “sei que não me bastariam os anos que me restam viver para chegar a uma compreensão verdadeira, cabal, da cultura e civilização da China” (Carpentier, 1987, p. 132). Logo, tais maravilhas da China, como as da América, fazem parte de uma conjuntura relacionada e entranhada a práticas e experiências culturais. Reais maravilhosas?

Quase uma década depois da publicação do texto “Do real maravilhoso americano”, em 1975, na conferência “O barroco e o real maravilhoso”, Carpentier resgata a noção por ele cunhada, associando-a aos elementos estéticos atinentes ao barroco. Na visão do escritor cubano, o barroco seria muito mais do que um estilo de época datado na história da literatura, ele funciona como “uma espécie de força criadora que retorna ciclicamente ao longo de toda a história das manifestações artísticas” (Carpentier, 1987, p. 111).

Qualifica o barroco como uma arte que pulsa, rompendo com os limites, por isso não se fixa em um período temporal. É a arte que “se caracteriza pelo horror ao vazio, à superfície nua, à harmonia linear-geométrica” (Carpentier, 1987, p. 111). A relação do barroco com o real maravilhoso encontra-se justificada na condição estética de ambas as artes plantarem suas bases no maravilhoso: “O extraordinário não é necessariamente belo ou bonito. Não é bonito nem feio; é acima de tudo assombroso por aquilo que tem de insólito. Tudo o que é insólito, tudo o que é assombroso, tudo o que escapa a normas estabelecidas é maravilhoso” (Carpentier, 1987, p. 122). Essa afirmação é realizada após Carpentier argumentar que a palavra maravilhoso teria se desgastado com o uso diverso e, com isso, perdido o sentido primordial, que seria sua associação à ideia de extraordinário e de insólito.

A fim de tornar mais visíveis as peculiaridades do real maravilhoso, Carpentier, na referida conferência, resgata a diferença em relação ao surrealismo e incorpora o paralelo também com o realismo mágico. Recuperando as ideias de Franz Roh, considera que o realismo mágico, ao menos no contexto da pintura europeia, consistiria em “manifestações da pintura expressionista alheias a uma intenção política concreta” (Carpentier, 1987, p. 125). E, com essa argumentação, pode-se compreender que o real maravilhoso, além de caracterizar-se por ser uma construção enraizada em uma cultura, estaria também vinculado a uma compreensão política da realidade.

O realismo mágico, para Roh, explica Carpentier, é a arte que associa formas reais de um modo não condizente com a realidade cotidiana, diferenciando-se bastante do real maravilhoso, que é encontrado no

real, no natural, “em estado bruto, latente, onipresente em tudo o que é latino-americano” (Carpentier, 1987, p. 125). O natural já seria sobrenaturalizado por uma interferência cultural.

Dialogando com as teses de Alejo Carpentier, chego a uma possível diferenciação: “o que temos [...] no realismo mágico seria a naturalização do irreal (ou seja, ocorre a naturalização daquilo que é de uma ordem não natural) e no real maravilhoso ocorre a sobrenaturalização do real (ou, seja, a natureza do real de dada cultura já traz em si a força do sobrenatural)” (Gama-Khalil, 2018, p. 27).

Entendo que, no realismo mágico, como elucida Carpentier, o acontecimento é engendrado pelo escritor que exista necessariamente uma conexão com um contexto maravilhoso colhido por ele em uma determinada cultura. O conto de Murilo Rubião (2010) intitulado “Teleco, o coelhinho” representa bem realismo mágico, porque nele ocorre a naturalização do irreal. Temos no enredo um moço que escuta uma voz atrás de si a pedir-lhe um cigarro e, quando se volta para olhar o dono da voz, não encontra um menino de rua, e sim um coelho que tinha a capacidade de transformar-se em variadas outras formas animais. Ele leva o coelho para casa e a amizade se inicia. Não há, porém, uma cultura, ao menos de que eu tenha notícia, onde coelhos conversem com seres humanos e o dom de metamorfoses contínuas. No real maravilhoso sobrevém precisamente o contrário, já que o evento supostamente insólito ficcionalizado pelo escritor existe de forma “latente e onipresente” (Carpentier, 1987, p. 125) em alguma realidade cultural. Em função dessa ideia, o real maravilhoso relaciona-se a uma questão de fé, não necessariamente uma fé religiosa, contudo a uma

crença que caracteriza a tradição de um povo, suas experiências, seu modo de viver. Entretanto, isso não impede que em algumas narrativas tal fé esteja ligada também a pensares religiosos. No conto “A santa”, de Gabriel García Márquez (2003), o narrador conta a história de uma menina santa, cujo corpo não apodreceu debaixo da terra e por isso não só seu pai, mas toda Colômbia acredita em sua santidade.

Em suas publicações, posteriores a estas aqui citadas, Carpentier segue postulando ideias para reforçar e divulgar o real maravilhoso. No texto “Consciência e identidade da América” (2006), derivado da aula magna que proferiu na Universidade Central da Venezuela, em 1975, defendeu:

uma percepção especial da história por parte do latino-americano, que deve ser deflagrada por meio de uma necessária de sua história, revisando-a e reinventando-a não a partir da perspectiva dos brancos, contudo com a eficácia de uma visão que procure valorizar sua própria cultura. A mistura do índio, do negro e do europeu, todo o processo de mestiçagem, deve influenciar a irrupção de uma arte que valorize a simbiose cultural. (Gama-Khalil, 2022a)

Nesse sentido, essa noção tecida por Carpentier extrapola a simples condição estilística ou estético-literária, abarcando além disso e especialmente um sentido estético-político.

Após a discussão acerca de duas grandes tendências dos realismos adjetivados relacionadas frequentemente à literatura latino-americana, cabe trazer, ainda, duas outras modalidades que de certa forma se mesclam às anteriores, muitas vezes apenas tomadas como sinônimas: o realismo maravilhoso e o realismo fantástico.

As teses sobre o realismo maravilhoso são encetadas inicialmente por Irlemar Chiampi em sua tese de doutorado, que foi defendida na década de 1970; depois essas ideias tomaram forma de livro, publicado no início dos anos 1980 com o título *Realismo maravilhoso: forma de ideologia do romance hispano-americano*, com a apresentação de Emir Rodríguez Monegal.

Chiampi procura operar uma reformulação teórica dos dois conceitos que toma por base, o realismo mágico e o real maravilhoso, tomados como espécies de canais teóricos que, após serem revistos, serão integrados ao novo conceito, o realismo maravilhoso. A autora dedica o primeiro capítulo do livro à revisão das referidas noções-avatars para depois iniciar a construção da noção que, de certa forma unirá as anteriores, procurando dar um peso teórico maior à segunda, real maravilhoso.

Deixa evidente as opções que a levaram à designação realismo maravilhoso. Evidencia que opta por maravilhoso no lugar do mágico, em função de acreditar que o termo maravilhoso já tem certa tradição de uso nos estudos literários, inclusive relacionando-se estruturalmente com outros tipos de discursos literários, como o fantástico e o realista. O termo mágico, por sua vez, é mais comumente relacionado a outras áreas e séries culturais. A escolha lexical por maravilhoso também, na visão da pesquisadora, explora mais a sua relação com o natural, num contexto estético em que o real e o maravilhoso devem coexistir.

Maravilhoso é o “extraordinário”, o “insólito”, o que escapa ao curso ordinário das coisas e do humano. Maravilhoso é o que contém a maravilha, do latim

mirabilia, ou seja, “coisas admiráveis” (belas ou execráveis, boas ou horríveis), contrapostas às *naturalia*. Em *mirabilia* está presente o “mirar”: olhar com intensidade, ver com atenção ou ainda, ver através. O verbo *mirare* se encontra também na etimologia de milagre – portanto contra a ordem natural – e de miragem – efeito óptico, engano dos sentidos. [...] A extraordinariedade se constitui da frequência ou densidade com que os fatos ou os objetos exorbitam as leis físicas e as normas humanas. (Chiampi, 1980, p. 48)

É possível perceber que Chiampi resgata a reflexão de Carpentier, na qual há a relação entre maravilhoso, extraordinário e insólito, bem como a ideia de que o maravilhoso ou o extraordinário podem significar e designar tanto coisas belas como coisas horríveis.

Já a opção pelo termo realismo no lugar de real não se revela de forma evidente, mas se depreende, pelo exposto, que tem a ver igualmente com a correlação literária, na medida em que realismo se aproxima muito mais do campo lexical literário do que real. Realismo já implica um olhar sobre a captação do mundo obrada pela ficção.

No capítulo sete, Chiampi oferece ao leitor uma síntese dos princípios discursivos e estéticos tecidos e analisados no livro. No tocante às relações pragmáticas, são elencados dois princípios. O primeiro deles é o efeito de encantamento no leitor, provocado pela “percepção de contiguidade entre as esferas do real e do irreal” (Chiampi, 1980, p. 61). No fantástico há efeito de hesitação, defendido por Todorov (2004), ou a poética da incerteza, estudada por Bessière (1974), ambos buscando provocar um estranhamento no leitor; já o encantamento irrompe no real maravilhoso como

um “efeito discursivo pertinente à interpretação não-antitética dos componentes diegéticos” (Chiampi, 1980, p. 59), o que implicaria uma atitude natural das instâncias narradora e receptora em relação ao maravilhoso narrado. De certa forma, Chiampi acaba por concordar, parece que sem perceber muito, com o que já fora postulado por Todorov em relação ao maravilhoso: a falta de hesitação. No maravilhoso ou no realismo maravilhoso, não haveria estranheza, ainda que um parta de um mundo feérico e outro de um mundo próximo ao empírico. Parece ser complicada também uma certa adivinhação da atitude do leitor perante o narrado. Encantar-se, estranhar-se, hesitar, ficar incerto são possíveis efeitos que, em meu ponto de vista, podem estar em diversas narrativas nas quais o insólito se faça presente.

O segundo princípio das relações pragmáticas diz respeito à enunciação problematizada, que ocorre na medida em que há o trabalho com a função metadieética da voz, inclusive com ênfase nos diálogos entre narrador e narratário. Esse segundo princípio, pelo que fica evidente, a partir do conjunto de exemplos de textos literários analisados, não aparece com tanta frequência.

No nível das relações semânticas, há três princípios que ocorrem por três vias:

pela remissão a um referente-discurso – o real maravilhoso – unidade cultural integrada a um sistema de ideologemas do americanismo, cujo significado básico é a não-disjunção; [...] pela re-modelização desse significado na sua forma discursiva, através da articulação sêmica, não contraditória, das isotopias natural e sobrenatural;

[...] pela manifestação da combinatória sêmica em duas modalidades: a desnaturalização do real e a naturalização do maravilhoso. (Chiampi, 1980, p. 158)

Nas relações semânticas, as marcas definidoras se aproximam mais dos princípios do real maravilhoso de Carpentier. Chiampi também elenca, depois, um conjunto de cinco procedimentos recorrentes, que não são exclusivos ao real maravilhoso, mas que nele aparecem com certa frequência. O primeiro é a narração tética, com a representação dos *realia*, como suporte para a narração não tética, com a representação dos *mirabilia*; o segundo ocorre com a naturalização do maravilhoso; o terceiro é a retórica barroquista; o quarto é uma causalidade interna descontínua e metaempírica; e, finalmente, o quinto são as marcas da autorreferencialidade da enunciação, explicitando sempre uma poética da narrativa e algumas vezes uma crise da narração.

Em suas explicações ao longo do livro, a ideia do realismo maravilhoso agrega teses tanto do realismo mágico como do real maravilhoso, pendendo mais para este do que para aquele, contudo é possível afirmar que a noção de realismo maravilhoso estabelece a junção do realismo mágico e do real maravilhoso, o que se pode verificar nos exemplos trazidos pela autora para justificar suas teses. Um dos livros citados é “O poço”, de Juan Carlos Onetti, cujo enredo narra a história de um homem de quarenta anos, que, angustiado, solitário e sem tabaco, decide escrever a sua história. Esta agrega experiências vividas e experiências, medos e desejos sonhados. A história traz imagens nas quais o real casa-se com o irreal de modo

inopinado, filiando-se mais ao realismo mágico. Por outro lado, cita “A chuva de fogo”, de Leopoldo Lugones, história na qual uma cidade vai sendo dizimada lentamente por uma chuva de fogo que cai sem qualquer explicação científica. Chispas de cobre caem ininterruptamente. Ainda que o narrador se restrinja a uma narração que evita justificativas religiosas, essas aparecem no comportamento das personagens, atribuindo o fenômeno a um castigo divino. Essa relação da população ficcionalizada na narrativa, que acaba justificando a chuva a uma intervenção divina, tem a ver com a operacionalização estética do real maravilhoso. Ademais, o livro de Carpentier *O reino deste mundo* é citado e analisado à exaustão para embasar diversas argumentações e hipóteses de Chiampi. Assim, sintetizando, o realismo maravilhoso pode ser entendido como uma noção que une realismo mágico e real maravilhoso.

Sobre o realismo fantástico, trata-se de uma expressão usada frequentemente como sinônima de realismo mágico. Há dissertações, teses e artigos científicos que respaldam essa sinonímia entre o realismo mágico e o fantástico. Entretanto, para alguns estudiosos, há diferenças estéticas que procuram justificar seu uso como uma modalidade específica, mas que em meu ponto de vista não se sustentam.

A obra tomada como referência para o realismo fantástico, de autoria de Jacques Bergier e Luis Pauwels, intitula-se *O despertar dos mágicos*: introdução ao realismo fantástico. Os autores alegam que a escola por eles fundada não manifesta preferência pelo insólito, nem pelo exotismo intelectual, pelo barroco e pelo pitoresco. Com isso, parecem querer atacar de frente o modo fantástico e o real

maravilhoso proposto por Carpentier. Alegam que não procuram a evasão deste mundo, pretendem instalar-se no centro: “Cremos que é no próprio centro da realidade que a inteligência, por muito pouco excitada que seja, descobre o fantástico” (Bergier; Pauwels, 1980, p. 18). Defendem que as ciências atuais mantêm um diálogo com os mágicos antigos, com os alquimistas e taumaturgos. Creem que a literatura sempre anunciou as descobertas da ciência muito antes de elas serem concretizadas:

Dante, em *A Divina Comédia*, descreve com precisão a Cruz do Sul, constelação invisível no hemisfério norte e que nenhum viajante do seu tempo pode ter descoberto. Swift, em *A Viagem a Laputa*, descreve as distâncias e os períodos de rotação dos dois satélites de Marte, desconhecidos na época. (Bergier; Pauwels, 1980, p. 228)

Esses escritores, no ver de Bergier e Pauwels, teriam praticado o realismo fantástico muito antes do século XX. Para os autores, uma obra emblemática do realismo fantástico atual seria a de Jorge Luis Borges, que faz uso, em suas narrativas, de trabalhos dos cabalistas e dos alquimistas, usando igualmente a ciência moderna.

Após o lançamento da obra de Bergier e Pauwels, outras obras aparentemente pseudoliterárias ou pseudocientíficas, vêm a público. Uma das mais famosas é a de Erich von Däniken — *Eram os deuses astronautas?* — bastante criticada por vários cientistas e filósofos, como Carl Sagan, que declara como implausíveis as histórias aventadas nesse livro (Duarte, 2017).

Janluis Duarte (2017) observa que os autores do realismo fantástico procuram reinterpretar os acontecimentos do passado,

por meio de hipóteses que divergem bastante da ciência e da história oficiais, criando muitas vezes um conjunto de teorias da conspiração. Esse é o ponto que preocupa Duarte, porque a maioria dessas teorias, como a dos antepassados superiores e a dos antigos astronautas, baseiam-se na ideia de primitividade dos nossos antepassados e são teorias com vieses por vezes bem racistas. Para Däniken, por exemplo, a divindade mesoamericana de “Quetzalcoatl seria representada como um homem branco, barbudo e de olhos claros, o que teria facilitado a conquista dos astecas pelos espanhóis” (Duarte, 2017, 212).

Concordando com Duarte (2017), compreendo que talvez não seja necessário designar uma modalidade literária específica para o trabalho com uma revisão da história ou da ciência pelas vias do insólito, e acrescento que o realismo mágico, por exemplo, consegue abarcar esse tipo de trabalho.

Concluindo o apanhado analítico sobre os realismos adjetivados, trarei o realismo animista, tomando como bases da discussão reflexões de Harry Garuba (2012) e de Regina da Costa Silveira (2015, 2022).

Regina Silveira (2022), em estudo que resgata o termo animismo em diversos contextos científicos e literários, publicado no *Dicionário digital do insólito ficcional*, informa que no Dicionário de Filosofia de Nicolas Abbagnano (2007) o termo animismo é descrito, de acordo com Tyler, como a crença disseminada de que, entre os povos primitivos, as coisas naturais são todas animadas. No estudo de Sigmund Freud intitulado “Animismo, magia e onipotência das ideias” (1958), Regina Silveira (2015) observa que o animismo se constitui

como um sistema de pensamentos primitivos, os quais se encontram na base da fundamentação de todas as religiões. O termo primitivo, de acordo com Silveira, nesse argumento de Freud, não teria uma dimensão pejorativa, mas corresponderia a “primeiro”.

Na antropologia, o animismo exprime “uma equivalência real entre as relações que humanos e não-humanos mantêm consigo mesmos: os lobos veem os lobos como os humanos veem os humanos — como humanos” (Viveiros de Castro, 2017, p. 343). O antropólogo Philippe Descola explica que, em nações indígenas animistas, é comum atribuir-se subjetividade aos animais e às coisas da natureza em geral e, em função disso, há a crença de que “animais e espíritos possuem características sociais: vivem em aldeias, seguem regras de parentesco e códigos éticos, desempenham atividades rituais e trocam objetos” (Descola, 2015, p. 13).

A expressão realismo animista foi pensada em literatura, em 1989, pelo escritor angolano Pepetela em seu romance *Lueji: o nascimento de um império* (2015). As personagens desse romance discutem abertamente sobre o realismo animista. Um deles fala do excesso de crenças animistas em seus entornos, seja no campo, seja na cidade:

O homem é impotente perante a Natureza, deixa se subjugar por ela, não há nada a fazer, os espíritos é que sabem se deve chover ou não, o deserto avança e o gado morre, são os espíritos que o querem porque alguém cometeu um crime contra eles. E as obras necessárias não se fazem e o homem continua escravo da Natureza ou dos outros homens mais poderosos. Os tais que defendem as tradições para que tudo se mantenha na mesma e eles conservem ou reforcem o seu poder sobre a sociedade. Isto não é teoria, passa-

se ali na minha região. E nas outras. E venho para Luanda, onde deviam nascer as ideias mais avançadas, e afinal o que vejo? Intelectuais, artistas, rezando aos deuses ou com amuletos ao pescoço. E perdendo a confiança em si próprios, perdendo até o amor-próprio, subjugados a vontades de cazumbis. Francamente! (Pepetela, 2015, n.p.)

O poeta nigeriano e professor Harry Garuba (2012) nos fala sobre esse predomínio do animismo nos espaços de África, sendo um exemplo a estátua de Iorubá Xangô, deus do relâmpago, colocada em frente à Companhia nacional de Energia Elétrica da Nigéria. Para Garuba (2012, p. 239-240), “o pensamento animista espiritualiza o mundo do objeto, dando assim ao espírito uma habitação local”. As sociedades, em geral, erguem binarismos e a lógica animista, usada nas narrativas realistas animistas, quebra a estabilidade da primazia da ciência sobre a magia. Um “reencantamento do mundo” (Garuba, 2012, p. 243) ocorre, e com ele um redimensionamento da arte de narrar, com um tempo outro, uma lógica outra.

Garuba admite a ideia de realismo animista na obra do escritor colombiano Gabriel García Márquez, especialmente por meio da figura do cigano Melquíades: “‘As coisas têm vida própria’ — apregoava o cigano com sotaque áspero — ‘é só uma questão de despertar suas almas’” (Márquez, 2019, p. 9-10). Nessa cena, observa Garuba, há o credo básico da crença animista, que é constituído de duas filosofias: em primeiro lugar, as coisas têm vida própria; em segundo, no momento em que suas almas se despertam, seu sopro de vida ganha uma liberação e elas podem migrar para outras coisas. Os escritores da África com muita frequência “aderem a esse

animismo, incluem seus ancestrais, espíritos e animais que falam nas histórias, lendas folclóricas e nos contos recentemente inventados, a fim de expressar suas paixões, sua estética e sua política” (Cooper *apud* Garuba, 2012, p. 245).

Garuba acredita que o realismo mágico pode ser considerado um subgênero do realismo animista, em função de ele fazer uso do animismo. Assim, a visão que Garuba tem do realismo animista é a de um macrogênero, que agrega gêneros menores, os quais atentam para a lógica do pensamento animista, a do contínuo reencantamento do mundo. “Dentro da visão de mundo animista, como vimos, o mundo físico dos fenômenos é espiritualizado; na prática literária, ela se transforma em uma estratégia de representação que envolve dar ao abstrato ou ao metafórico uma realização material” (Garuba, 2012, p. 255).

PARA UM EFEITO DE FECHO

*É que o mundo de fora também tem o seu dentro, daí a pergunta, daí os equívocos. O mundo de fora também é íntimo. Quem o trata com cerimônia e não o mistura a si mesmo, não o vive, e é quem realmente o considera estranho e de fora. A palavra dicotomia é uma das mais secas do dicionário. (Clarice Lispector *apud* Kerr, 1963)*

O que é o fora? O que é o real? Real para quem? Real de que posição? Parece ser difícil pensar o real fora do binarismo do “fora/dentro”, como se o fora fosse apartado do dentro, mas o real não existe sem nossa visão íntima, sem nossa captação interior. Imaginário e real se fundem, nunca são excludentes. Maurice Blanchot (2011)

já nos ensinou que real e imaginário dividem o mesmo espaço, não existindo, assim, um espaço específico para o imaginário e outro exclusivo do real, eles se entrelaçam e se emaranham continuamente. O imaginário do sujeito influencia a visão que ele apreende da realidade objetiva, coletiva e cultural, ou seja, é a fricção entre real e imaginário que arquiteta a sua realidade. Com isso, como pensa Lispector também, quebram-se as dicotomias.

Os realismos adjetivados que se inscrevem no campo do insólito retiram do sujeito leitor a ilusão da relação direta e aparentemente óbvia entre o referente e a literatura. Aliás, eles insinuam outro tipo de ilusionismo, que é o da ficcionalização, uma ficcionalização tecida pelos fios do insólito, através da qual o real ganha um novo sentido. Os *mirabilia* e os *realia*, nesse espaço ficcionalizado pelos fios do insólito, tornam possível o redimensionamento de outras possibilidades de percepção deste nosso mundo. Marcela Farré afirma que há um cruzamento entre as modalidades de expressão referencial e ficcional, que admite compreender o real e o nosso senso de realidade à parte das convenções denotativas ou referenciais, “que há zonas intermediárias nas quais certas coisas podem ser comunicadas também — e às vezes melhor — por meio da ficcionalização”¹¹ (Farré, 2004, p. 78, tradução minha).

No caso dos realismos adjetivados, tomados como objetos de estudo ao longo dessas páginas, não há de maneira alguma a dicotomia entre o real/realismo e seus adjetivos antagônicos: mágico, maravilhoso, animista, fantástico... O antagonismo é apenas

11 “que existen zonas intermedias en las que ciertas cosas pueden comunicarse también —y a veces mejor— a través de la ficcionalización.”

aparente, porque as narrativas literárias marcadas por esses realismos adjetivados nos mostram que em todo aparente paradoxo há uma coerência surpreendente.

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- BADIOU, Alain. *O século*. São Paulo: Ideias & Letras, 2007.
- BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2007.
- BARTHES, Roland. Efeito de real. In: BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, p. 181-190, 2004.
- BARTHES, Roland. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: BARTHES, Roland *et al.* *Análise estrutural da narrativa: pesquisas semiológicas*. Petrópolis: Vozes, p. 19-60, 1976.
- BARTHES, Roland. *S/Z*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.
- BERGIER, J.; PAUWELS, L. *O despertar dos mágicos: introdução ao realismo fantástico*. Rio de Janeiro: Editora Bertrand, 1980.
- BESSIÈRE, Irene. *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*. Paris: Larousse, 1974.
- BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BOIXO, José Carlos González. El realismo mágico: uma categoria crítica necessitada de revisión. *Tropelías: Revista de Teoría de la literatura y Literatura Comparada*. n. 1, p. 116-123, 2017.
- CARPENTIER, Alejo. *A literatura do maravilhoso*. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais; Edições Vértice, 1987.
- CARPENTIER, Alejo. *Consciência e identidade da América*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

- CARPENTIER, Alejo. *O reino deste mundo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- CARPENTIER, Alejo. *El reino de este mundo*. Madrid: Alianza Editorial, 2012.
- CHERUBIM, S. Dicionário de figuras de linguagem. São Paulo: Pioneira, 1989.
- CHIAMPI, Irleamar. *O realismo maravilhoso*: Forma e ideologia no romance hispano-americano. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- CHKLOVSKI, Victor. A arte como procedimento. In: CHKLOVSKI, Victor *et al.* *Teoria da literatura*. Formalistas russos. Porto Alegre: Globo, 1978.
- DELEUZE, Gilles. *A dobra*: Leibniz e o Barroco. Campinas: Papirus, 1991.
- DESCOLA, Philippe. Além de natureza e cultura. Tradução de Bruno Ribeiro. *Tessituras*, Pelotas, v. 3, n. 1, p. 7-33, jan./jun., 2015.
- DUARTE, J. Realismo Fantástico: Pseudociência e História Social. *Revista Conexão: Comunicação e Cultura*, v. 16, n. 32, p. 119-218, 2017.
- ECO, Umberto. *Lector in fabula*: a cooperação interpretativa nos textos ficcionais. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- ECO, Umberto. *Sobre espelhos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- ECO, Umehrto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São paulo: Companhia das Letras, 1994.
- FARRÉ, Marcela. *El Noticiero como Mundo Posible*. Buenos Aires: La Crujía, 2004.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Aurélio Século XXI*: o dicionário da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- ESTEVES, Antonio Roberto; FIGUEIREDO, Eurídice. Realismo mágico e Realismo maravilhoso. In: FIGUEIREDO, E. *Conceitos de literatura e cultura*. Niterói; Juiz de Fora: EDUFF, EDUFJF, p. 393-414, 2010.
- FLORES, Angel. Magical realism in Spanish American Fiction. *Hispania*, vol. 38, n. 2, p. 187-192, 2 maio, 1955.
- FOSTER, Hal. *O retorno ao real*: a vanguarda no final do século XX. São Paulo: Ubu Editora, 2017.
- FREUD, Sigmund. Animismo, magia e onipotência das ideias. In: FREUD, Sigmund. *Obras completas*. v. 7. Rio de Janeiro: Delta, p. 453-494, 1958.

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

FURTADO, Filipe. Fantástico: modo. In: CEIA, Carlos (coord.). *E-Dicionário de Termos Literários* (EDTL). Lisboa, 2009. Disponível em: <http://www.edtl.com.pt>. Acesso em: 14 jun. 2024.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. Real maravilhoso e realismo mágico: discussões conceituais. In: GAMA-KHALIL, Marisa Martins; BORGES, Lilliân (Org). *No território de mirabilia: estudos sobre o maravilhoso na ficção*. Rio de Janeiro: Bonecker; Dialogarts, p. 18-29, 2018.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. Real maravilhoso. In: REIS, Carlos; ROAS, David; FURTADO, Filipe; GARCÍA, Flavio; FRANÇA, Júlio (Eds.). *Dicionário Digital do Insólito Ficcional* (e-DDIF). 2. ed. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2022a. Disponível em: <https://www.insolitoficcional.uerj.br>. Acesso em: 30 jan. 2025.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. Realismo mágico. In: REIS, Carlos; ROAS, David; FURTADO, Filipe; GARCÍA, Flavio; FRANÇA, Júlio (Eds.). *Dicionário Digital do Insólito Ficcional* (e-DDIF). 2. ed. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2022b. Disponível em: <https://www.insolitoficcional.uerj.br>. Acesso em: 02 fev. 2025.

GARCÍA, Flavio. Quando a manifestação do insólito importa para a crítica literária. In: GARCÍA, Flavio; BATALHA, Maria Cristina (Orgs). *Vertentes teóricas e ficcionais do insólito*. Rio de Janeiro: Caetés, p. 13-29, 2012.

GARUBA, Harry. Explorações no realismo animista: notas sobre a leitura e a escrita da literatura, cultura e sociedade africana. *Nonada Letras em Revista*. Porto Alegre, ano 15, n. 19, p. 235-256, 2012.

JAKOBSON, Roman. Do realismo artístico. In: EIKHENBAUN *et al.* *Teoria da literatura*. Formalistas russos. Porto Alegre: Globo, p. 119-127, 1978.

JOSEF, Bella. *A máscara e o enigma: a modernidade da representação à transgressão*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1986.

JOSEF, Bella. Uma metáfora da realidade. In: *O espaço reconquistado: uma releitura — linguagem e criação no romance hispano-americano contemporâneo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, p. 169-187, 1993.

KERR, Yllen. Yllen Kerr pergunta Clarice Lispector responde. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 18 set., 1963. Disponível em: <https://bit.ly/3py87H3>. Acesso em: 29 dez. 2021.

LEAL, Luis. El realismo mágico en la literatura hispano-americana. *Cuadernos Americanos*, vol. 153, n. 4, p. 230-235, 1967.

LEIBNIZ, Gottfried W. *Discours de Metaphysique et correspondance avec Arnauld*. Introduction, textes et commentaire par G. Le Roy. Paris: Vrin, 1957.

LEIBNIZ, Gottfried W. Discurso de Metafísica. In: *Newton/Leibniz*. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

LOPES, Silvina Rodrigues. *A anomalia poética*. Viseu: Vendaval, 2005.

MÁRQUEZ, Gabriel García. *Cem anos de solidão*. Rio de Janeiro: Record, 2019.

MÁRQUEZ, Gabriel García. *Doze contos peregrinos*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

MAUPASSANT, Guy de. *Contos fantásticos*. Porto Alegre: L&PM, 2006.

MAUPASSANT, Guy de. Le fantastique. *Le Gaulois*. Paris, 7 oct., 1883. Disponível em: <http://www.maupassantiana.fr/Oeuvre/ChrLeFantastique.html>. Acesso em: 23 abr. 2013.

MENTON, Seymour. *Historia verdadera de lo realismo mágico*. México: Fondo de Cultura Económica, 1999.

PAVEL, Thomas. *Fictional worlds*. Boston: Harvard University Press, 1986.

PRADA OROPEZA, Renato. El discurso fantástico contemporáneo: tensión semântica y efecto estético. *Semiosis*, II, México, n. 3, p. 53-76, enero-junio, 2006.

RUBIÃO, Murilo. *Obra completa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

RYAN, Marie-Laure. *Possible worlds, artificial intelligence, and narrative theory*. Indiana: University Bloomington & Indianapolis Press, 1991.

SILVEIRA, Regina da Costa. Realismo-maravilhoso e realismo-animista: tendências da crítica contemporânea. In: GARCÍA, Flavio; PINTO, Marcello de Oliveira; MICHELLI, Regina (Org.). *Vertentes do fantástico no Brasil*: tendências da ficção e da crítica. Rio de Janeiro: Dialogarts, p. 189-197, 2015.

SILVEIRA, Regina. Realismo animista. In: REIS, Carlos; ROAS, David; FURTADO, Filipe; GARCÍA, Flavio; FRANÇA, Júlio (Eds.). *Dicionário Digital do Insólito Ficcional* (e-DDIF). 2. ed. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2022. Disponível em: <https://www.insolitoficcional.uerj.br>. Acesso em: 30 jan. 2025.

SILVEIRA, Nubia. Julio Cortázar, um homem amável que gostava de escrever cartas. Disponível em: <http://www.sul21.com.br/jornal/2011/07>. Acesso em: 26 nov. de 2011.

SPINDLER, William. Magic realism: a typology. *Modern language Studies*, 29, n. 1, p. 75-85, jan., 1993.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

USLAR PIETRI, Arturo. Realismo mágico. *Cuarenta ensayos*. Caracas: Monte Ávila, 1990.

VAX, Louis. *A arte e a literatura fantásticas*. Lisboa: Editora Arcádia, 1974.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem: e outros ensaios de Antropologia*. São Paulo: Ubu Editora, 2017.