



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

FACULDADE DE LETRAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

ALYSSON QUIRINO SIFFERT

O Realismo do Fantástico: Teoria geral e obras exemplares

Belo Horizonte, 2021

O REALISMO DO FANTÁSTICO

TEORIA GERAL E OBRAS EXEMPLARES

Alysson Quirino Siffert

Tese apresentada ao Programa de Pós Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como parte do requisito para a obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Área de concentração: Literatura Brasileira.

Linha de pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.

Orientador: Prof. Dr. Marcos Rogério Cordeiro Fernandes

**Universidade Federal de Minas Gerais,
Dezembro de 2021.**

S573r

Siffert, Alysson Quirino.

O Realismo do Fantástico [manuscrito] : teoria geral e obras exemplares / Alysson Quirino Siffert. – 2021.

1 recurso online (370 f. : il., p&b.) : pdf.

Orientador: Marcos Rogério Cordeiro Fernandes.

Área de concentração: Literatura Brasileira.

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras

Bibliografia: f. 351-364.

Anexos: f. 365-370.

Exigências do sistema: Adobe Acrobat Reader.

1. Realismo Fantástico (Literatura) – Teses. 2. Literatura fantástica brasileira – História e crítica – Teses. 3. Realismo na literatura – Teses. 4. Lukács, György, 1885-1971. – Teses. I. Fernandes, Marcos Rogério Cordeiro. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD : 809.9337



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

FOLHA DE APROVAÇÃO

Tese intitulada *O REALISMO DO FANTÁSTICO: TEORIA GERAL E OBRAS EXEMPLARES*, de autoria do Doutorando ALYSSON QUIRINO SIFFERT, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras: Estudos Literários.

Área de Concentração: Literatura Brasileira/Doutorado

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Marcos Rogério Cordeiro Fernandes - FALE/UFMG - Orientador

Prof. Dr. Roberto Alexandre do Carmo Said - FALE/UFMG

Prof. Dr. Daniel Reizinger Bonomo - UFMG

Profa. Dra. Ana Aguiar Cotrim - UnB

Profa. Dra. Ana Laura dos Reis Corrêa - UnB

Belo Horizonte, 2 de dezembro de 2021.



Documento assinado eletronicamente por **Daniel Reizinger Bonomo, Professor do Magistério Superior**, em 03/12/2021, às 12:25, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Ana Laura dos Reis Corrêa, Usuária Externa**, em 03/12/2021, às 14:08, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Ana Aguiar Cotrim, Usuário Externo**, em 04/12/2021, às 13:42, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Marcos Rogerio Cordeiro Fernandes, Professor do Magistério Superior**, em 07/12/2021, às 18:29, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Roberto Alexandre do Carmo Said, Professor do Magistério Superior**, em 10/12/2021, às 15:25, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Antonio Orlando de Oliveira Dourado Lopes, Coordenador(a)**, em 10/12/2021, às 17:42, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site

[https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?](https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0)

[acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0](https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **1116577** e o código CRC **D85568FE**.

Referência: Processo nº 23072.260912/2021-23

SEI nº 1116577

Título:
O REALISMO DO FANTÁSTICO:
TEORIA GERAL E OBRAS EXEMPLARES

RESUMO: Esta tese busca introduzir o tema do fantástico literário na perspectiva do materialismo histórico e dialético. Inicia com a discussão de alguns aspectos que compõe a estrutura da realidade capitalista segundo Karl Marx, como a questão da alienação e do “fetichismo da mercadoria” e as relações entre fenômeno e essência. Depois, expõe fundamentos do método estético de György Lukács, com indicação de passagens e critérios que permitem embasar uma teoria geral da literatura fantástica sob a perspectiva do realismo crítico. Nesse escopo, questiona os princípios das teorias mais difundidas sobre a literatura fantástica, como a de Todorov, e também as noções gerais sobre o chamado “realismo fantástico” (ou mágico) hispano-americano. Após tais discussões teóricas, empreende esforços mais detidos de crítica literária, com um tópico sobre *Cem Anos de Solidão*, outro sobre Jorge Luis Borges e outro sobre José Saramago. Já a segunda parte da tese busca fazer uma historiografia da literatura fantástica no Brasil através de análises, em ordem cronológica, de alguns dos períodos e obras mais relevantes dessa vertente: as origens do fantástico no romantismo; *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e os contos fantásticos de Machado de Assis; o interregno naturalista; a rapsódia *Macunaíma*, de Mário de Andrade; alguns contos de Guimarães Rosa e o *Grande Sertão: Veredas*; a obra completa de Murilo Rubião; histórias de J. J. Veiga; o romance *O Coronel e o Lobisomem* de José Cândido de Carvalho; obras de Jorge Amado e de Ariano Suassuna; *Incidente em Antares*, de Erico Verissimo; a questão geral do pós-modernismo; livros de Roberto Drummond e de Ignácio de Loyola Brandão; e, por último, *O Centauro no Jardim* de Moacyr Scliar, além de uma conclusão final e de um epílogo sobre o autor da tese.

Palavras-chave: Fantástico; Realismo dialético; Lukács; Literatura brasileira.

Title:
REALISM OF THE FANTASTIC:
A GENERAL THEORY WITH EXAMPLES.

ABSTRACT: This thesis seeks to introduce the theme of the literary fantastic from the perspective of historical and dialectical materialism. It begins with a discussion of some aspects that make up the structure of capitalist reality according to Karl Marx, such as the issue of alienation and “commodity fetishism” and the relationship between phenomenon and essence. Afterwards, it exposes the fundamentals of György Lukács' aesthetic method, indicating passages and criteria that allow for the foundation of a general theory of fantastic literature from the perspective of critical realism. In this scope, it questions the principles of the most widespread theories about fantastic literature, such as Todorov's, and also the general notions about the so-called “fantastical realism” (or magical) Hispanic-American. After such theoretical discussions, we proceed to the most sustained efforts of literary criticism, with a topic on *One Hundred Years of Solitude*, another on Jorge Luis Borges and another on José Saramago. In the second part of the thesis, a historiography of fantastic literature in Brazil is suggested through analysis, in chronological order, of some of the most relevant periods and works in this field, namely: the origins of the fantastic in romanticism; *Posthumous Memoirs of Brás Cubas* and the fantastic tales of Machado de Assis; the naturalistic *interregnum*; the rhapsody *Macunaíma*, by Mário de Andrade; some short stories by Guimarães Rosa and the *The Devil to Pay in the Backlands*; the complete work of Murilo Rubião; stories by J. J. Veiga; the novel *The Colonel and the Werewolf* by José Cândido de Carvalho; Jorge Amado and Ariano Suassuna's novels; *Incident in Antares* by Érico Veríssimo; the general question of post-modernism; books by Roberto Drummond and Ignácio de Loyola Brandão; and, finally, Moacyr Scliar's *The Centaur in the Garden*, besides a conclusion and an afterword about the author of the thesis.

Keywords: Fantastic; Dialectical realism; Lukács; Brazilian literature.

Índice

Epígrafes	5
Introdução: do contexto à teoria	6

PARTE I: TEORIA DO FANTÁSTICO REALISTA

1. O real e o fantástico	16
I – O mundo enfeitado	17
II – Essência e fenômeno	24
III – Princípios estéticos	36
2. Por um novo conceito de “realismo fantástico”	54
I – Discussões sobre a literatura fantástica	55
II – O “realismo mágico” hispano-americano	72
III – <i>Cem Anos de Solidão</i> , obra-síntese	86
IV – O caso Borges e algumas conclusões	102
V – José Saramago, o comunista da maturidade	118

PARTE II: O REALISMO DO FANTÁSTICO NA LITERATURA BRASILEIRA

3. Origens: do romantismo a Machado de Assis	151
I – Artíficos românticos	152
II – O fantástico salto realista: <i>Memórias Póstumas</i>	163
III – Contos fantásticos de Machado de Assis	170
4. A fantasia no naturalismo e no modernismo	188
I – O reinado do grotesco	189
II – Conquistas e limites do modernismo “heroico”	202
III – Efeitos da revolução de 1930	218
5. O auge do “realismo fantástico” brasileiro	223
I – “Hestórias” de Guimarães Rosa	224
II – Três dimensões do absurdo em Murilo Rubião	247
III – O Brasil insólito de dois Josés: Jacinto Veiga e Cândido de Carvalho	269
IV – O pitoresco e algo além em Jorge Amado e Suassuna	280
6. O fantástico contra as “ditaduras”	297
I – O último Érico Veríssimo	298
II – A viragem “pós-moderna”	309
III – Ignácio Roberto de Loyola Drummond Brandão	318
IV – O centauro de Moacyr Scliar	332
Conclusão: o realismo do fantástico ao longo da história	338
Epílogo: meu caminho ao realismo do fantástico	344
Bibliografia	351
Anexo 1: citações disponíveis na internet	365

NOTA SOBRE AS CITAÇÕES

As citações retiradas da internet foram referidas em algarismos romanos (i, ii, iii, iv, etc.) e discernidas com os links de acesso no Anexo I, que se encontra logo após a Bibliografia regular. Quando se tratar de e-book, foi especificado nessa Bibliografia regular o número total de páginas da formatação virtual utilizada. Toda citação de textos estrangeiros aparece traduzida ao português, e a ortografia de edições antigas, anteriores a 1950, foi atualizada de acordo com a gramática atual.

Talvez, caro leitor, te convenças de que nada é mais fantástico e extraordinário do que a vida real e de que o escritor não é capaz de apresentá-la senão como um obscuro reflexo num espelho embaçado.

(HOFFMANN, 2004, p. 58)

Mesmo as fantasmagorias correspondem, no cérebro humano, a sublimações necessariamente resultantes do processo da sua vida material que pode ser observado empiricamente e que repousa em bases materiais. (...) Não é a consciência que determina a vida, mas sim a vida que determina a consciência.

(MARX; ENGELS, 2001, p. 19)

A configuração fantástica do *Fausto* é (...), acima de tudo, *histórica*. E em um sentido muito amplo e livre: tem o ar histórico de uma lenda popular que, apesar de todas suas audazes inverossimilhanças empíricas, jamais abandona o solo real da história, cujas determinações essenciais Goethe não faz mais que exagerar lírica, patética ou satiricamente, porém sem jamais afastar-se do autêntico colorido da época.

(LUKÁCS, 1967, p. 371)

INTRODUÇÃO: DO CONTEXTO À TEORIA

O diplomata Celso Amorim, que por índole ou costume de ofício sempre buscou usar palavras moderadas, afirmaria sem hesitar, em julho de 2019: “A loucura foi instalada no Brasil como método de destruição.”ⁱ No mesmo mês, a revista *Carta Capital* estampou em sua capa figuras grotescas e surreais de uma tela de Hieronymus Bosch, ao lado do título: “Brasil Demente”ⁱⁱ, e pouco depois o compositor Chico Buarque ecoaria a mesma sensação: “Temos hoje um país governado por loucos.”ⁱⁱⁱ Mas seria mesmo possível a insanidade dirigir e destruir um país inteiro, feito em um conto fantástico de horror?

Seja qual for o diagnóstico psiquiátrico sobre os indivíduos no poder, o certo é que o atual contexto político causa espanto e incredulidade em muitos intelectuais e jornalistas do campo progressista, o que, por consequência, povoa as manchetes diárias com expressões similares às que se encontram tradicionalmente em narrativas fantásticas. Isso levou o escritor Luís Fernando Veríssimo a dizer: “Bolsonaro e alguns dos seus ministros são claramente figuras do realismo mágico, mas reais”^{iv}. De fato, esta época de crise global, com consequente acirramento das disputas políticas e ideológicas, faz a realidade parecer estranha e imprevisível, ainda mais porque vieram à tona e alcançaram o poder tendências de extrema direita que não assumiam formas tão explícitas e monstruosas desde o nazifascismo, sendo essa a base real que permite a qualquer analista carregar o tom das frases sem incorrer em meros arroubos retóricos.

A pandemia da Covid-19, durante a qual esta tese foi escrita, explicitou ainda mais os aspectos bizarros da realidade nessa era de terminal globalização capitalista. Como pôde testemunhar quem manteve os olhos abertos, em tempos de catástrofe os interesses das classes emergem de modo convulso, materializando no dia a dia a sensação de que há algo muito estranho no ar, o que então, no caso atual, não deriva apenas de um novo patógeno invisível e ameaçador, mas também das estruturas fantasmagóricas do neoliberalismo, cujos falaciosos raciocínios o economista Paul Krugman (2020) tem chamado de “pensamento zumbi”: um defunto que insiste em não ser enterrado.

Qual será a implicação desse quadro para a arte e a literatura, talvez seja cedo especular, embora algumas obras da Alemanha sobre os tempos nazistas, como *Doutor Fausto* e *O Tambor*, indiquem que a concepção de situações e personagens fantásticos às vezes é uma estratégia bastante eficaz para se captar o triunfo do absurdo. O filme *Bacurau*, de 2019, já inaugura no Brasil uma engajada renovação das configurações fantásticas a fim de retratar a mais recente conjuntura – mas se isso com o tempo fará parte de uma tendência artística mais ampla e coerente, ou se será apenas um esforço isolado, só a coruja da história poderá dizer. Nossa tese, cujo foco se voltará a autores clássicos do passado, não irá arriscar previsões sobre desenvolvimentos futuros, embora pretenda se inserir nas lutas do presente e contenha uma dimensão teórica que se imagina compatível com obras vindouras.

Mas voltando ao atual contexto político – que aqui nos ajudará a introduzir as discussões sobre os retratos fantásticos da realidade – é claro que por trás de todo o aparente *nonsense* desses últimos anos residem cálculos oportunistas e interesses pragmáticos, muito bem registrados em planilhas e contas bancárias. É disso que derivam os planos regressivos que parecem loucura, isto é, essa ânsia das elites de girar para trás a roda da história, em busca de tempos onde a luta dos trabalhadores ainda não havia criado freios à mais brutal exploração. Decerto é um impulso egoísta, desprovido de sensatez e insustentável sob qualquer projeção racional, mas que no curto prazo favorece os superlucros do setor financeiro e garante o corte de custos trabalhistas, aumentando os ganhos imediatos das classes detentoras dos meios de produção. Nesse sentido, até a sandice da extrema direita não passa de um truque da mão invisível do mercado, o que explica a articulação global de poderosas máquinas de produzir mentiras, não apenas através de exércitos midiáticos e virtuais, mas também jurídicos e militares – todos muito bem pagos em sua guerra diária a qualquer realismo consequente ou a qualquer suspiro por justiça social.

Por hora vitoriosos, tais batalhões ultraconservadores foram capazes de rebaixar grosseiramente o panorama cultural, minando em vários espaços a possibilidade de debates construtivos. Antes piada, a filosofia de astrólogos foi promovida a palavra oficial, com seus gurus sendo empoderados após ridicularizar todo o pensamento crítico e racional por meio de palavras chulas via *Twitter* e *YouTube* – numa onda observada em várias partes do planeta, mas com especial influência nos Estados Unidos de Trump e no Brasil de Bolsonaro. Sob dicção agressiva e autoritária,

permeada de delírios sem limites, até Descartes e Newton foram chamados de comunistas enganadores, e a terra voltou a ser plana, sem aquecimento global. Assim a barbárie se aliou aos avanços técnicos para governar um mundo desumano, onde os *smartphones* e as *smart-TVs* propagam espertamente a ignorância e o preconceito, cegando jovens, idosos e trabalhadores, que passam a agir contra seus próprios interesses em benefício das grandes corporações financeiras ou midiáticas.

Tal debacle no campo ideológico, portanto, não se restringe aos palácios governamentais: é antes a linha de frente de pontos de vista que partem das camadas dominantes para se reproduzir nas massas, de forma ampla e generalizada. E não se trata de um fenômeno tão recente. Como analisou György Lukács em artigo sobre esse tema, Marx já apontava sinais de grande decadência ideológica a partir de 1848, quando a burguesia se consolida na Europa enquanto classe politicamente dominante (LUKÁCS, 2010, pp. 51-104). Houve depois a grande tragédia nazifascista, e desde a década de 1970 o avanço do neoliberalismo e da financeirização econômica tem sido acompanhado por uma lógica cultural que volta a colocar em xeque vários pilares da modernidade, como o racionalismo, o humanismo ou qualquer noção de objetividade científica. Obviamente, tais ideias não pairam no ar sem maiores consequências: cumprem uma função concreta na luta de classes, ajudando a reforçar o desmantelamento dos serviços públicos em prol dos privilégios de uma minoria, o que agrava ainda mais a concentração de renda, a precarização e a miséria.

Observa-se então a universalidade de um cenário social tenebroso, cujos traços mais visíveis, ao serem ampliados pelas lentes da arte pós-moderna, sugerem um mundo apocalítico onde as boas intenções foram abolidas e a mais básica sobrevivência se tornou uma aventura repleta de perigos, numa conclusão niilista sobre o percurso da espécie humana. Daí não ser mero acaso o sucesso e a multiplicação de enredos sobre zumbis, invasões alienígenas ou grandes catástrofes de escala global: isso é no fundo a representação simbólica através da qual parte do senso comum, sobretudo de classe média (por sua posição intermediária e oscilante na sociedade), projeta a sensação de viver uma realidade insatisfatória e sem sentido, rodeada de desolação, de violência explícita e de hordas de semi-humanos condenados ao inferno – os pobres e miseráveis. Em outras palavras, numa realidade tão instável, plasmada pelas mais extremas contradições, não é nada surpreendente o generalizado apelo a um universo metafórico originalmente vinculado à literatura dita

fantástica, seja a de cunho ficcional ou a de origem mitológica ou religiosa, onde o exagero e o insólito são moedas recorrentes. Foi assim também na época romântica, quando o reino da fantasia literária se povoou de monstros, demônios, fantasmas, vampiros e mil outros seres da esfera metafísica – tudo no fundo sublimações, reflexos distorcidos ou inconscientes dos grandes choques históricos acelerados pelas revoluções burguesas. De lá para cá, o elemento fantástico jamais abandonou a literatura e as demais artes: na história cultural de cada país, se enfraqueceu em alguns momentos, mas explodiu e virou moda em outros, de maneira que já faz parte de um quadro cultural compartilhado por todos, seja nas formas mais populares e desprezíveis, seja nas mais altas elaborações do intelecto.

Não obstante, seria falso concluir a partir disso que qualquer fantasia, mesmo a mais arbitrária e subjetiva, é capaz de refletir o mundo de modo realista, ou que qualquer retrato artístico possui igual valor e profundidade. Desde o triunfo dos sistemas de mercado, a imensa maioria dos artistas tende a se prender às modas correntes de entretenimento como forma de obter algum dinheiro ou fama – e nisso são regularmente impossibilitados de observar a lógica objetiva da realidade com a devida perspicácia e postura crítica. Um exemplo acessível disso são os já aludidos filmes sobre zumbis, que embora tenham se popularizado a partir das películas de baixo orçamento e socialmente críticas de George Romero, onde os portadores de cérebros mortos chegam a vagar por *shopping centers* igual milhões de pessoas fazem todos os dias, a maioria dos filmes posteriores de mortos-vivos foi se tornando mero passatempo alienado de terror ou de ação, cuja banalidade e o fetichismo têm atingido a saturação máxima na onda mais recente de zumbis que correm e pulam com agilidade suprema ou em grandes hordas fabricadas digitalmente.

Ademais, não foram poucos, a partir dos românticos, os que inseriram em seus textos – em romances, contos, poemas e mais tarde roteiros – a visão de que a essência da realidade seria inexistente ou incognoscível, quando não irracional ou metafísica. Obviamente, tal linhagem repete alguma filosofia idealista, que a partir de sofismas pretensamente lógicos como os de Platão, Berkeley ou Kant exageram o papel epistemológico do sujeito e duvidam da existência objetiva da realidade. Em anos recentes, com a matematização de diversos campos científicos e com o aumento da importância da computação nos processos produtivos e na vida cotidiana, alguns filósofos acadêmicos, teóricos quânticos e astrofísicos chegaram ao cúmulo

de postular que todos os seres humanos e nosso inteiro universo podem não passar de uma rede de interações simuladas, isto é, programadas virtualmente por uma superior inteligência matemática, como se os filmes *Matrix* (1999), *Dark City* (1998) ou outros semelhantes fossem uma representação literal do mero simulacro que seria a nossa realidade. Tal argumento, que começou a se articular em uma palestra de 1977 do escritor de ficção científica Philip K. Dick, ultimamente se baseia numa especulação mental que ganhou *status* acadêmico e se pretende séria e sofisticada ao postular a seguinte hipótese: se nas últimas décadas a capacidade de simulação sensorial (como a dos videogames) evoluiu tanto, então, dado uma evolução similar por mais centenas ou milhares de anos, será inevitável a perfeita emulação da consciência e a criação de inteiros universos, dentro dos quais se tornará impossível diferenciar a realidade natural das aparências simuladas. Alguns então acreditam ser muito remota a chance dos atuais seres humanos serem de fato de carne e osso, pois, por uma suposta lógica matemática, é infinitamente mais provável já sermos algum simulacro entre as bilhões de realidades fictícias que os computadores do futuro irão criar – como deduzem, por exemplo, o sueco Nick Bostrom (2003), professor de filosofia da Universidade de Oxford, ou o paquistanês Rizwan Virk (2019), pesquisador do MIT e investidor da *Silicon Valley*. Mais famoso que estes, o magnata Elon Musk, que em 2020 lançou foguetes tripulados ao espaço e meses depois se tornou o indivíduo mais rico da Terra, é um dos que dizem acreditar piamente nessa hipótese de que a presente humanidade já é uma simulação de computador^v, numa postura que renova de maneira emblemática a conexão das classes dominantes com os raciocínios ontológicos mais irrealistas à disposição – tendência que há mais de um século tem derivado da aliança burguesa entre o neopositivismo e o idealismo subjetivo, como Lenin já discutia em 1908 no seu estudo *Materialismo e Empiriocrítica*.

Aqui, ao invés de tentar seguir os curiosos modismos acadêmicos ou midiáticos do século XXI, pretendemos retomar – de maneira ora explícita, ora implícita – o pensamento filosófico dos mais antigos dinossauros marxistas, o que irá nos estimular à crítica insistente contra as aludidas concepções idealistas e contra diversos tipos de irrealismo artístico. Por isso, antes de começar a conceituar o *fantástico* e de apontar como esse traço, em certas ocasiões relativamente raras, pode exercer uma função realista e desfetichizadora, se faz necessário esclarecer primeiro o que

entendemos por *realidade*, ainda que de modo sumário. Sobre essa noção não pretendemos inovar em nada: a realidade para nós é aquela cujos traços essenciais já foram indicados no século XIX pelos fundadores do materialismo histórico e dialético, Marx e Engels, e cuja ontologia foi tratada filosoficamente ao longo da década de 1960 pelo maduro György Lukács, a quem também devemos a maioria dos termos estéticos e as estratégias metodológicas que serão aplicadas nesse estudo. Para esses clássicos do marxismo, a realidade é algo concreto, que tem como ponto de partida a matéria e as relações físicas naturais, mas que assume aspectos cada vez mais complexos e imateriais à medida em que a espécie humana se desenvolve, pois as imposições férreas do mundo natural são progressivamente superadas pelas ações coletivas do nosso ser social. Por força do desenvolvimento do trabalho e das interações globais entre os povos, nos tornamos mais e mais dependentes de complicadas construções culturais – como no caso da atual propagação de ambientes e redes virtuais; ainda assim, tudo o que existe continua a seguir uma lógica objetiva, cujos processos podem ser apreendidos em leis científicas e tem seu fundamento na produção e reprodução material da vida. Isso não significa reivindicar nenhuma evolução mecânica, predefinida ou inevitável, pois o acaso e a *práxis* humana assumem um papel crucial na definição dos rumos históricos. A condição histórica, aliás, com seu componente de mudança, é a única constante imutável em todo o universo. Como disse Marx: “Existe um movimento contínuo de crescimento das forças produtivas, de destruição de relações sociais, de formação das ideias: o único imutável é a abstração do movimento: *mors immortalis*” (MARX, 2004, p. 125). Foi o que também concluiu Heráclito, muitos séculos antes: “Nada existe de permanente, exceto a mudança”^{vi} e também Camões, em um soneto lírico: “todo o Mundo é composto de mudança, tomando sempre novas qualidades”^{vii}.

Por conta dessa própria visão sobre a lógica das coisas, dizer que entendemos a realidade conforme os fundadores do marxismo já a apreendiam é uma afirmação necessariamente limitada aos pressupostos filosóficos mais gerais; não pretende abranger todos os detalhes de nossas considerações sobre o mundo. Afinal, segundo os próprios ensinamentos de Marx, são os eventos históricos e as experiências práticas da vida os maiores professores de qualquer pessoa, e sem dúvida os séculos vinte e XXI nos têm dado lições que ninguém no século XIX poderia imaginar com

grande acerto. Não obstante, segue firme o pilar mais essencial da realidade cotidiana dos tempos de Marx e Engels, isto é, o modo de produção baseado na troca de mercadorias, que o próprio Marx batizou de “capitalismo” – termo hoje já amplamente aceito e difundido, embora raramente estudado a fundo.

Com efeito, ao contrário das teses que sugerem que qualquer explicação totalizante não passa de um grande discurso retórico, ainda é o capitalismo, de fato, na vida prática, o mais firme condutor de nossas existências – e por isso analisar sua lógica de funcionamento e apontar suas contradições, seguindo os passos de Marx, se mostra algo crucial na adequada definição do que é a realidade, em termos mais atuais possíveis. Pois em nossa opinião, os intelectuais que pretenderam superar o marxismo abandonando a crença na razão ou criticando a noção de que a realidade objetiva existe acabaram indo muito aquém, e não além de Marx.

Em suma, portanto, a produção e a reprodução das condições materiais, bem como a distribuição e o acúmulo dos produtos e serviços, são ainda hoje os fatores que mais condicionam a realidade humana, de modo até mais invasivo e inescapável do que no século XIX. Vale de novo ressaltar, porém, que o fator econômico se faz presente de modo dialético, misturado a questões culturais e escapando a qualquer positivismo determinista. Como alertou Lukács:

É sabido que o materialismo histórico discerne na base econômica o princípio diretor, a lei determinante do desenvolvimento histórico. Do ponto de vista da sua conexão com o processo evolutivo do conjunto, as ideologias - e, entre elas, a literatura e a arte - aparecem unicamente como superestruturas, que só o determinam por via secundária. Desta constatação fundamental, o materialismo vulgar parte para a conclusão, mecânica e errônea, distorsiva e aberrante, de que entre base e superestrutura só existe um mero nexo causal, no qual o primeiro termo figura apenas como causa e o segundo aparece unicamente como efeito. Aos olhos do marxismo vulgar, a superestrutura é uma consequência mecânica, causal, do desenvolvimento das forças produtivas. O método dialético não admite semelhante relação. A dialética nega que possam existir em qualquer parte do mundo relações de causa e efeito puramente unívocas: ela reconhece mesmo nos dados mais elementares do real complexas interações de causas e de efeitos. (LUKÁCS, 1965, p. 14)

À medida em que avançarmos no nosso estudo, iremos discutir repetidas vezes as diferenças entre a visão dialética e a visão positivista – esta última comum tanto ao “marxismo vulgar” quanto, na arte, a certas correntes naturalistas. Por hora, cabe apenas indicar que por trás das diferenças entre dialética e positivismo reside

a contradição, existente na própria estrutura da realidade, entre fenômeno e essência. Tentar decifrar essa contradição em cada caso concreto será um dos denominadores comuns a todos os capítulos que se seguem. Pois, como veremos com certa minúcia, a literatura fantástica de cunho realista sempre é capaz de sugerir algo verdadeiro sobre as complexas relações entre a aparência dos fenômenos e o movimento processual da essência.

Nossa tese, portanto, não pretende versar sobre todas as linhas possíveis da literatura fantástica, nem propor classificações teóricas sobre isso, como buscou Todorov e outros críticos literários. Nosso foco se concentra antes em autores autenticamente realistas que só elaboraram situações fantásticas para ir mais fundo em seu realismo, isto é, para superar a mera aparência dos fenômenos e conseguir simbolizar a verdadeira essência da realidade. Apenas como contraponto ou para explicar tendências muito influentes é que trataremos da literatura fantástica de tipo irrealista. E já que estamos a tratar de terminologias que só ganham seu atual sentido a partir da ascensão capitalista, excluiremos de nossas considerações as obras pré-modernas, como a de Homero ou a de Dante Alighieri, nas quais ainda não havia grande diferenciação entre a concepção mitológica ou religiosa e a visão sobre as leis materiais e éticas que regem o mundo.

No que diz respeito aos pressupostos metodológicos de nossa análise, partiremos da conceituação de Lukács sobre o “realismo”, considerado por ele não como uma escola de época datada e já superada, e sim como o fundamento último e critério de valor das verdadeiras obras primas de todos os tempos e lugares. Analisar o fantástico sob o ponto de vista lukacsiano nos ajudará a dissipar os mais frequentes preconceitos e incompreensões sobre o conceito de realismo, muitas vezes confundido, erroneamente, com a noção mecanicista do naturalismo.

O problema é que tanto Lukács quanto outros destacados pensadores marxistas do século XX – como Adorno e Walter Benjamin – embora tenham refletido sobre os mais diversos aspectos das obras de arte, jamais dedicaram sequer um artigo à discussão geral sobre a literatura fantástica. Esse tema então ficou refém de teorias formalistas, decididamente afastadas de qualquer ponderação sobre a transformação da realidade social em fatura estética. Para preencher tal lacuna, a primeira parte da nossa tese é uma tentativa de sistematização teórica sobre o fenômeno do fantástico literário a partir do ponto de vista do materialismo histórico e

dialético, o que nos levará a desenvolver certas passagens esparsas dos aludidos autores marxistas ou de outros críticos literários afins a tal ponto de vista.

Na segunda parte, iremos nos voltar à história literária de nosso país, o Brasil, em geral esquecido no quadro latino-americano quando se fala de fantástico, dado a proeminência do *boom* literário hispano-americano dos anos de 1950 a 1970, responsável pela popularização mundial da expressão “realismo fantástico”. Como veremos, embora não se trate de uma noção que tenha sido teorizada nos mesmos termos e perspectivas que a nossa, algumas obras classificadas com esse rótulo podem sem dúvida servir de exemplos importantes de como uma literatura autenticamente realista é capaz de utilizar elementos ou ocorrências fantásticas para melhor revelar a realidade. Seja como for, o certo é que o Brasil desde os fins do século XIX também apresentou uma série de autores que chegaram a alcançar um nível considerável de realismo através da superação ficcional dos limites impostos pelas leis físicas ou pela normalidade social, que é o que em última análise indica a presença de algo fantástico, mágico, milagroso ou maravilhoso – consoante a classificação que se queira utilizar. Daí não ser nada arbitrário tomar o Brasil como foco de nossas considerações de crítica literária, em toda a segunda parte desta tese: além de equilibrar o excesso de foco *hispanohablante* sobre o fenômeno do fantástico latino-americano, trata-se do país de origem e de atuação deste doutorando, o que nos facilita um maior conhecimento íntimo da história brasileira e de sua literatura.

A teoria desenvolvida na primeira parte encontrará assim uma maior concretização nacional na segunda parte. Em ambas as partes, serão fornecidos parâmetros e critérios para o julgamento estético das obras de arte, pois no fundo o que se busca aqui é imantar uma bússola que ajude os estudiosos da literatura ou eventuais escritores e roteiristas a não se perderem no irrealismo do fantástico, esse tão difundido entretenimento, e sim seguirem o norte muito mais raro do autêntico realismo. Pois a grande missão do realismo, mesmo sob as roupagens mais fantásticas, é estimular o público a compreender melhor sua realidade a fim de tentar transformá-la, o que nunca se mostrou tão necessário quanto nos dias de hoje.

PARTE I:
TEORIA DO FANTÁSTICO REALISTA

CAPÍTULO 1

O REAL E O FANTÁSTICO

I – O MUNDO ENFEITIÇADO.

Uma das mais conhecidas teses do *Capital* de Marx é a que aparece na seção quatro do primeiro capítulo, que trata do “caráter fetichista da mercadoria” e tem servido a diversos estudos sobre a alienação, o estranhamento, a reificação, etc¹. Nesta seção sobre o fetichismo, Marx se refere a certas aparências fantásticas da realidade a fim de sugerir que o mundo moderno de fato se estrutura sobre uma lógica estranha, causadora de efeitos insólitos e absurdos. Trata-se da lógica na qual o capital se reproduz, isto é, através de uma incessante produção de mercadorias que faz coisas inanimadas dominarem as pessoas e que transforma os seres vivos em objetos, como em incríveis feitiços de magia negra. Diz Marx:

À primeira vista, a mercadoria parece uma coisa trivial, evidente. Analisando-a, vê-se que ela é uma coisa muito complicada, cheia de sutileza metafísica e manhas teológicas. Como valor de uso, não há nada misterioso nela, quer eu a observe sob o ponto de vista de que satisfaz necessidades humanas pelas suas propriedades, ou que ela somente recebe essas propriedades como produto do trabalho humano. É evidente que o homem por meio de sua atividade modifica as formas das matérias naturais de um modo que lhe é útil. A forma da madeira, por exemplo, é modificada quando dela se faz uma mesa. Não obstante, a mesa continua sendo madeira, uma coisa ordinária física. Mas logo que ela aparece como mercadoria, ela se transforma numa coisa fisicamente metafísica. Além de se pôr com os pés no chão, ela se põe sobre a cabeça perante todas as outras mercadorias e desenvolve de sua cabeça de madeira cismas muito mais estranhas do que se ela começasse a dançar por sua própria iniciativa. (MARX, 1996, p. 197).

Na metáfora dessas últimas frases, Marx ironiza o espiritismo, que se tornava moda na Europa seguindo a onda obscurantista posterior às derrotas das revoluções de 1848. Essa associação de ideias não é casual, pois para Marx, “a crítica da religião é o pressuposto de toda a crítica” (MARX, 2005, p. 145), embora ele próprio faça a ressalva de que, em última instância, o segredo da “sagrada família” é a “família terrena”, sendo tarefa mais importante investigar e eliminar as condições materiais opressivas da Terra, que provocam a necessidade religiosa, do que inflar de modo

¹ Ao longo deste estudo, usaremos estes e outros termos correlatos praticamente como sinônimos entre si, uma vez que todos se referem a um mesmo problema essencial da realidade capitalista, apesar das sutis diferenças terminológicas que os filósofos e seus tradutores às vezes discernem, como pode ser visto, por exemplo, na apresentação do tradutor aos *Manuscritos Econômicos-Filosóficos* (MARX; RANIERI, 2004, p. 15-17), na *A Teoria da Alienação em Marx* de István Mészáros (2006, p. 19-20), ou no volume 2 da *Ontologia do Ser Social* de Lukács (sobretudo o capítulo IV).

retórico a importância do combate aos dogmas religiosos em si mesmos. Com efeito, a intenção de Marx nunca foi centralizar demais sua crítica nas ilusões religiosas, mas sim tomar a fantasia mística das superstições e crendices como uma exemplificação das confusões mentais regulares das sociedades divididas em classes, sobretudo a capitalista². Como diria depois Walter Benjamin, seguindo esses passos de Marx: “O capitalismo deve ser visto como uma religião, isto é, o capitalismo está essencialmente a serviço da resolução das mesmas preocupações, aflições e inquietações a que outrora as assim chamadas religiões quiseram oferecer resposta” (BENJAMIN, 2013, p. 26). E ao descobrir tais conexões, Marx também acaba por demonstrar, numa conclusão ainda mais surpreendente, que a real essência do capitalismo é o que há de fato de mais estranho e metafísico no universo, com poderes equivalentes aos de um Deus-todo-poderoso capaz de transformar os destinos humanos das maneiras mais mágicas e espetaculares.

Assim, para Marx, o próprio sistema econômico, em sua estrutura intrínseca, chega a ser tão incrível e fantástico quanto os supostos milagres das crenças religiosas, sendo tarefa da ciência dialética descobrir o segredo desse misterioso “mundo da mercadoria”. Novamente nas palavras de Marx:

De onde provém, então, o caráter enigmático do produto do trabalho, tão logo ele assume a forma mercadoria? Evidentemente, dessa forma mesmo. (...) O misterioso da forma mercadoria consiste (...) simplesmente no fato de que ela reflete aos homens as características sociais do seu próprio trabalho como características objetivas dos próprios produtos de trabalho, como propriedades naturais sociais dessas coisas e, por isso, também reflete a relação social dos produtores com o trabalho total como uma relação social existente fora deles, entre objetos. Por meio desse *quiproquó* os produtos do trabalho se tornam mercadorias, coisas físicas metafísicas ou sociais (...) a forma mercadoria e a relação de valor dos produtos de trabalho, na qual ele se representa, não têm que ver absolutamente nada com sua natureza física e com as relações materiais que daí se originam. Não é mais nada que determinada relação social entre os próprios homens que para eles aqui assume a forma fantasmagórica de uma relação entre coisas. Por isso, para encontrar uma analogia, temos de nos deslocar à região nebulosa do mundo da religião. Aqui, os produtos do cérebro humano parecem dotados de

² Desde o doutorado e dos artigos para a *Gazeta Renana*, Marx começou a se destacar dos jovens hegelianos por tentar se aprofundar nos debates sobre o Estado e sobre a sociedade civil, já ultrapassando a mera crítica religiosa antes mesmo do seu mergulho na economia. Daí suas múltiplas críticas aos neo-hegelianos especulativos, sobretudo nas *Teses sobre Feuerbach*, e, junto com Engels, na *Ideologia Alemã* e na *Sagrada Família*. Para uma boa introdução sobre esse tema, conferir o artigo “A crítica da religião como crítica da realidade social no pensamento de Karl Marx” (CHAGAS, 2017).

vida própria, figuras autônomas, que mantêm relações entre si e com os homens. (MARX, 1996, p. 198).

De fato, como o próprio Marx sugere a respeito das analogias que ele é forçado a utilizar, as expressões que vemos nas passagens citadas são muito mais frequentes em obras teológicas ou na literatura fantástica do que em livros científicos: “sutileza metafísica e manhas teológicas”; “cabeça de madeira”, “cismas muito mais estranhas do que se ela começasse a dançar por sua própria iniciativa”, “caráter enigmático”, “o misterioso”, “coisas físicas metafísicas”, “forma fantasmagórica”, “região nebulosa do mundo da religião”.

E no passo seguinte Marx se aprofunda ainda mais nessa toada, dando finalmente à sua teoria sobre o comportamento da mercadoria o nome de “fetichismo”, termo cuja etimologia deriva de “feitiço” e está relacionado a antigas crenças de tribos africanas que cultuavam totens, conforme descreveram colonizadores portugueses em atuação na África. Nas palavras do pensador alemão: “Isso eu chamo o fetichismo que adere aos produtos de trabalho, tão logo são produzidos como mercadorias, e que, por isso, é inseparável da produção de mercadorias” (MARX, 1996, p. 199). O argumento de Marx é sinuoso porque reflete a efetiva complexidade atingida pelo moderno sistema capitalista. Primeiro ele indica que existe uma aparência fantástica, enganosa, que encobre a situação real: o império do valor de troca *encobre* que é o trabalho humano a origem de todo produto, e nisso os produtos, sob a forma de mercadoria, parecem assumir vida própria, autonomizada em relação ao próprio homem. Porém, ao mesmo tempo, por determinar os métodos produtivos e as mentalidades, a condição alienante do modo de produção capitalista e a relativa autonomia dos produtos não é mera aparência: antes, contém algo essencial, capaz de estruturar todo o conjunto da vida cotidiana. Os mistérios e absurdos do capitalismo têm, assim, uma efetividade social real.

Em outras palavras, o generalizado fenômeno da alienação-estranhamento decorre do modo como a produção é estruturada, pois é por conta da divisão do trabalho e da apropriação privada dos meios produtivos que o trabalhador não se reconhece no produto que ele ajudou a fabricar. A relação de troca entre produtos ganha tal autonomia e importância que passa efetivamente a determinar os medos, os desejos e o comportamento dos produtores, entregues, por sua vez, à mais cega anarquia da competição de todos contra todos. Com isso, o trabalhador sente na

dança das mercadorias ou um encantamento de sereias luminosas ou uma ameaça de monstros opressivos, isto é, uma coisa inumana, que ora atrai ora oprime, mas que sempre paira acima de suas próprias forças pessoais. Isso sem falar que o próprio trabalhador se rebaixa efetivamente a uma mera mercadoria vendável (a sua própria força de trabalho), que é comprada ao preço da subsistência – por vezes somado a um pequeno extra que se escoa quase inteiro para o bueiro cultural da sociedade de consumo.

Em suma, com a vitória do sistema capitalista, as relações entre as mercadorias passaram a determinar a vida concreta dos homens concretos. Assim, os objetos e máquinas se tornaram mais vivos e poderosos que os apêndices humanoides que os fabricam. Tais afirmações parecem ter sido retiradas de algum livro ou filme de ficção científica distópica, mas na verdade representam traços bastante comuns do real funcionamento do mundo burguês. Por isso, ao lermos *O Capital*, essa brilhante tese de Marx sobre o fetichismo da mercadoria nos surpreende e espanta, causando prazer intelectual tanto pela força plástica de sua redação quanto por sua capacidade de revelar aspectos decisivos (antes escondidos) da realidade nossa de cada dia. A melhor literatura fantástica costuma produzir um efeito similar. Mas o fantástico mundo do capitalismo, por mais extraordinário que possa parecer, jamais é pintado de forma condescendente por Marx: trata-se antes de uma espécie de pesadelo real, que com seus feitiços objetivos captura a humanidade dos homens e os transforma em coisas vendáveis ou em animais irracionais – condição que precisa ser combatida e superada de modo consciente, através de múltiplos esforços políticos, culturais e teóricos.

O próprio Marx se dedicou bem cedo a tais esforços, elaborando sua genial teoria da alienação já nos chamados *Manuscritos econômicos-filosóficos* de 1844, aos 26 anos de idade. Essa obra, escrita sob o tom seguro e deslumbrado de quem vai descobrindo verdades imortais, só foi publicada em 1932, na União Soviética, mas de pronto se tornou uma das obras mais influentes de todos os tempos, já que contém em *status nascendi* uma inteira filosofia e um modo novo de pensar (isto é, os fundamentos de tudo aquilo que depois seria chamada de “marxismo”). Suas densas páginas sobre o estranhamento são especialmente antológicas, uma vez que explicam como esse fenômeno deriva das relações produtivas e da divisão da sociedade

em classes, algo que só pôde ser percebido pela inédita maneira materialista-dialética de se enfrentar os objetos de estudo - no fundo um único objeto, o mais amplo possível: a totalidade da matéria e do ser social em seu metabolismo com a natureza, isto é, tudo o que é real: a história do universo, dos animais e dos homens. Daí também sua relativa complexidade, ou sua "clareza enigmática" como diz Mészáros, pois Marx a cada página vai desdobrando uma infinidade de problemas por seus mais diversos ângulos: em suas identidades, contradições e superações de tipo dialético. A própria alienação-estranhamento do homem é destrinchada em quatro formas complementares: 1) perante a natureza; 2) frente a sua própria atividade, por isso alienação de si mesmo; 3) diante do seu "ser genérico", como membro da espécie humana; 4) diante dos demais homens. (MARX, 2004, p. 82- 86). Esses tipos de estranhamento derivam da alienação do trabalho nas sociedades divididas em classes, onde a apropriação privada das produções coletivas se torna um obstáculo para o trabalhador se realizar enquanto um verdadeiro ser humano. Um outro (alheio) é o senhor da atividade de cada um. Daí o estranhamento geral, e daí a fantástica transformação de tudo e de todos em objetos que cultuam objetos, num mundo onde o dinheiro (como mercadoria universal capaz de dominar todas as outras mercadorias), acaba por se erguer como um Deus tão poderoso e fantástico que para ser adequadamente descrito leva Marx a citar versos de Shakespeare e do *Fausto* de Goethe, antes de concluir:

O que eu sou e consigo não é determinado de modo algum (...) pela minha individualidade. Sou feio, mas posso comprar para mim a mais bela mulher. Portanto, não sou feio, pois o efeito da fealdade, sua força repelente, é anulado pelo dinheiro. Eu sou – segundo minha individualidade – coxo, mas o dinheiro me proporciona vinte e quatro pés; não sou, portanto, coxo; sou um ser humano mau, sem honra, sem escrúpulos, sem espírito, mas o dinheiro é honrado e, portanto, também o seu possuidor. O dinheiro é o bem supremo, logo, é bom também o seu possuidor (...)

Shakespeare destaca no dinheiro particularmente duas propriedades. 1) é a divindade visível, a transmutação de todas as propriedades humanas e naturais no seu contrário, a confusão e a inversão universal de todas as coisas; ele confraterniza impossibilidades; 2) é a prostituta universal, o proxeneta universal dos homens e dos povos.

A inversão e a confusão de todas as qualidades humanas e naturais, a confraternização das impossibilidades – a força divina – do dinheiro repousa em sua essência enquanto ser genérico – estranhado, exteriorizando-se e se vendendo) – do homem. Ele é a capacidade exteriorizada da humanidade. (MARX, 2004, p. 159).

Esse problema da alienação e do estranhamento (ou do fetichismo, coisificação, etc.), por ser algo central na realidade capitalista, inevitavelmente atravessará todo o nosso estudo, devendo ser retomado de modo explícito ou implícito na abordagem de diversas obras literárias específicas. Aqui, porém, não é o lugar para discuti-lo em mais detalhes e maior profundidade do que permite esta brevíssima introdução ao problema, até porque outros mais autorizados já fizeram isto, seja em artigos ou livros específicos de filosofia. Vale apenas mencionar que tais ideias do jovem Marx, de tão profícuas, alteraram em grande medida o curso da filosofia ocidental, sendo especialmente decisivas para todas as obras escritas por Lukács entre 1932 e 1971, ou para a fundação da chamada Escola de Frankfurt de Walter Benjamin, Adorno, Horkheimer, Marcuse, etc. Por isto é bastante correto que István Mészáros considere essa teoria de Marx sobre a alienação como um dos núcleos primordiais do seu inteiro sistema filosófico posterior, que acaba sendo mais rigoroso e complexo do que qualquer sistema idealista, já que, pela primeira vez na história do pensamento, se baseia inteiramente no estudo radical de todos os aspectos da realidade concreta, sem admitir atalhos metafísicos ou acomodações dogmáticas:

De fato, a concepção geral que Marx tem da gênese histórica e da alienação das relações sociais de produção, juntamente com sua análise das condições ontológicas objetivas de uma superação necessária da alienação e da reificação, constituem um sistema, no melhor sentido do termo. Esse sistema não é *menos*, e sim *mais* rigoroso do que os sistemas filosóficos de seus predecessores, inclusive Hegel; o que significa que qualquer omissão, mesmo que de *uma* de suas partes constituintes, é capaz de deformar *todo* o quadro, e não apenas um aspecto particular dele. Além disso, o sistema marxiano não é *menos*, mas sim muito *mais* complexo do que o hegeliano; pois uma coisa é inventar, engenhosamente, as “mediações” logicamente adequadas entre “entidades do pensamento”, e outra muito diferente é identificar na realidade os complexos elos intermediários dos múltiplos fenômenos sociais, encontrar as leis que governam suas institucionalizações e transformações recíprocas, as leis que determinam sua relativa “fixidez”, bem como suas “modificações dinâmicas”, demonstrar tudo isso na realidade, em todos os níveis e esferas da atividade humana. Consequentemente, qualquer tentativa de ler Marx, não em termos de seu próprio sistema, mas de acordo com algum “modelo científico” preconcebido e banal, em moda nos nossos dias, priva o sistema marxiano de seu significado revolucionário e o converte numa coleção morta de conceitos pseudocientíficos inúteis. (MÉSZÁROS, 2006, p. 93-94)

A insólita reificação do mundo das mercadorias, portanto, não se trata de uma metáfora arbitrária, imaginada por Karl Marx para se obter um efeito retórico

de deslumbre ou de suspense. É antes uma realidade concreta, cuja absurdidade só será superada sistematicamente no mundo sob uma eventual emancipação comunista, única solução que parece apta a devolver aos seres humanos as rédeas do comando sobre os objetos. Pois segundo calcula o próprio Marx, somente nesse mundo emancipado do futuro se extinguiria a base cotidiana para o fantástico monstruoso do fetichismo, ou para a correlata necessidade de refúgio irracional na religião ou nos mitos, porque só então as trocas sociais poderiam reassumir seu caráter transparente de relações sociais racionalmente coordenadas.

II – ESSÊNCIA E FENÔMENO.

Como vimos, a teoria do fetichismo da mercadoria de Marx, desdobramento de sua teoria da alienação, é um pilar central de sua concepção de mundo, isto é, de sua percepção filosófica sobre o fundamento das coisas e dos seres – ou de sua “ontologia”, como iria dizer György Lukács na década de 1960. Tal concepção marxista, ainda consoante Lukács, se ergue sobre o método dialético de apreensão da realidade, sendo a própria dialética um reflexo das estruturas objetivas do ser social e da natureza, e não uma mera metodologia entre outras, escolhida por acaso. E um dos principais desdobramentos dessa concepção dialética do mundo se apresenta nas relações entre a essência e o fenômeno, ou entre o universal e o singular: em suas diferenças, identidades e mediações.

O fenômeno é aquilo que aparece a nossos sentidos e que é infinito e efêmero em suas manifestações singulares. Sua apreensão imediata, apesar de sempre pressupor uma intuição mais profunda sobre a totalidade do mundo, em geral conduz a fugazes impressões subjetivas ou a meras descrições superficiais ou ilusórias do real. Por isso Marx afirmou que se a essência e o fenômeno coincidissem, a ciência jamais seria necessária – entendendo por ciência justamente a progressiva compressão das verdadeiras conexões que causam os fenômenos, isto é, o movimento da essência. A essência da realidade não é, portanto, nenhuma substância imutável, e sim algo movente: é o processo histórico e concreto de articulação da totalidade dos fenômenos. Em toda sua fase madura, iniciada de modo precoce com os *Manuscritos Econômicos Filosóficos*, Marx passou a estudar justamente a lógica essencial de funcionamento do capitalismo, entendido por sua vez como o impulso mais determinante da vida moderna, em todos as suas nuances e dimensões.

Cada fenômeno singular que vivemos é, portanto, na imensa maioria das vezes, um subproduto da lógica capitalista – lógica essa cuja compreensão não está disponível de modo imediato aos nossos sentidos, exigindo uma reflexão crítica que o pragmatismo hegemônico bloqueia sistematicamente em prol da perpetuação do próprio capitalismo. Com isso, perdidos em um mundo avesso à humanização, os indivíduos continuam a se limitar aos aspectos mais imediatos e triviais dos fenômenos, como se esses aspectos superficiais fossem a inteira realidade. Assim, ficam presos às aparências das coisas, que, é claro, podem levar ao erro e ao engano, conforme atestam até ditados populares. A verdade essencial de fato reside em outro

lugar, embora não seja o lugar da ideia platônica nem a da divindade cristã, muçulmana ou espírita. A verdade reside antes no próprio real, em sua mais profunda lógica de funcionamento e de reprodução.

Para o marxismo, portanto, o movimento essencial das estruturas nem sempre é transmitido adequadamente pela aparência empírica singular. Porém, ao mesmo tempo, a aparência tem sim uma existência efetiva e sempre guarda certa conexão com a essência, pois mesmo as determinações mais fundamentais só se manifestam através do conjunto de elementos singulares, dessa superfície imediatamente apreensível. Em outras palavras, assim como há uma diferença fundamental entre essência e fenômeno, existem também momentos de identidade em que certos aspectos fenomênicos, ao serem correlacionados, são capazes de revelar e sugerir o mais amplo movimento essencial da realidade. A essência da realidade, aliás, só pode ser estudada a partir da progressiva compreensão de uma gama de fenômenos empíricos, que serão analisados e sintetizados pelo pensamento crítico no esforço de se revelar as conexões mais importantes dos processos históricos reais. É este o caminho dialético que o conhecimento deve percorrer para reproduzir a realidade concreta em conceitos corretamente captados pelo pensamento, como explica Marx ao discorrer sobre o “método da economia política”, numa “Introdução” escrita em 1847 (MARX, 2011, p. 54).

György Lukács, por sua vez, faz da dialética entre *singular*, *particular* e *universal* (que são desdobramentos da dialética entre fenômeno e essência) a base filosófica mais fundamental de suas reflexões estéticas dos anos 1960. Mesmo seus ensaios de crítica literária anteriores à *Introdução a uma Estética Marxista*, obra de 1960, embora ainda não explicitassem a centralidade da categoria do *particular* para a análise da literatura verdadeiramente realista, já traziam como ponto fundamental a aludida dialética entre fenômeno e essência, como se pode ver em diversas passagens da sua “Introdução aos Escritos Estéticos de Marx e Engels”, de 1932:

A autêntica dialética da essência e do fenômeno se baseia no fato de que essência e fenômeno são momentos da realidade objetiva, produzidos pela realidade e não pela consciência humana. No entanto - e este é um importante axioma do conhecimento dialético - a realidade apresenta diversos graus: existe a realidade fugaz e epidérmica, que nunca se repete, a realidade do instante que passa, e existem elementos e tendências de uma realidade mais profunda, que ocorrem segundo determinadas leis, ainda que se transformando com a mudança das circunstâncias. Tal dialética atravessa

toda a realidade, de modo que, numa relação desse tipo, relativizam-se aparência e realidade: aquilo que era uma essência que se contrapunha ao fenômeno aparece, quando nos aprofundamos e superamos a superfície da experiência imediata, como fenômeno ligado a uma outra e diversa essência, que só poderá ser atingida por investigações ainda mais aprofundadas. E assim até o infinito. A verdadeira arte (...) aprofunda-se sempre na busca daqueles momentos mais essenciais que se acham ocultos sob a capa dos fenômenos; mas não representa esses momentos essenciais de maneira abstrata, fazendo abstração dos fenômenos e contrapondo-se àqueles, e sim apreende exatamente aquele processo dialético vital pelo qual a essência se transforma em fenômeno, se revela no fenômeno, fixando, também, aquele aspecto do mesmo processo segundo o qual o fenômeno manifesta, na sua mobilidade, a sua própria essência. Por outro lado, esses momentos singulares não só contêm neles mesmos um movimento dialético, que os leva a se superarem continuamente, mas se acham em relação uns aos outros numa permanente ação e reação mútua, constituindo momentos de um processo que se reproduz sem interrupção. A verdadeira arte, portanto, fornece sempre um quadro de conjunto da vida humana, representando-a no seu movimento, na sua evolução e desenvolvimento. (LUKÁCS, 1965, p. 28-29).

Com efeito, Lukács vai amadurecendo cada vez mais, dos anos de 1930 aos de 1960, a ideia de que a chave para indicar e entender a “verdadeira arte” está no modo e na profundidade como esta reflete a dialética de essência e aparência, suas contradições e identidades. Acreditamos que esta também é a melhor chave para entendermos boa parte das ocorrências fantásticas de cunho realista, sendo que o maior diferencial das configurações fantásticas está em sua capacidade de exagerar em grau máximo essas contradições e identidades da realidade. Em grau máximo, porque o seu limite não se detém nas leis físicas fáticas nem ao que seria considerado possível em termos sociais.

É verdade que qualquer realismo autêntico empreende certa exageração concentrada dos traços essenciais da realidade – isso mesmo nos romances de Tolstói ou de Graciliano Ramos, em que o fantástico não aparece. Porém, a radicalidade figurativa das obras fantásticas atinge níveis qualitativamente distintos em sua condensação hiperbólica do real. Basta lembrar de Gregor Samsa acordando metamorfoseado em um “inseto monstruoso” para perceber esse caráter especialmente radical do fantástico realista. Refletindo nesse sentido, escreveu Lukács, numa passagem que sintetiza bem a concepção geral do presente estudo:

Não é de modo algum por acaso que precisamente algumas novelas fantásticas de Balzac e de E. T. A. Hoffman se contassem entre aque-

las criações artísticas pelas quais Marx tinha particular apreço. Naturalmente, há fantasia e fantasia. E há fantástico e fantástico. Se, neste campo, quisermos procurar um critério de valorização e discriminação, deveremos voltar às teses fundamentais da dialética materialista e à teoria do reflexo da realidade. A estética marxista, que nega o caráter realista do mundo representado através de particulares naturalistas (que escamoteiam as forças motrizes essenciais dos fenômenos), considera coisa perfeitamente normal que as novelas fantásticas de Hoffman e de Balzac representem momentos culminantes da literatura realista, porque nelas, precisamente em virtude da representação fantástica, as forças essenciais aos fenômenos são postas em especial relevo. A concepção marxista do realismo é a do realismo da essência artisticamente representada. (LUKÁCS, 1965, p. 31).

É claro que qualquer autor de literatura fantástica sempre tentou extremar ao máximo o alcance de sua imaginação, sempre tentou “radicalizar” as impressões sobre o mundo – e daí a multidão de demônios, monstros, fantasmagorias e enredos absurdos que tanto ocupou o gênero fantástico desde o fim da Idade Média. Assim, o que diferencia o realismo e o irrealismo no interior da literatura fantástica não são os temas nem o impulso exagerador, e sim a visão crítica e a capacidade de simbolizar apenas o mais essencial da necessidade histórica, que só a vertente realista alcança.

As obras fantásticas mais corriqueiras, de natureza irrealista, em geral apenas repetem de modo pretensamente original as mesmas superstições de sempre, como a volta de pessoas mortas ou a aparição de vampiros ou bruxas, sem conseguir simbolizar com isso nada de verdadeiro ou fundamental da realidade. Com isso apenas reifica-se ainda mais, de modo subjetivo e arbitrário, as aparências fetichizadas do mundo burguês, sem apresentar, no tecido de sua forma, a denúncia crítica humanizadora e a captação da essência histórica que forma a base de todo autêntico realismo, incluindo o de estirpe fantástica.

Com efeito, ao contrário do que fizeram diversos teóricos e críticos da literatura fantástica, não devemos analisar o fantástico nem por seus *temas* nem por qualquer *efeito sobre o leitor* (seja o suspense, o horror, a inquietude ou a hesitação). O que importa é antes o radicalismo com que ele capta a estrutura da realidade, isto é, a maneira como ele ultrapassa as possibilidades físicas naturais no intuito de atingir as verdadeiras raízes que alimentam a essência do mundo social. Isso é simultaneamente uma questão de conteúdo e de forma: para retratar com originalidade as mais profundas estruturas e tendências sociais, é imprescindível a confecção de uma

forma também original, mais ou menos inovadora em termos de estilo, atmosfera, enredo, ponto de vista narrativo, configuração de personagens, clímax, desfecho e até de linguagem.

Em todos esses sentidos, o fantástico realista constitui o polo mais oposto possível ao naturalismo de tipo positivista, cujo anseio principal seria dissecar e descrever as ocorrências empíricas do modo mais “imparcial” possível, baseado em convenções científicas – conforme prescreveria Émile Zola. Em polêmica contra tal prescrição, György Lukács dedicou partes importantes de sua obra madura para diferenciar o naturalismo de escola do autêntico realismo, sobretudo no já citado artigo *Narrar ou Descrever*, onde Lukács busca destacar as diferenças entre o método narrativo, verdadeiramente inventivo e realista, e o método descritivo naturalista, mais superficial e dependente de postulados rígidos.

Seguindo essa mesma perspectiva crítica, poderíamos dizer que o realismo de tipo fantástico é o afastamento máximo da prisão cientificista que fez os naturalistas se aterem a fotografias documentais das aparências imediatas. Pois o fantástico realista é justamente um mergulho radical em busca da essência, o que, quando bem-sucedido, culmina numa figuração das correntes mais profundas de determinada realidade histórica, materializando no mundo fictício dos personagens o que de fato são tendências reais (embora invisíveis aos olhos empíricos) do mundo objetivo extraliterário. Em outras palavras, o fantástico realista ocorre quando a objetividade oculta se concretiza em situações e personagens que podemos vivenciar ou observar de modo imediato.

Tais considerações, de caráter teórico bem geral, sem dúvida demandam maiores especificações para balizar análises válidas de autores e obras literárias. Mas se tratam de princípios cuja compreensão mínima já se mostra suficiente para eludir uma série de frequentes mal-entendidos a respeito do realismo, como o de confundi-lo com o naturalismo, o que vemos até em autores muito cultos e atentos a questões sociológicas, como Arnold Hauser em sua *História Social da Arte e da Literatura*. E nesse ponto o fantástico realista pode contribuir muito: sua mera existência indica o caráter amplo, dinâmico e profundamente inventivo do autêntico realismo.

Mas aqui é necessário abrir uns parênteses a fim de alertar para uma aparente contradição, que é a existência de contos ou romances fantásticos da seara de

autores considerados naturalistas, como o português Eça de Queiroz ou o francês Guy de Maupassant. Vale então analisar contos de cada um desses autores para deixar mais claro tudo o que temos dito até aqui.

No conto “O Defunto”, Eça de Queiroz escapa às prescrições científicas do naturalismo de escola para retratar um acontecimento empiricamente impossível. Situado em uma atmosfera medieval, na Espanha de 1447, o protagonista do conto recebe a ajuda de um defunto, que desce da forca onde fora executado para impedir uma cilada – armada por um velho barão obsessivamente ciumento de sua jovem esposa. Após o logro da cilada, o barão enlouquece ao ver primeiro que não matara o protagonista, como havia antes pensado, e segundo que sua adaga aparecera cravada no peito de um morto no Cerro dos Enforcados (já que o defunto quis voltar à sua força de origem, após receber o golpe da lâmina no lugar do protagonista). No fim da história, esse protagonista acaba por casar com a jovem viúva do barão, na igreja de Nossa Senhora da Piedade, padroeira dos dois.

Ora, apesar de ter sido escrito em 1902, após a fase mais naturalista de Eça, o conto obviamente é um momento de retorno aos seus primeiros escritos, de cunho tipicamente romântico. Apesar de demonstrar uma escrita segura, capaz de prender a atenção e conduzir o leitor até o desfecho, é um texto que não possui nada de fundamentalmente original, não passando de uma versão com toques de suspense de uma lenda de ressurreição semelhante a diversas outras que poderiam ser encontradas aos montes entre as superstições populares portuguesas. Sequer se encontra nesse conto o anticlericalismo crítico que vemos em *O Crime do Padre Amaro*; afora comentários esparsos e sem desenvolvimento sobre o espírito tacanho das beatas, o conto não apresenta nada que questione ou extrapole o mundo das crendices mais pueris. E nesse sentido essa literatura fantástica de Eça de Queiroz não passa de uma cópia tardia de repisados modelos europeus (sobretudo, nesse caso, o gótico romântico), numa falta de autêntica originalidade que nos lembra a crítica certa e coerente que Machado de Assis fez às obras desse autor português em artigos de 1878³. Em suma, apesar de não ser tipicamente naturalista, esse conto de Eça mantém a atenção naturalista a aspectos triviais da cultura e da realidade, sem conseguir de

³ Trata-se de dois artigos de título igual, “Literatura Realista”, escritos como resenha crítica ao *Primo Basílio* e a *O crime do Padre Amaro* e ao método naturalista em geral (cf. ASSIS, 2013, p. 467-485).

fato penetrar no âmbito do autêntico realismo. O fantástico aí não passa de uma história da carochinha sem qualquer originalidade.

Já o caso de Guy de Maupassant é diferente. Apesar de ser um discípulo direto de Flaubert e Zola, que inauguraram o culto ao descritivismo empírico, seu poderoso talento criativo e sobretudo sua invulgar sensibilidade para as questões de ordem psicológica o levaram a escrever pequenas histórias fantásticas que ultrapassam com folga o enquadramento mecanicista do naturalismo. Maupassant lembra mais o maduro Machado de Assis do que Eça de Queiroz: a partir da pintura de estados mentais, consegue de fato materializar certas estruturas essenciais da ordem burguesa contemporânea – estruturas objetivas invisíveis ao olho nu cotidiano.

Seu conto “Quem sabe?” talvez seja o exemplo mais bem acabado disso. Um protagonista marcadamente burguês, cultor de um acentuado individualismo solitário, sente mal-estar em presença das pessoas e se refugia em sua casa de campo, onde passa a adorar cada vez mais os objetos de sua propriedade. Assim escreve Maupassant:

Gosto tanto de estar só que sequer consigo suportar a vizinhança de outros seres dormindo sob meu teto (...).

Por que sou assim? Quem sabe? A causa talvez seja bem simples: eu me canso muito depressa de tudo o que não se passa em mim. E há muita gente na minha situação. (...)

Resultou daí que eu me ligasse, que me tivesse ligado muito aos objetos inanimados que assumem, para mim, uma importância de seres, e que minha casa se tornasse, se tivesse tornado, um mundo no qual eu vivia uma vida solitária e ativa, em meio a coisas, moveis, bibelôs familiares, simpáticos a meus olhos como rostos. Eu a havia enchido pouco a pouco, eu a havia enfeitado e eu me sentia, dentro dela, contente, satisfeito, bem-aventurado como nos braços de uma mulher amável cuja carícia habitual se tornou uma calma e doce necessidade. (MAUPASSANT, 2006, p. 228)

O narrador passa a viver em solidão essa vida aparentemente apazível, até que em certa noite, ao voltar de uma caminhada no campo, começa a notar algo estranho. Quando aproxima da porta de sua casa, escuta rumores de móveis sendo arrastados, e após tomar coragem e abrir a porta, flagra o fantástico auto-movimento de todos seus objetos pessoais: dos maiores móveis aos mínimos utensílios domésticos. Depois de um tempo tentando se recuperar do susto, sem saber ao certo se enlouqueceu, acaba por encontrar todos seus objetos fujões em uma loja de antiguidades na cidade medieval de Rouen, ao passear na Normandia. Após recomprar dois

sofás de um estranho vendedor, denuncia tal roubo à polícia, que porém jamais encontra o dono da loja. No dia seguinte os móveis já haviam sido substituídos por outros e reaparecido na casa de campo do protagonista. Este não consegue aceitar que seus objetos têm vida própria; passa então a temer o vendedor de antiguidades, até por fim se trancar em um manicômio, que é de onde está a escrever (para seu médico) o relato desse caso.

Mesmo sem provavelmente nunca ter lido sequer uma página de Marx, Maupassant nesse conto conseguiu materializar – numa forma cativante, coesa e enérgica – o fenômeno que Marx chamou de “fetichismo da mercadoria”. Como vimos, trata-se de algo estrutural na vida capitalista, mas que geralmente queda oculto às nossas atenções ou reflexões cotidianas. Isso nos induz a comparar essa obra de Maupassant com o conto de um declarado marxista: “Coisas”, de José Saramago. Este conto, escrito em 1978, se encontra no livro *Objecto Quase*, que se abre com uma epígrafe retirada da *Sagrada Família*, de Marx e Engels: “Se o homem é formado pelas circunstâncias, é necessário formar as circunstâncias humanamente”. Ocorre que em um mundo ainda não formado humanamente, são as coisas que postulam a condição de seres vivos, superando fantasticamente a condição de objetos sem volição própria – o que será o tema não apenas do conto “Coisas”, mas também de “Embargo”, em que um automóvel passa a agir por conta própria após a crise mundial do petróleo de 1973. O próprio título que Saramago deu a essa sua coletânea de contos, *Objecto Quase*, já nos remete inequivocamente às conclusões de Marx sobre as relações sociais num mundo baseado na produção de mercadorias, onde as pessoas não se relacionam entre si diretamente como seres humanos, mas sim a partir do universo de produtos que encontram no mercado. Ou seja, as relações entre os seres humanos são mediadas pelas relações entre coisas. E isto, como já discutimos, deriva do modo como os bens materiais e culturais são produzidos numa sociedade capitalista: nascidos sob a forma de mercadorias, os objetos ganham vida autônoma em relação aos seus produtores e acabam transformando o mundo social à sua imagem e semelhança. Mundo em que as coisas se relacionam como pessoas, e as pessoas, como coisas.

Assim, essa relação fantástica de inversão da normalidade – que neste caso não é uma mera ilusão, mas sim um fenômeno que deriva das forças objetivas do modo de produção capitalista – será evocada tanto por Guy de Maupassant, como

motivo estruturante do conto “Quem sabe?”, quanto por José Saramago, cem anos depois, no conto “Coisas”. Ambos os autores, desse modo, não estão a utilizar o fantástico de forma arbitrária; antes encontraram maneiras artisticamente adequadas de retratar absurdos fundamentais da sociedade capitalista – e o lapso temporal entre um conto e outro por si só nos indica que essa sociedade, embora tenha se transformado muito ao longo das décadas, não perdeu vários de seus traços estruturantes mais decisivos.

Entre os dois contos, o de Saramago é mais longo e mais explicitamente en-
gajado no tom, o que o leva a se desdobrar por questões de ordem política. Seu protagonista é um funcionário do serviço de requisições especiais, “sre” de sigla, cuja função é encaminhar a fabricação de mercadorias após o pedido de clientes. Desde o início do conto, alguns objetos à sua volta começam a apresentar comportamentos estranhos: uma porta que se fecha sozinha, um sofá que tem febre, um relógio que para de funcionar e uma caixa de correio que some por vontade própria. Logo o governo irá reconhecer tais ocorrências estranhas, chegando a informar por “nota oficial” aos cidadãos utentes, isto é, aos usuários de mercadorias, que inexplicáveis sumiços e defeitos “de certos objetos, utensílios, máquinas e instalações (por abreviatura, *oumis*)”, se registraram em grande número, mas que todos esses casos já estariam sendo “criteriosamente estudados pela comissão nomeada, que conta com a colaboração de um parapsicólogo” (SARAMAGO, 2001, p. 78).

À primeira vista, o leitor pode enxergar nesse enredo uma ficção científica ou de mistério de mero entretenimento, ou simplesmente uma paródia fácil contra as praxes governamentais, sem perceber o símbolo realista mais profundo que perpassa esta narrativa, interessante sobretudo por trazer à tona, na vida particular dos personagens, acontecimentos que refletem essa espécie de mistério de fato presente na realidade capitalista – o fetichismo da mercadoria. Saramago então exagera a realidade para poder mostrá-la melhor: por isso as coisas de seu conto ganham vida própria e acabam por se rebelar, como se fossem seres vivos. Diante desse acontecimento fantástico, o personagem central, um típico burocrata cumpridor da ordem, filisteu sem qualquer capacidade crítica, fica completamente desorientado – o que lembra a desorientação do pequeno burguês protagonista de Guy de Maupassant ao testemunhar a fuga rebelde de seus móveis e utensílios domésticos.

Em suma, portanto, os enredos fantásticos tanto do conto “Quem sabe?”, de Maupassant, quanto do conto “Coisas”, de José Saramago, se nutrem de um mesmo conteúdo real, o “fetichismo da mercadoria” - fenômeno que para ser revelado obrigou o próprio Marx a recorrer a expressões típicas da literatura fantástica ou do “mundo nebuloso da religião”, como já vimos algumas páginas atrás. Nesse sentido o trabalho de Maupassant impressiona ainda mais que o de Saramago, pelo fato do autor francês não ter conhecido nada da obra de Marx, o que mostra que ele conseguiu intuir bem essa questão a partir da observação atenta da realidade que ele vivenciou. Seu mergulho nos problemas psíquicos do homem moderno, embora não tenha impedido sua morte prematura, aos 43 anos, após internação em um hospício, ao menos foi capaz de fazê-lo superar as amarras naturalistas de seu tempo para atingir um realismo original e marcante, com certo acento crítico e grande potencial revelador.

Mas enquanto o conto de Maupassant termina com o protagonista trancado em um hospício e atacado pelo medo do que vivenciou, o que faz jus ao fatalismo niilista que o autor bebia em Schopenhauer, o marxista José Saramago busca dar um passo além das atuais condições da sociedade burguesa, retratando a possibilidade mais humanista que as lutas do futuro poderão nos legar. No final de seu conto, as coisas, em estado de crescente rebelião, acabam por se transformar em seres humanos, que aparecem nus, purificados, e dispostos a lutar até o fim contra um regime de caráter fascista:

Entre o bosque e a cidade, não havia já espaço livre. Toda a população viera assistir à grande acção militar de represálias. Ao longe, ouvia-se um zumbido: os aviões aproximavam-se. Os relógios que ainda funcionavam iam dar as sete horas ou marcá-las silenciosamente no mostrador. O oficial que comandava a artilharia segurava o microfone para dar ordem de fogo. Centenas de milhares de pessoas, um milhão, quase não respiravam, de ansiedade. Mas nenhum tiro chegou a ser disparado. No preciso instante em que o oficial ia gritar: “Fogo!”, o microfone fugiu-lhe das mãos. Inexplicavelmente, os aviões fizeram uma curva apertada e voltaram para trás. Este foi apenas o primeiro sinal. Um silêncio absoluto espalmou-se sobre a planície. E de repente a cidade desapareceu. No lugar dela, a perder de vista, surgiu uma outra multidão de mulheres e homens, nus, desentranhados do que fora a cidade. Desapareceram as peças de artilharia e todas as outras armas, e os militares ficaram nus, rodeados pelos homens e pelas mulheres que antes tinham sido roupas e armas. Ao centro, a imensa nódoa escura da população da cidade. Mas também essa, no instante seguinte, se

metamorfoseou e multiplicou. A planície tornou-se subitamente clara quando o Sol nasceu.

Foi então que do bosque saíram todos os homens e mulheres que ali se tinham escondido desde que a revolta começara, desde o primeiro oumi desaparecido. E um deles disse:

— Agora é preciso reconstruir tudo.

E uma mulher disse:

— Não tínhamos outro remédio, quando as coisas éramos nós. Não voltarão os homens a ser postos no lugar das coisas. (SARA-MAGO, 2001, p. 105)

Tal desfecho se refere, evidentemente, ao horizonte do comunismo, que, segundo as seguintes palavras de Karl Marx, é o único regime que poderá superar o mundo coisificado que emerge continuamente do modo de produção capitalista:

Imaginemos finalmente, para variar, uma sociedade de homens livres que trabalhem com meios coletivos de produção e que empreguem suas numerosas forças de trabalho, com plena consciência do que fazem, como uma única força de trabalho social. Nessa sociedade se repetirão todas as normas que presidem o trabalho de um Robinson [Crusoé]; mas agora com caráter social e não individual. Todos os produtos de Robinson eram seu produto pessoal e exclusivo, e, portanto, objetos de utilidade imediata para seu uso. O produto coletivo da associação de trabalhadores a que nos referimos é um produto social. Uma parte deste produto volta a servir como meio de produção, permanecendo social. A outra parte é consumida pelos indivíduos associados, como meio de vida, devendo, por isso, repartir-se entre todos. O caráter desta distribuição variará segundo o caráter especial do próprio organismo social, e o correspondendo ao nível de desenvolvimento histórico dos trabalhadores. Suponhamos, apenas para estabelecer um paralelo com a produção mercantil, que a parte a repartir por cada trabalhador seja proporcional ao seu tempo de trabalho. Nessas condições, o tempo de trabalho desempenhará uma dupla função. Por um lado, sua distribuição, com base em um planejamento social, servirá para regular a proporção adequada entre as diversas funções do trabalho a as distintas necessidades. Por outro lado, e simultaneamente, o tempo de trabalho servirá de medida para graduar a parte individual de cada produtor no trabalho coletivo, e, assim, a porção que lhe compete na parte do produto também coletivo destinada ao consumo. Como se vê, aqui as relações sociais dos homens com seu trabalho e com os produtos do seu trabalho são perfeitamente claros e simples, tanto no tocante à produção como no que se refere à distribuição. (MARX, 1996, p. 203-204)

Nesse mundo emancipado do futuro, portanto, Marx presume que o caráter fantástico e autônomo que os produtos adquirem numa sociedade capitalista poderia desaparecer, de forma mais ou menos automática. As relações entre as pessoas apareceriam então como relações diretas entre seres humanos, porque o produto do trabalho social não mais implicaria em um processo de alienação, desaparecendo

a forma mercadoria. E é justamente esta transição de um capitalismo ultra-fetichizado ao ideal comunista – algo um dia talvez necessário para a mera sobrevivência da espécie humana – que José Saramago simboliza, nos parágrafos finais do conto “Coisas”.

Isto não significa que o conto de Saramago é necessariamente melhor ou mais refinado que o de Guy de Maupassant, tampouco o oposto. Nossa intenção foi apenas apontar duas versões que usaram situações fantásticas para retratar o fenômeno que Marx chamou de “fetichismo da mercadoria”. Enquanto Saramago aposta na emancipação socialista das amarras e contradições do capitalismo, Maupassant nem considera essa possibilidade, mas o certo é que nem um nem outro fazem de seus textos meros panfletos sem vida: antes, conseguem materializar nos destinos de seus personagens, com destreza e profundidade artística, dramas humanos essenciais, extraídos da concretude da existência na sociedade burguesa. E entre as épocas de Gui Maupassant e de José Saramago, vários outros escritores sérios e talentosos também abordaram essa questão da alienação, do estranhamento e do fetichismo, entre os quais sem dúvida se destaca o tcheco Franz Kafka. Seu personagem-objeto “Odradek”, por exemplo, do conto de apenas duas páginas “Preocupações de um pai de família”, é uma síntese magistral da reificação neste mundo das mercadorias, no qual até os objetos mais inúteis ou incompreensíveis ameaçam sobreviver aos homens – e isto só para citar um texto que, apesar de ser considerado uma “obra-prima de poucas linhas”, como diz Roberto Schwarz (1979, p. 23), é muito menos conhecido do que *A metamorfose*, *O Processo*, *Na colônia penal* ou *O castelo*, já tão discutidos em todas as partes do globo.⁴

⁴ Apesar da obra de Kafka muitas vezes ser abordada com ênfase formalista ou metafísica – em que não raro se enfatizam traços oníricos ou até religiosos – consideramos que o fantástico kafkiano ganha mais em ser interpretado a partir da hipótese de se tratar de um autor realista, que sempre retrata com profundidade o opressivo contexto histórico-social de seu tempo, inclusive sem excluir a especificidade de ter vivido em um país capitalista periférico. Tal abordagem já foi realizada, por exemplo, por Carlos Nelson Coutinho (2002), que usa a própria metodologia do maduro Lukács para ir contra as conclusões do filósofo húngaro sobre a obra kafkiana. Outro que comenta o realismo de Kafka é seu principal tradutor para a língua portuguesa, Modesto Carone (2009). Antes destes brasileiros, diversos teóricos alemães afins ao pensamento marxista ou sociológico também já haviam estudado a obra kafkiana, como Walter Benjamin (1987), Theodor Adorno (1998) e Günther Anders (2007), sendo que o influente ensaio deste último, *Kafka: pró e contra*, publicado em 1951, classifica explicitamente o escritor tcheco como um “fabulador realista”, que deforma a realidade só para tocá-la em seu cerne. Por conta desses trabalhos já realizados e do delineamento geral da presente tese, não iremos dedicar nenhum tópico exclusivo a Kafka, mas faremos outras referências esparsas à obra deste mestre do fantástico, bem como a tais comentaristas, sempre que parecer pertinente.

III – PRINCÍPIOS ESTÉTICOS.

Com base no que já vimos até aqui, é possível afirmar que o fantástico realista coloca em relevo certos processos objetivos que tendem a ser invisíveis ou confusos para as percepções empíricas do cotidiano – embora sejam processos essenciais ao movimento real da história humana. Em outras palavras, algo que distingue o fantástico realista é a aptidão para objetivar algo que no fundo é de fato objetivo, mas que nossa limitada subjetividade cotidiana não é capaz de captar com clareza. O fantástico então consegue trazer à tona e nos tornar imediato o mundo secreto da essência e de suas mediações, e o faz de maneira radical, rompendo até as leis físicas do mundo natural.

Nos exemplos que vimos, o fetichismo encarnado nas mercadorias ganha vida frente aos nossos olhos, e então vemos as coisas se moverem por vontade própria. O leitor diante disso pode achar divertido, chocante, estranho ou inverossímil – mas isso não é tão decisivo quanto em geral se pensa. Pois independentemente das inclinações subjetivas do leitor e de suas eventuais impressões e sensações, o que importa é que a obra seja potencialmente capaz de conduzir o leitor a aprender ou a perceber melhor um traço fundamental da realidade em que todos vivemos – sendo válido sentir o que quer que seja durante essa aprendizagem, do prazer intelectual ao medo supersticioso. E o que baliza essa possibilidade de *indução realista* não é apenas a aptidão interpretativa do leitor, mas também, até antes de tudo, o potencial efetivo do texto: aquilo que foi formalizado objetivamente. Nesse sentido, o fantástico é realista quando se mostra capaz de materializar concretamente (no destino de seus personagens; nos diálogos; na atmosfera local, etc.), os traços e movimentos essenciais da história.

Vários marxistas no século XX tiveram a audácia de recolocar essa polêmica questão da mimese da realidade no centro dos problemas especificamente artísticos, o que já os afastam, por princípio, de qualquer formalismo abstrato, de qualquer esteticismo pretensamente apartado das condições sociais reais. Entre eles, György Lukács foi o que mais se empenhou nessa ênfase do realismo como princípio estético crucial, e por isso todos seus argumentos e análises sempre avaliam a junção entre o conteúdo e a forma, isto é, sempre ponderam sobre os modos como o mundo real é refletido objetivamente nos elementos estéticos de cada obra de arte. A literatura mais autêntica ou realista seria aquela capaz de captar o movimento e as lutas mais

fundamentais de uma determinada época histórica, além de simbolizar adequadamente a relação e o entrelaço entre essência e aparência. Nossa tese parte da mesma premissa, embora enfatizando obras na qual esse símbolo realista das estruturas sociais assume uma forma fantástica – o que, como já dissemos, nunca foi o foco central dos principais autores marxistas, embora apareça como importante desdobramento de suas análises ou em passagens significativas.

Um dos exemplos mais claros disso está na leitura que Lukács faz do *Dom Quixote*. Como se sabe, o famoso personagem de Cervantes, ao imaginar a permanência do mundo cavaleiresco feudal numa época de ascensão do capitalismo mercantil, comete uma série de disparates absurdos, o que o levará às mais fantásticas desventuras. O próprio Marx comentou isso numa nota de rodapé do *Capital*: “Dom Quixote já pagou pelo erro de presumir que a Cavalaria Andante seria igualmente compatível com todas as formas econômicas da sociedade” (MARX, 2013, p. 157) – e Lukács desenvolve em maiores detalhes essa avaliação geral, apontando de maneira certa a função realista do fantástico em Miguel de Cervantes, num ensaio que mais que qualquer outro nos fornece a base para refletir sobre uma teoria do fantástico baseada no materialismo histórico e dialético. Eis então o que diz Lukács nesse ensaio sobre o *Dom Quixote*:

Não pode haver dúvida de que deve ter havido muitos milhares de leitores de tais romances de cavalaria que perderam a cabeça e se distanciaram da realidade. Mas com sua força criativa única, Cervantes vai muito além deste simples fato: dá vida a um ser humano que pretende realizar a moral dos romances de cavalaria, que aspira a cumprir no mundo as normas e modelos de ação defendidos por esses romances. Desta maneira, Cervantes, ao mesmo tempo em que inaugura o romance moderno, acede ao método literário do romance verdadeiramente burguês, sendo fiel a ele até as últimas consequências. **Método que consiste na elevação da prosa da vida burguesa aos picos da plenitude poética, de tal modo que o que se configura é um caso extremo, isto é, que o que se configura é um ser humano limite e, com isso, seus atos não menos extremos. É daí que a atmosfera fantástica cria raízes neste romance.** A prosa da vida burguesa se configura de maneira multicolorida e rica em conteúdo poético.

Mas como conciliar tudo isso com realismo? Para um gosto superficial, educado no naturalismo burguês decadente, tal coisa não é de modo algum possível. Quem, no realismo, procura fotografias, pode tomar como certo que em Cervantes ele as encontrará em uma medida inexistente, como em Swift. (...) **A verdade da literatura coincide com a verdade social do conteúdo.** (...) Como pode um elemento tão fantástico ser realista e poético? [É assim] porque Cervantes não configura um caráter arbitrariamente extremo ou

um ato não menos extremo que conduz arbitrariamente ao fantástico. Para ele, o extremo nada mais é do que a concentração literária das determinações sociais, dos problemas sociais dados, em uma figura, em suas ações e aventuras. **O fantástico ocorre precisamente porque Don Quixote não é um sonhador arbitrário, mas uma personalidade singular que visa trazer todos os seus sentimentos e pensamentos para o reino da ação** e que segue seu caminho de maneira rigorosamente consequente - um caminho que tanto em sua totalidade como em seus vários estágios se revela ininterruptamente como falso. Por outro lado, os fenômenos do mundo externo em que esses conflitos entre a realidade e a ideologia ocorrem não são menos extremos, sem que, por isso, tenham de perder por um único instante seu caráter social verdadeiramente real.

Portanto, o que é fantástico em Cervantes senão a realização sintética de uma situação social verdadeiramente capturada? Esta condensação da forma implica, ao mesmo tempo, um novo item de conteúdo, ou seja, a demonstração do caráter extravagante de uma situação social e não o comportamento humano de forma abstrata, com os meios exclusivos de mera crítica, mas por meio da demonstração gráfica das consequências definitivas de tudo isso – revelando traços que dificilmente poderíamos ter percebido de outra forma. Com isso, Cervantes abre um novo caminho para a técnica expositiva do realismo crítico moderno. Técnica cuja influência é perceptível não só nos romances de Swift e Voltaire, mas também nos contos de estampa fantástica de Hoffmann e na obra de Balzac e Gogol. (...) Como é possível que uma ideia fixa tão grotesca como a que domina Don Quixote pode conduzir, em um romance tão poderoso, a toda uma longa série de aventuras, mesmo com progressiva acentuação de seu caráter fantástico? Como é possível que Dom Quixote reitere repetidas vezes essa posição de cegueira e incompreensão diante da realidade, sem que desse modo seu comportamento pareça implausível? Como é possível que tantas experiências amargas e ridículas não levem a uma decepção definitiva? Esta é precisamente a dimensão em que a profundidade radical de Cervantes e sua força criadora de tipos mostram toda a sua grandeza. Ele foi capaz de reconhecer que essa é uma situação na qual não há espaço para o desengano, porque sua essência está justo na incapacidade de realmente conhecer a realidade. Quando ele percebe que os gigantes contra os quais se lança não são nada além de moinhos de vento, Don Quixote está totalmente convencido de que se depara com um encantamento. A realidade "verdadeira" não é para ele outra coisa, senão a Idade Média idealizada. E apesar dos golpes que recebe, apesar das zombarias que tem que sofrer, jamais aquilo que constituía a efetiva realidade social de seu tempo chega a ganhar vida em sua consciência. Com tudo isso Cervantes descobriu um tipo de ampla e longa validade em relação ao comportamento de toda uma estirpe humana na sociedade de classes. (LUKÁCS, 1970, p. 452 a 454, *tradução e destaques nossos*).

Embora aqui possa parecer demasiado longa, essa passagem de Lukács significa na verdade um rigoroso exercício de síntese, capaz de condensar os fundamentos de boa parte das aparições fantásticas de toda a ficção realista moderna – e não apenas de seu romance fundador, o *Dom Quixote*. Por isso se faz necessário destripar com mais atenção essa passagem, buscando evidenciar de maneira ainda mais clara e explícita quais são esses fundamentos.

Em primeiro lugar, como já dissemos e se confirma na citação, *a principal propriedade do fantástico realista é similar à de todo autêntico realismo, isto é: a capacidade de capturar a essência da realidade condensando numa forma estética original e viva as mais marcantes determinações sociais dessa realidade*. Assim como ocorre a respeito do “típico”, em que Lukács enxerga não uma média estática das características mais triviais ou dos estereótipos (como nos tipos da prosa naturalista), e sim uma fiel exageração artística das verdadeiras tendências em luta na história, o fantástico realista também é um caso de alcance do verdadeiramente típico por meio da configuração de um “caso extremo”, em que o que “se configura é um ser humano limite” e “seus atos não menos extremos”. Em outras palavras, os voos extremos e exagerados do fantástico, que chegam a superar os limites das leis físicas e das potencialidades humanas, são na verdade uma forma de realmente captar e representar o que se passa na realidade, não de modo superficial, só atento aos aspectos mais óbvios e conhecidos, e sim de modo concretamente profundo, revelando recorrências que, embora de grande importância a todos, não poderiam ser percebidas de outra forma.

No que concerne a Cervantes, tão fiel foi seu retrato em relação às tendências essenciais da história que até hoje, mais de quatro séculos depois, milhões de pessoas em todo o mundo, talvez até bilhões, conseguem reconhecer o típico caráter “quixotesco” de alguém como um impulso subjetivo meio louco, pleno de ilusões, desprovido de efetividade prática ou desconectado da lógica real do mundo. Isto ocorre porque a literatura, quanto mais realista for, mais é capaz de se entranhar na consciência humana, e as melhores páginas da literatura fantástica também cumprem esse papel de esclarecer a realidade para incontáveis multidões, seja de modo direto, aos efetivos leitores das obras, seja de modo indireto, àqueles que absorveram algo das conquistas literárias através de conversas ou por outros meios cultu-

rais, como adaptações ao cinema ou ao teatro. Afinal toda obra realista, de tipo fantástico ou não, parte da vida cotidiana para retornar a ela trazendo nova luz – luz que pretende iluminar poeticamente os destinos humanos a fim de ajudar a transformá-los.

Em muitos sentidos, portanto, *o fantástico verdadeiramente realista é apenas um caso especial de realismo*, e a ele então se aplicam os mesmos princípios gerais de todo grande e autêntico realismo. Com efeito, não por é acaso que os escritores que cultivaram o fantástico com função realista (e não como mero entretenimento ou reforço das alienações correntes), muitas vezes são os mesmos nomes que compõe o grande cânone do realismo crítico, tais como Shakespeare, Goethe, Balzac, Walter Scott, Dostoiévski, Thomas Mann, ou, na língua portuguesa, Machado de Assis. Isso, porém, não significa que o fantástico não comporte uma dimensão peculiar, que o diferencie do restante das ocorrências realistas. Pelo menos em termos de grau, a exageração e o insólito da literatura fantástica costumam gerar uma série de elementos e de situações que são qualitativamente diferentes das encontradas nas literaturas realistas não fantásticas – e até entre obras de um mesmo autor é possível notar essa diferença. Basta contrapor a *Pele de Onagro* ao restante da *Comédia Humana*, por exemplo, ou *Brás Cubas* a *Dom Casmurro*, ou ainda *Cem anos de solidão* ao *Amor nos tempos de cólera* para notar diferenças de tom ou de abordagem dos personagens e do enredo, algo que buscaremos detalhar melhor em páginas posteriores. Por hora, cumpre nos determos mais um pouco nos princípios teóricos gerais.

Voltando ao texto de Lukács sobre o *Dom Quixote*, podemos notar que o filósofo húngaro enfatiza diversas vezes que nada no romance de Cervantes é arbitrário. Entender isso é de extrema importância, já que à primeira vista qualquer configuração fantástica parece ser justamente fruto do puro arbítrio inventivo, caso em que um escritor de talento imaginaria uma situação absurda ou exagerada e a transformaria numa história interessante, sem mais nem menos. É até bem provável que a maior parte da história da literatura fantástica mundial seja composta justamente por esse tipo de inventividade arbitrária, oriunda da mera confabulação subjetiva, caminho que os românticos muitas vezes prescreveram e idealizaram. Porém este não é o caso da literatura fantástica de estirpe realista. Pelo contrário: para autores dotados de verdadeiro senso de realismo, o principal é captar o âmbito do histori-

camente necessário, isto é, o modo efetivo como as tendências essenciais da realidade lutam entre si, bem como as consequências sociais, culturais e psicológicas dessas lutas. Em outras palavras, o autor verdadeiramente realista não inventa nada abstratamente, e sim descobre na própria realidade tudo o que irá retratar. Sua missão então é configurar, no destino de personagens singulares, as verdadeiras profundezas do real. E isso, como já frisamos, não é diferente para a forma fantástica. Esta, para ser realista, também não é outra coisa senão a condensação artística das situações necessárias da realidade, ou seja, é “a concentração literária das determinações sociais, dos problemas sociais dados” – para repetir as palavras do próprio Lukács. Dito isso, já podemos fixar mais uma premissa geral sobre o nosso tema: *o fantástico é realista quando não é arbitrário*.

Desse princípio podemos derivar uma série de outros. Em primeiro lugar, por se tratar de uma arte que capta a necessidade histórica, seus maiores embates e tendências, o fantástico realista costuma ser o reflexo literário dos grandes processos de modernização de estruturas arcaicas, alcançando uma rica tipicidade quando busca retratar o entrelaçamento de permanências antigas e de forças modernas – em geral o avanço do capitalismo mundial sobre formações feudais ou pré-capitalistas locais. No caso exemplar do Dom Quixote, é o progressivo triunfo das relações mercantis e das práticas capitalistas nas sociedades europeias que explicam a degeneração da ideologia feudal, e daí todo o devaneio do “cavaleiro da triste figura”, um crente em ideais cavaleirescos que já perdiam sua base de sustentação na realidade à medida que a sociedade burguesa ascendia. As aventuras fantásticas de Dom Quixote são todas ocasionadas por essa contradição entre uma mentalidade já caduca, incapaz de se transformar para se adequar aos novos tempos, e a realidade já transformada pelo pragmatismo burguês, em que de fato vivem os Sanchos Pança da modernidade. O *fantástico*, nesse sentido, não é outra coisa senão *um reflexo das efetivas contradições modernas*.

Pois de fato, se atentarmos bem, a existência de divisões de classes e de sobreposições de temporalidades distintas nas sociedades modernas, o que em termos relativos aos países indica um “desenvolvimento desigual e combinado”, faz com que essa combinação de desigualdades produza uma multiplicidade de situações contraditórias – o que, em última instância, serve de base para qualquer reflexo artístico. Ao retratar essas contradições da realidade, as obras realistas são aquelas capazes

de ir além da mera aparência ilusória das coisas para desvelar o movimento essencial que de fato move tudo, atingindo assim uma verdade mais profunda. Isso muitas vezes só é possível através de uma representação fantástica, que, nesse sentido, é uma forma capaz de tornar imediato e sensível uma série de mediações que a vida cotidiana, por ficar presa às aparências fenomênicas, não consegue apreender de modo adequado.

Vimos que Marx já havia alertado que "toda ciência seria supérflua se houvesse coincidência imediata entre a aparência e a essência das coisas" (MARX, 1985, p. 939), e mesmo antes dele já dizia Hegel:

A verdade do ser é a essência. (...). Já que o saber quer conhecer o verdadeiro, o que o ser é em si e por si, não se detém no imediato e suas determinações, senão penetra através dele, supondo que detrás desse ser exista algo mais que o ser mesmo e que este fundo constitui a verdade do ser (HEGEL, 1968, p. 339; *grifos originais*).

Essa busca de uma verdade essencial também vale para a literatura realista, conforme Lukács iria mostrar insistentemente. Seu ensaio sobre o Dom Quixote mostra que isto se aplica igualmente às construções fantásticas dos autores realistas, no que temos que *fantástico realista pressupõe a busca de ir além das aparências para retratar a essência*, como a esta altura já deve ter ficado claro.

Por fim, é necessário indicar outro aspecto recorrente nas obras realistas de cunho fantástico, que é o tratamento especial dado ao âmbito psicológico. Como já se nota desde Cervantes, a melhor literatura fantástica costuma colocar em seu epicentro estrutural as inadequações mentais diante das contradições da realidade. Tais contradições possuem diversas causas: as vezes derivam das diferenças, que já aludimos, entre a aparência e a essência das coisas; outras vezes são exemplos do "estranhamento" e da "alienação", e não raro envolvem sobreposições culturais oriundas de diferentes temporalidades históricas. *O fantástico costuma se voltar para resultantes mentais de tais contradições da realidade, e assim consegue exagerar em nível máximo essas contradições*, dado que o seu limite não se detém nas leis físicas fáticas nem ao que seria considerado socialmente "normal", e sim trafega no amplo universo da imaginação, dos sonhos e da loucura – e até do imponderável e do impossível.

Isso não significa que o fantástico deve admitir o arbitrário: pelo contrário, por mais criativo que seja, todo autor realista sempre parte das condições reais e só

busca exagerar as cores como forma de enfatizar melhor os problemas mais essenciais da existência. A imaginação fantástica, nesse sentido, apesar de poder voar com mais liberdade do que se estivesse presa às convenções cotidianas ou às efemérides jornalísticas, não significa uma fantasia totalmente ilimitada e sem freios. O fantástico é realista na medida em que seu retrato da subjetividade é um reflexo vivo das condições objetivas e culturais reais, e não um subjetivismo autoral sem peias. Ainda assim, o campo psicológico é de tal natureza que captar sua verdade mais profunda permite um imenso raio de criatividade inventiva – e é aí que o fantástico mergulha com total propriedade.

Não por acaso um dos textos mais clássicos sobre o fenômeno da literatura fantástica foi escrito pelo pai da psicanálise, Sigmund Freud, a partir de uma análise do conto “O Homem da Areia”, de T. A. Hoffmann. Discorrendo sobre o “inquietante”, Freud enxerga em Hoffmann a confirmação de várias de suas teorias (como enxergar no medo de perder os olhos um medo primitivo de perder os órgãos genitais). O importante aqui não são as conclusões freudianas, mas sim frisar que seu vivo interesse a respeito de um clássico do fantástico como Hoffmann denota por si só a profunda afinidade entre o campo fantástico e o âmbito psicológico. Podemos inclusive supor que o fantástico moderno só se tornou algo influente porque foi capaz de retratar, de modo singularmente penetrante, uma constante real da sociedade burguesa: a progressiva inflação do mundo subjetivo e os choques das impressões e dos sonhos individuais frente ao paredão férreo da realidade objetiva.

É desse choque que deriva, portanto, uma infinidade de situações fantásticas, o que pode ser observado em obras de artistas e autores dos mais diversos países desde que a lógica mercantil e individualista começou a despontar. À medida que avançava o domínio do capital, alastravam-se os exemplos de literatura fantástica, que se tornou especialmente destacada a partir do romantismo – isto por ser o romantismo a expressão mais emotiva e exagerada do triunfo burguês, ainda quando rechaçando esse triunfo de modo utópico ou reacionário. Não poucos teóricos, por isso, apontam o início da literatura propriamente fantástica somente nos fins do século XVIII, em geral *Le Diable amoureux (O Diabo apaixonado)*, de Jacques Cazotte. Tal classificação peca ao deixar de fora importantes obras anteriores na qual o fan-

tástico cumpre um papel decisivo, como o próprio *Dom Quixote*, mas pelo menos situa, de modo correto, a época mais clássica e generalizada de ascensão da literatura fantástica: o período romântico.

Apesar do iluminismo racional da época revolucionária da burguesia ser o maior responsável pelos principais avanços no pensamento geral da modernidade – como a prevalência da ciência sobre a religião, as ideias de nação, de povo e de cidadão e a luta pela democracia política e pela garantia da liberdade através de leis – muitos aspectos da individualidade moderna e contemporânea ganharam seus contornos mais influentes sob a reação a esse racionalismo, isto é, sob os lamentos e expansões dos românticos. O subjetivismo como condutor da vida cotidiana, a ênfase na vontade individual, a valorização do gênio e do louco, do exótico e do feio, a extrema liberdade retórica e comportamental, tudo isso são traços comuns até hoje, mas que se popularizaram pela primeira vez sob os trabalhos românticos. A literatura fantástica foi um dos meios usados para se divulgar e enraizar esses novos valores – que, evidentemente, estavam ligados, ainda que de modo por vezes contraditório, ao progressivo alastramento dos demais valores burgueses, considerados mais “racionais”, como a busca desenfreada pelo lucro e da liberdade comercial e política.

Mas a versão do fantástico que os românticos nos legaram via de regra não respeita nosso conceito de realismo, sendo meras fantasias arbitrárias ou fetichizações das aparências ou das crendices mais pueris: daí tantos fantasmas, vampiros, lobisomens, demônios, castelos mal assombrados, mulas sem cabeça, etc. O que nos importa, dentro dos limites do fantástico de cunho realista, são antes os casos excepcionais, como o de Goethe, o de Hoffmann e o de Balzac, que muitas vezes são classificados como românticos, pela coincidência da época em que escreveram e da adoção de certos temas então em voga, embora, na verdade, sejam autores essencialmente realistas, como Lukács insistiu em diferenciar. Nesses autores, vemos como o novo individualismo burguês serve de tema para configurações fantásticas que captam, de maneira crítica, premonitória e profunda, as novas tendências históricas que de fato entravam em jogo na realidade europeia e mundial.

A fim de esclarecer esse ponto, vejamos os casos do *Fausto* de Goethe e da *Pele de Onagro* (*La Peau de Chagrin*), de Balzac. Ambas as obras também já foram objeto de reflexões diretas de György Lukács, que escreveu um inteiro livro sobre

Goethe e alguns artigos e passagens sobre Balzac. No detalhado ensaio que dedicou ao *Fausto*, Lukács logo no início já compara esses dois grandes realistas europeus, alertando para a presença do elemento fantástico como marco simultâneo da despedida poética do velho Goethe e da estreia da *Comédia Humana*, de Balzac:

Não é nenhuma casualidade que a segunda parte do *Fausto* tenha sido acabada quase paralelamente à aparição da *Pele de Onagro* de Balzac. O realismo que acaba com o período artístico surge aqui em formas ainda fantástico-românticas, enquanto no *Fausto* o grande realismo se desgarra do “período artístico” em formas fantástico-alegóricas. Em Balzac: fantástico prelúdio da novela moderna, na qual será expressado o caráter a um tempo real e fantástico da vida capitalista. Em Goethe: fantásticos acordes finais do último período da perfeição formal na literatura burguesa. Balzac e Goethe experimentam de igual modo esta transbordante irrupção do novo tipo de vida, esta destruição dos diques das velhas formas pela maré de uma corrente encrespada. Mas Balzac tenta penetrar nas linhas mestras desse transbordamento com o fito de aceder, através de seu conhecimento, a uma nova forma épica; Goethe tenta regular a corrente renovando as formas antigas. (LUKÁCS, 1970, p. 343-344).

Nessas obras, portanto, a presença do fantástico não é uma coincidência arbitrária; sua necessidade artística, embora adquira formas muito distintas em Goethe e em Balzac, deriva em última instância da “transbordante irrupção do novo tipo de vida”, isto é, do domínio da sociedade burguesa após suas revoluções políticas.

O impulso clássico, humanista e racional da poesia e do pensamento de Goethe, tributário da *aufklärung*, a ilustração alemã, o conduz ao esforço enciclopédico de tentar sintetizar em sua obra magna toda a evolução da humanidade desde a Antiguidade grega até o “período heroico” do ascenso burguês, o que implica a adoção de uma forma fantástica de tipo mais alegórico, apta a simbolizar o avanço dos embates e das conquistas filosóficas e científicas de vários milênios de civilização. Por isso Lukács compara o *Fausto* com a *Fenomenologia do Espírito* de Hegel, que também buscou sintetizar a dialética do percurso do pensamento humano dos primórdios da razão até seu tempo, embora tal comparação seja feita sob o alerta de que Goethe não abandona os meios específicos da arte, regidos, via de regra, pela mediação de seres humanos individualizados e concretos e não por encarnações diretas

de conceitos abstratos (que é o que o próprio Goethe critica na polêmica que dirige contra a alegoria em geral).⁵ Nesse sentido, diz Lukács sobre o *Fausto*:

É o destino do homem o que se pretende ser configurado e, sem embargo, o conteúdo do poema é o destino da humanidade inteira. Os problemas filosóficos mais importantes de uma grande época de transição são colocados diante dos nossos olhos, e não de uma maneira puramente teórica, mas sim inseparavelmente unidos a uma configuração sensorial cativante (ou ao menos brilhantemente decorativa) das últimas relações humanas. Estas relações resultam cada vez mais problemáticas. (LUKÁCS, 1970, p. 343)

Em outras palavras, a adoção de um fantástico entre simbólico e alegórico, em Goethe, deriva em última análise da própria evolução histórica, que na abertura do século XIX já havia culminado em uma resultante problemática, contraditória, na qual a divisão do trabalho e das classes apartavam o indivíduo do progresso orgânico da humanidade como um todo, rompendo a relação mais natural e direta com a totalidade que existia anteriormente. Em um poema que pretende dramatizar essa relação do homem com o todo, isto é, com a história da espécie humana e com o universo, fez-se inevitável a concepção de certas situações fantásticas de significado indireto, o mostrar uma coisa para dizer outra, que também caracteriza a alegoria. Daí, por exemplo, o casamento de Fausto com a Helena de Troia, renascida por processos mágicos e significando a continuidade das conquistas modernas em relação às belezas da arte e da filosofia da Antiguidade clássica. Deste fantástico casamento nasce Eufórion, cuja breve vida representa a ascensão e a queda de Lord Byron, o representante mais destacado do romantismo europeu (em um retrato simpático a Byron, mas com viés também crítico, por parte de Goethe):

EUFÓRION:

Não vim criança! Em armas surge
Já o mancebo! Com ousadia
À obra arrojada o afã o urge,
Que no espírito já cria.
Avante!
Lá adiante
Abre-se da glória a via! (...)

HELENA, FAUSTO E O CORO:
Orgulho e arrojo em brasas!

⁵ São raros os momentos no *Fausto* em que Goethe mobiliza figuras alegóricas propriamente ditas, a exemplo da Penúria, Insolvência, Privação e Apreensão, da cena “MEIA-NOITE”, no final da *Segunda Parte*. Estas, sim, se equiparam às alegorias puras de estilo medieval ou do drama barroco alemão, como as estudadas por Walter Benjamin, e que Goethe, em geral, contrapõe ao símbolo, que exige uma mediação do particular.

Fatal é o saldo.

EUFÓRION:

Sim! – e um par de asas

No éter desfraldado!

Devo ir-me, além! É lá!

Deixai-me voar!

(Arremessa-se nos ares, as vestes sustentam-no por um instante, um fulgor envolve sua cabeça e segue-o um raio de luz)

CORO:

Ícaro, Ícaro, ah!

Mortal pesar!

(Um mancebo formoso se despenca aos pés dos pais; julgamos reconhecer no morto um vulto conhecido; todavia a matéria corporeal se desvanece imediatamente, sobe a aureola ao céu como um cometa; o traje, o manto e a lira ficam no solo)

HELENA E FAUSTO:

Segue-se à alegria

Logo o mais cruento dó.

VOZ DE EUFÓRION:

Na vala negra e fria

Mãe, não me deixes só! (GOETHE, 2011, p. 442-445)

E da mesma maneira que esse tipo fantástico – equilibrista entre o simbólico e o alegórico – se mostra uma escolha artística necessária, também não é por acaso a opção de Goethe pelo mito do Fausto como tema central capaz de conduzir o retrato poético dessa problemática jornada humana da antiguidade até os tempos modernos. Desde jovem, Goethe percebe nas lendas populares alemães uma fonte primordial que o permite apreender os processos históricos e sensibilizar o público de modo orgânico, com uma arte vinculada a suas próprias experiências e observações pessoais. Sua familiaridade com o mito fáustico se torna ao longo das décadas tão enraizada e fecunda que, aliando a origem renascentista da lenda ao seu próprio iluminismo democrático, Goethe é o único capaz de resgatar a imagem do Fausto da generalizada condenação a que esse personagem era submetido desde as interpretações luteranas do século XVI. Assim, o mito do pacto com o demônio, em Goethe, é transmutado em uma aposta que o Fausto faz com Mefistófeles, e no final quem ganha essa aposta é o Fausto, por este não se sentir plenamente feliz e satisfeito com nenhum tipo de prazer, poder ou conquista proporcionado pelas forças satânicas. É um desfecho iluminista que contrasta com todos os outros grandes retratos literários anteriores ou posteriores do Fausto, já que só Goethe conseguiu retratar o es-

pecial momento em que a burguesia europeia tomou o poder de maneira ainda progressista, em luta honesta e destemida contra as amarras do feudalismo. Numa palavra, seu Fausto foi o único capaz de encarnar a fase heroica do humanismo racionalista de cunho burguês – e todos os grandes autores que vieram depois, mesmo muito influenciados pela obra de Goethe, já não puderam repetir a mesma imagem positiva sobre o tema fáustico, apresentando enredos muito mais sinistros e sem salvação, como o caso do próprio Balzac, na *Pele de Onagro*.⁶

Ao escrever este romance entre 1830 e 1831, Balzac só havia lido a primeira parte do *Fausto* de Goethe, que fora traduzida ao francês em 1827. Essa primeira parte, a que Goethe depois chamaria de “pequeno mundo” (vinculado a problemas mais pessoais do que se daria no “grande mundo” político da segunda parte do *Fausto*) termina com a tragédia de Margarida, em tom trágico e melancólico, que nesse sentido lembra o tom de Balzac na *Pele de Onagro*, no qual o personagem central sucumbe a um pacto diabólico – encarnado no couro de um asno oriental que tem o poder de satisfazer qualquer desejo, mas que se encolhe a cada desejo realizado, encolhendo a vida do pactário. O título original, inclusive, *La Peau de Chagrin*, tem a dupla conotação de ser a pele de chagré, que é o couro tratado de um jumento persa, e ser a pele da tristeza ou do desgosto (“*chagrin*”, em francês). Apesar disso, para entender a essência dessa configuração fantástica de Balzac, o principal não é encontrar qualquer intertextualidade, pois antes se trata de uma questão de conteúdo histórico. Daí porque mesmo em sua primeira parte, o Fausto de Goethe, representante das forças vivas do progresso renascentista e iluminista, é um personagem muito mais digno e positivo do que Raphaël de Valentin – esse Fausto de Balzac situado nos tempos da acomodação burguesa na França entre a Restauração de 1815 e a Revolução de Julho de 1830. A burguesia, então, ainda não é a classe politicamente reacionária que irá se tornar após o esmagamento do proletariado em 1848, mas com o fim da Revolução Francesa os princípios deletérios do individualismo egoísta, do poder do dinheiro, do fetichismo da mercadoria e do pragmatismo utilitário já vão mostrando sua face cada mais vez terrível e mais destinada a dominar tudo. Balzac abomina essa nova sociedade, mas, grande realista que é, retrata

⁶ Estudamos em outra ocasião, em maiores detalhes, as formas que o mito do Fausto assumiu na literatura ocidental ao longo dos séculos. Conferir sobre isso: SIFFERT, Alysson, “A modernidade sobre as formas do Fausto”, in: ALVES; CORDEIRO; SIFFERT, 2020, v.2, p. 35-65.

em minúcias seu processo de formação e de amadurecimento, e é nisso que surge a *Pele de Onagro* e quase todo o restante da *Comedia Humana*. Por isso Lukács considera *La Peau de Chagrin* “um fantástico prelúdio da novela moderna, na qual será expressado “o caráter a um tempo real e fantástico da vida capitalista” (LUKÁCS, 1970, p. 344). Ou seja, o caráter fantástico desse romance é um reflexo de aspectos fantásticos e monstruosos realmente dominantes e essenciais à nova ordem capitalista.

Voltando à discussão específica do âmbito psicológico, é interessante notar que tanto em Goethe quanto em Balzac cada aparição ou situação fantástica tem implicações decisivas na mente dos personagens, alterando seus estados de ânimo e suas visões de mundo, mas essas irrupções fantásticas jamais se reduzem a meras ilusões fajutas ou a meras superstições aptas a serem abandonadas pelo simples ceticismo ou crítica verbal. Pois nesses dois grandes clássicos do realismo, os elementos fantásticos não são “frutos da fantasia”, e sim “exagerações perfeitamente legítimas e necessárias dos fatos reais”, para repetir o que disse Gorki a respeito das lendas populares, conforme lembra Lukács (1970, p. 345). Por isso o Mefistófeles de Goethe não é uma mera projeção mental de Fausto, não é um simulacro subjetivo, e sim a encarnação de forças objetivas da história, o que o faz inventar até o papel moeda e as crises financeiras. Já a mefistofélica pele de onagro, em Balzac, também nunca é simples ilusão do protagonista, por mais que este queira que seja, e se mostra inclusive impassível de ser destruída ou de manipulada sequer pela aplicação dos processos científicos mais modernos, seja derivado da mecânica, da química ou da medicina:

– Decididamente, há algo de diabólico aqui dentro – exclamou Raphaël, desesperado. – Assim, nenhuma força humana poderá dar-me mais um dia! (...)

Ao voltar para casa, Valentin estava às voltas com uma raiva fria; não acreditava mais em nada, suas ideias confundiam-se no cérebro, giravam e vacilavam como a de todo homem diante de um fato impossível. Ele queria acreditar em algum defeito secreto na máquina de Spieghalter, a incapacidade da ciência e do fogo não o surpreendiam; mas a maleabilidade da Pele quando a apalpava, e sua dureza quando os meios de destruição à disposição do homem dirigiam-se contra ela, o assustavam. Esse fato incontestável dava-lhe vertigem. (BALZAC, 2008, p. 226)

Esse episódio e todo o restante dessa obra já demonstra que Balzac se coloca a grande distância de qualquer cientificismo superficial de corte positivista, o que

toda a *Comédia Humana* irá confirmar. Sua arte verdadeiramente dialética e profunda sempre é capaz de retratar como as condições materiais determinam os destinos dos personagens, mas através da mediação de uma ampla rede de relações sociais, movida por interesses pessoais cuja tipicidade emerge das relativas posições de classe. Daí Balzac escrever, na própria *Pele de Onagro*: “Para julgar um homem, é preciso ao menos entrar no segredo de seu pensamento, de suas infelicidades, de suas emoções; querer conhecer de uma vida apenas os acontecimentos materiais é fazer cronologia, a história dos tolos!” (BALZAC, 2008, p. 121)

O fato de Balzac não ser um materialista mecânico, como seriam os positivistas, fez o naturalista Émile Zola sobrevalorizar em Balzac as descrições de ambientes e de personagens, desprezando o que Balzac tinha de mais profundamente realista, isto é, a concentração exagerada de traços típicos em meio a uma narração crescentemente dramática, o que Zola via como um defeito romântico. É evidente que Balzac dialogou com os românticos e absorveu alguns de seus temas e de suas formas, tidas por novidades cruciais na época, mas sempre o fez de modo a melhor revelar as lutas mais decisivas da realidade, sem se perder nas idealizações e irracionalismos tão comuns do romantismo. Para usar novamente palavras de Lukács:

é a própria profundidade do realismo de Balzac que afasta sua arte tão completamente da reprodução fotográfica da realidade “média”. A grande concentração do conteúdo por si só impinge ao seu retrato, mesmo sem a adição de nenhum ingrediente romântico, uma qualidade sombria, grotesca e fantástica. Somente nesse sentido Balzac se submete em algum grau a influências românticas, sem jamais se tornar um romântico ele próprio. O elemento fantástico em Balzac deriva meramente do fato de que ele pondera as necessidades da realidade social de modo radical, indo além dos seus limites normais e até além de sua factibilidade. (LUKÁCS, 1964, p. 60, *tradução nossa*).

E quem primeiro foi capaz de intuir essa profunda autenticidade do realismo de Balzac foi justo o velho Goethe, pouco antes de morrer. Em meados de 1831, Goethe recebeu um pacote com livros recentes da França, entre os quais se encontrava *La Peau de Chagrin*, de Balzac, publicado em agosto de 1831. Sobre esse livro Goethe comentou, em seus diários:

Hoje terminei a leitura da *Peau de Chagrin*... é uma excelente obra do mais recente método literário e se mostra muito bem sucedido, entre outras coisas, ao se mover lá e cá entre o impossível e o intollerável com vigor e bom gosto, bem como em fazer um uso consistente de um meio milagroso e de estranhos estados da mente e de

situações, cujos detalhes podemos elogiar bastante [*Diários de Goethe*, 11 de outubro de 1831, *tradução nossa*].^{viii}

Lukács, por sua vez, interpreta essa passagem da seguinte forma: “Goethe viu de maneira muito clara que Balzac usa o elemento romântico, o grotesco, o fantástico, o bizarro, o feio, o ironicamente ou o sentenciosamente exagerado, somente no intuito de revelar relações humanas e sociais essenciais” (LUKÁCS, 1964, p. 94). E é também significativo que, nesse mesmo ano de 1831, Goethe leu o *Corcunda de Notre Dame*, de Victor Hugo, mas teceu uma avaliação diametralmente oposta ao que fizera em relação a Balzac:

Com relação às últimas produções de romances franceses (...) eu simplesmente direi isto: é a “literatura do desespero”, onde é banido a cada passo tudo que é verdadeiro, tudo que é esteticamente belo. No *Corcunda de Notre Dame*, Victor Hugo cativa o leitor com seu estudo diligente de cenas, costumes e eventos antigos, mas os personagens não demonstram sequer um traço de vitalidade natural. Esses bonecos e bonecas inanimados são espertamente construídos de acordo com proporções corretas, mas afora o esqueleto de madeira e de aço, eles são meros títeres com os quais o autor lida da maneira mais cruel, os virando e dobrando em estranhas posições, os torturando, amarrando e dilacerando na mente e no corpo – apesar de que eles não possuem um corpo de fato real – os mutilando e rasgando em pedaços, sem piedade. Tudo isso, não obstante, acontece com decidido talento histórico e retórico, ao qual também não se pode negar uma vívida imaginação, sem a qual o autor não teria podido criar essas abominações. [*Carta de Goethe a Zelter, 28 de junho de 1831, tradução nossa*]^{ix}

Goethe, portanto, mesmo após ultrapassar os oitenta anos de idade continuava a absorver com atenção as principais novidades do mundo e ainda julgava com exatidão e lucidez a diferença essencial do realismo autêntico em relação à retórica emotiva ou afetada do romantismo, cuja inflação subjetivista e o apelo ao grotesco produziu, sim, inúmeras obras de corte fantástico, mas em geral sem grande capacidade de retratar o mundo de modo realista – que é o que aqui nos importa mais de perto, para efeitos de análise.

A esta altura, em busca de uma sistematização mais concisa, já podemos elencar os seguintes princípios estéticos gerais da literatura fantástica de cunho realista, sem precisar repetir as explicações relativas a cada um:

- A principal propriedade do fantástico realista é similar à de todo autêntico realismo, isto é: a capacidade de capturar a essência da realidade condensando numa forma estética original e viva as mais marcantes determinações sociais dessa realidade. Assim, pressupõe a busca de ir além das aparências para retratar o movimento processual que de fato move a história, mas que é inapreensível para as percepções imediatas.

- O fantástico é realista quando não é arbitrário, ou seja, quando transmite a necessidade histórica, seus maiores embates e tendências. Por isso diversas vezes é o reflexo literário dos grandes processos de modernização de estruturas arcaicas, alcançando uma rica tipicidade quando busca retratar o entrelaço de permanências antigas e de forças modernas.

- O fantástico realista costuma se voltar para as resultantes culturais e mentais das efetivas contradições da realidade, e assim consegue exagerar em nível máximo essas contradições, dado que o seu limite não se detém nas leis físicas fáticas nem ao que seria considerado socialmente “normal”, e sim trafega no amplo universo da imaginação, dos sonhos, das miragens, da loucura, dos mitos e das religiões.

- Em suma, o fantástico pode ser considerado realista quando se mostra um mecanismo de entendimento e crítica da realidade.

Obviamente, essas premissas são desdobramentos uma da outra e possuem uma validade estética muito geral e abstrata, devendo ser destrinchadas em maiores detalhes diante de cada obra singular, nos esforços de crítica literária. Cada autor autêntico pode ser capaz de apresentar muitos outros traços importantes a respeito do fantástico realista, mas a própria caracterização como “autor autêntico” e como “realista” depende de alguma observância aos princípios elencados acima, pelo menos de acordo com a perspectiva que estamos tentando apresentar. Muitos podem discordar dessa abordagem, dizendo que a arte é uma questão de gosto pessoal e que qualquer fantasia é válida enquanto impulso artístico – mas em tal evaporação de critérios objetivos nenhum julgamento seria possível, nenhuma escolha ou análise teria uma explicação racional, e tudo cairia no vazio de opções aparentemente arbitrárias e ao acaso, sem qualquer sentido ou utilidade. Mas só “aparentemente”, porque no fundo nenhuma opção está desprovida de firmes interesses pessoais, que se ligam direta ou indiretamente aos posicionamentos na luta de classes – sendo o próprio argumento contrário à objetividade dialética uma postura ativa de guerra cultural, e não um democratismo desinteressado.

Ao tentar delinear os princípios de uma teoria geral sobre a questão do fantástico literário, com base no materialismo histórico e sob a metodologia estética do maduro György Lukács, confessamos tomar parte em determinado lado desse embate cultural. É claro que estamos abertos a acatar críticas inteligentes e a aprofundar nossas reflexões; só não podemos aceitar nenhum argumento que negue a existência objetiva da realidade, como infelizmente se encontra aos montes no âmbito acadêmico e na sociedade destes tempos ditos pós-modernos.

Sendo assim, é válido retomar o que Marx já havia aconselhado a si próprio, no primeiro prefácio ao *O Capital*, citando um verso que diz ser o lema de Dante Alighieri, sem plena precisão literal, mas transmitindo seu efetivo significado: “*Segui il tuo corso, e lascia dir le genti!*” (*Segue o teu curso e deixa os outros resmungarem*)⁷.

⁷ Os versos originais, inscritos no Canto V do “Purgatório”, na *Divina Comédia*, são os seguintes: “Perché l’animo tuo tanto s’impiglia’,/disse l’ maestro, ‘che l’andare allenti?/ che ti fa ciò che quivi sì piglia’/**Vien dentro a me, e lascia dir le genti**: sta come torre ferma, che non crolla già mai a cima per soffiare di venti [‘Por que a tua mente tanto se aventura’, /disse o meu Mestre, ‘em vãos impedimentos?/que te interessa o que aqui se murmura’/**Vem, e ignora das gentes os comentos**,/sê como torre que nunca estremece/ seu firme cimo por soprar de ventos”] (ALIGHIERI; MAURO, 2010, p. 37-38, *destaques nossos*).

CAPÍTULO 2

POR UM NOVO CONCEITO DE “REALISMO FANTÁSTICO”

I – DISCUSSÕES SOBRE A LITERATURA FANTÁSTICA.

As mais conhecidas teorias sobre a literatura fantástica padecem de um problema metodológico elementar: excluem as considerações sobre a transformação da realidade em forma artística. Com isso, omitem o pressuposto fundamental dos escritores mais autênticos e importantes, caindo em ciladas formalistas que se mostram incapazes de ponderar o valor artístico das obras ou de fornecer qualquer caminho para uma análise mais profunda. Quedam então em classificações superficiais, vazias em termos de conteúdo e repletas de contradições insolúveis, inclusive dentro dos marcos que pretendem promover.

Atualmente, o teórico mais citado sobre esse tema é o russo-francês Tzvetan Todorov, por conta do estudo *Introdução à Literatura Fantástica*. Ali, na busca de encontrar uma definição consistente para o fantástico, Todorov parte da teoria dos gêneros de Northrop Frye, do qual recusa alguns princípios, mas mantém um crucial: a exclusão da realidade de suas considerações, como se isso fosse um mero detalhe formal entre outros. Diz ele:

O texto literário não mantém uma relação de referência com o “mundo”, como frequentemente o fazem as frases de nosso discurso cotidiano; só é “representativo” de si mesmo. Neste sentido, a literatura se parece, mais que à linguagem corrente à matemática: o discurso literário não pode ser verdadeiro ou falso, mas sim, não pode ser válido mais que com relação a suas próprias premissas. (...) Por isso mesmo, o texto literário participa da tautologia: significa-se a si mesmo. (...) A literatura se cria a partir da literatura, e não a partir da realidade, seja esta material ou psíquica; toda obra literária é convencional. (...) Nenhuma destas ideias é absolutamente original (aqui, a rara vez em que Frye cita suas fontes): as pode encontrar, por uma parte, em Mallarmé ou Valéry assim como em uma das tendências da crítica francesa contemporânea que continua esta tradição (Blanchot, Barthes, Genette); por outra, e profusamente exemplificada, entre os formalistas russos; e, por fim, em autores como T. S. Eliot. O conjunto destes postulados, válidos tanto para os estudos literários como para a literatura em si, constituem nosso próprio ponto de partida. (TODOROV, 1975, p. 8).

Assumindo tal “ponto de partida”, Todorov anuncia um problema do qual não consegue escapar, já que sua tese sobre a *hesitação* entre o maravilhoso e o estranho, que para ele definiria o “gênero fantástico”, é inescapável de uma dependência básica com o mundo real extraliterário, de onde aliás provém o que pode ser considerado “normal”, “impossível”, “explicável” ou “sobrenatural”, sem os quais não se

pode definir o estranho ou o maravilhoso. Em outras palavras, é no mínimo inconsistente dizer que a única realidade que importa é aquela que está definida internamente na própria obra. Afinal, não existe obra alguma sem contínua referência ao mundo externo, e o próprio Todorov irá analisar a ficção, ao invés da poesia, por conta da maior *referencialidade* da ficção. Inevitavelmente, a exclusão de uma reflexão mais atenta sobre a realidade objetiva na qual se baliza essa referência acaba relegando o real à sua mera superfície aparente, à média burguesa pressuposta como *o normal* pelo senso comum, com seus preconceitos empíricos e sua falta de entendimento sobre a totalidade social. Esse modo de encarar as questões literárias sequer considera a existência da dialética entre essência e fenômeno, e com isso, na prática, acaba reforçando uma equivocada visão que fica presa ao polo mais inessencial, o fenomenológico, excluindo o que é o mais determinante: o movimento da história. Daí ser um formalismo abstrato, no fundo tão imóvel e artificial quanto as velhacarias da *arte pela arte* parnasiana.

Em semelhante escopo, a análise que se faz das obras literárias não revela absolutamente nada sobre suas qualidades artísticas essenciais, sobre seus relativos valores estéticos ou sobre as funções que cumprem no mundo. Apenas se indaga qual obra parece se enquadrar melhor na teoria que está sendo formulada, e em geral se repete as referências mais convencionais. Desde Charles Nodier, que iniciou a teoria sobre o fantástico por volta de 1830, a tradição romântica apontou *Le Diabolo Amoureux*, de Cazotte, como o marco inicial da literatura fantástica – e Todorov reafirma esse marco só porque Cazotte supostamente teria iniciado a hesitação fantástica, o que encaixa como uma luva em sua teoria. Nessa abordagem, a *Pele de Onagro*, de Balzac, em que Todorov vê o “perigo” de uma alegoria indireta, é considerada uma obra menos perfeita (em relação ao seu conceito de fantástico) do que o conto romântico *La Venus d’Ille*, de Prosper Mérimée – que ele toma como exemplo mais bem acabado de hesitação entre o maravilhoso e o estranho. Sua única preocupação, portanto, é em relação a tal critério, o que relega à indiferença qualquer aspecto do conteúdo e mesmo da forma, nada se dizendo sobre o estilo, sobre o significado dos personagens e de seus destinos, sobre a pertinência das reflexões que cada obra suscita, sobre a função ou a qualidade das descrições e da ação, e muito menos sobre a importância relativa de cada obra na história da literatura ou da cultura em geral.

No lugar de tudo isso, Todorov prefere afirmar que, sobre a literatura, não é possível falar nada nem em termos cotidianos, nem em termos científicos:

a literatura existe em tanto esforço por dizer o que a linguagem corrente não pode dizer. Por esta razão, a crítica (a melhor) tende sempre a converter-se em literatura; só é possível falar do que faz a literatura fazendo literatura. A literatura pode constituir-se e subsistir somente a partir desta diferença com a linguagem corrente. A literatura enuncia o que só ela pode enunciar. Quando o crítico haja dito tudo sobre um texto literário, não haverá ainda dito nada; pois a definição mesma da literatura implica não poder falar dela. (TODOROV, 1975, p. 14).

Fica patente, nesse modo de pensar, uma abstrata e fetichizada separação do fazer literário das demais atividades humanas, o que denota uma tentativa de conciliar o impulso neopositivista de delimitação exagerada das disciplinas com uma indisfarçável nostalgia beletrista, algo aliás muito frequente nos departamentos de Letras do mundo inteiro. Talvez por isso, essas e outras falhas e contradições não sofreram as devidas críticas na época em que a teoria de Todorov foi publicada, no início da década de 1970, isto é, no auge da influência mundial do estruturalismo francês, de modo que Todorov foi considerado um grande mestre nos postulados sobre a literatura fantástica, formando seguidas gerações de professores e estudiosos por toda a parte e se tornando a pedra de toque hegemônica dos estudos sobre esse tema. Isso indica uma postura geral mais ou menos acrítica em relação a tendências ultraformalistas ou até irracionais, pois Todorov desenvolveu sua teoria em diálogo com as principais teorias do fantástico que vieram antes dele, fazendo reparos e questionamentos pontuais, mas mantendo várias das perspectivas metodológicas legadas pelo romantismo, pelo positivismo e pelo parnasianismo – as quais ele apenas atualizou ao adicionar seu estruturalismo. E por mais que o estruturalismo seja uma moda acadêmica com status de sofisticação e de modernidade, na verdade não passa de um sintoma da “miséria da razão”, para citar um estudo do brasileiro Carlos Nelson Coutinho (2010), cujo argumento central o próprio Coutinho resumiu da seguinte forma:

Tanto o irracionalismo quanto o “racionalismo” formalista (do qual o estruturalismo é apenas uma manifestação) são expressões necessárias do pensamento ideológico da burguesia contemporânea, incapaz de aceitar a razão dialética, a dimensão histórica da objetividade, a riqueza humanista da práxis. O predomínio de uma ou outra posição (...) depende de causas históricas. Quando atravessa

momentos de crise, a burguesia acentua ideologicamente o momento irracionalista, subjetivista; quando enfrenta períodos de estabilidade, de “segurança”, prestigia as orientações fundadas num “racionalismo” formal. Do ponto de vista filosófico, essa unidade essencial das duas posições aparentemente opostas reflete-se no fato de ambas abandonarem os três núcleos categoriais que o marxismo herdou da filosofia clássica – elaborada pela própria burguesia em sua fase ascendente – e que são, precisamente, o historicismo concreto, a concepção do mundo humanista e a razão dialética. Renunciando a esses instrumentos categoriais, caracterizados por sua dimensão crítica, o pensamento “modernista” – em suas duas faces – capitula diante da positividade fetichizada do mundo contemporâneo. (COUTINHO, 2010, p. 16-17).

Esse pêndulo entre irracionalismo e formalismo positivista também caracteriza o conjunto de teorias existentes sobre a literatura fantástica, desde seus primórdios. Evidentemente, seria necessário um estudo à parte para discutir em maiores detalhes todos os teóricos principais desse assunto, ainda que se atendo apenas aos de língua francesa, como Charles Nodier, Pierre-Georges Castex, Vax, Caillois, Jean Bellemin-Noel, Irene Bressière e Jacques Finné. Aqui, no entanto, talvez já seja suficiente enfatizar que, igual ocorre em relação ao estruturalismo de Todorov, não existem apenas diferenças pontuais entre nossa abordagem e a desses estudiosos: trata-se antes de uma incompatibilidade metodológica total, uma oposição inconciliável em todos os pressupostos mais fundamentais. Charles Nordier, por exemplo, escrevendo o artigo fundador da teoria específica sobre a literatura fantástica, em 1830, preza os elementos fantásticos como fugas da imaginação diante das amarguras do mundo material, “brilhantes mentiras do gênio” sem as quais as pessoas inteligentes, já descrentes na religião, só poderiam afundar em melancolia e suicidar. Trata-se aí do típico escapismo romântico com o qual ele iria inundar seus próprios contos, mas que Nodier considera, de modo também característico, como um impulso universal do ser humano de qualquer tempo: “A propensão para o maravilhoso e a aptidão para modificá-lo segundo certas circunstâncias, naturais ou fortuitas, é inata no homem. É o instrumento essencial de sua vida imaginativa, e talvez seja, mesmo, a única compensação verdadeiramente providencial das misérias inseparáveis de sua vida social.” x

Essa consideração do fantástico como um refúgio poético do artista contra a dureza utilitária e a mesquinharia pragmática do novo mundo burguês percorre o século XIX de ponta a ponta, encontrando nos círculos do *Parnasso* o salto ainda mais

abstrato que é o enxergar a arte como um fim em si mesmo. O maior divulgador do slogan da “*art pour l’art*”, Théophile Gautier, já em 1835 irá elencar os princípios esteticistas que redundariam décadas mais tarde no parnasianismo – isso no livro *Mademoiselle de Maupin*, em cujo prefácio ele ataca os moralistas da época e divorcia a literatura de qualquer consideração ética. De estilo espirituoso e intento polemista, tal prefácio faz uma defesa apaixonada do movimento romântico, o que também se verá um ano depois, em 1836, quando Gautier escreve um texto específico sobre a literatura fantástica: a resenha a um volume de contos de Hoffmann traduzidos ao francês. Como se sabe, Gautier acabará por se tornar, também ele próprio, um dos autores mais reconhecidos do gênero fantástico, e essa análise que ele faz de Hoffmann se mostra especialmente representativa, primeiro por reiterar argumentos românticos (como dizer que o autor alemão padeceria medos supersticiosos, que é o que supostamente o possibilita criar um fantástico tão convincente), e segundo por sobrevalorizar detalhes formais, como a descrição de interiores e de traços físicos, o que já indica o futuro caminho que irá ser tomado tanto pelo naturalismo quanto pelo parnasianismo. Apesar desse ângulo de visão, duplamente problemático, Gautier é capaz de desferir ataques críticos ao contexto social da França, sobretudo quando quer enfatizar que o fantástico tradicional e lendário, de que Hoffmann bebeu, já não tem mais guarita na rebaixada realidade burguesa posterior à Revolução de julho de 1830:

O crepúsculo, tão necessário ao fantástico, não existe na França nem em pensamento, nem em linguagem, nem nas casas; com um pensamento voltairiano, uma lâmpada de cristal e grandes janelas, um conto de Hoffmann é de facto a coisa mais impossível do mundo. Quem (...) poderia ter, em relação ao diabo, aquele medo íntimo que fez a pele de Hoffmann tremer quando ele escreveu seus contos, e o forçou a acordar sua esposa para lhe fazer companhia? E, aliás, o que faria o Diabo em Paris, de todo jeito? Lá o Diabo encontraria pessoas que são demônios de um outro tipo, e seria considerado um provinciano. Seu dinheiro seria roubado; e ele seria forçado a comprar ações de alguma empresa; e, caso não tivesse papéis de identidade, seria jogado na prisão. O próprio Mefistófeles, a quem o grande Wolfgang von Goethe encheu de artimanhas e trapaças, e que é de fato satânico o suficiente para aquele tempo e lugar, nos parece hoje um tanto infantil. Ele acabara de se formar na Universidade de Jena. Já os nossos fantasmas têm óculos e luvas brancas, e vão à meia-noite tomar sorvete no Tortoni's; em vez dos terríveis suspiros dos fantasmas alemães, os nossos fantasmas parisienses cantam árias de operetas cômicas enquanto passeiam pelos cemitérios.^{xi} (GAUTIER, 1836, *tradução nossa*).

Esse anticapitalismo de estirpe romântica, que promoverá a idealização do passado e do irracionalismo e irá repovoar a literatura com castelos, vampiros, fantasmas e outras entidades góticas e sobrenaturais, precisa ser melhor observado em termos sociais e ideológicos para que não se volte a reproduzir, desavisadamente, confusões outrora difundidas tanto pelos defensores quanto pelos detratores do movimento romântico. Não se trata, como pode parecer, de um movimento a favor do retorno puro e simples do feudalismo, já então derrotado na realidade objetiva. Os românticos lutavam antes por uma modernização conservadora, que possibilitaria o avanço do capitalismo com absorção das elites e com preservação dos seus privilégios – sendo que os próprios românticos se consideravam uma elite à parte, uma *intelligentsia* indispensável e superior, em tudo diferente da geral mediocridade dos homens normais. Daí as ênfases no inato talento individual, na genialidade, na liberdade total de estilos e de gêneros, além da apologia do novo pelo novo: são expressões típicas da grande e da pequena burguesia, e não da aristocracia feudal. A evocação do passado medieval surge então mais como arma ideológica, isto é, como um contraponto polêmico e muitas vezes místico contra o racionalismo renascentista e iluminista, virtual culpado pelos “terrores” democráticos emanados da Revolução Francesa e do progresso capitalista. É claro que sob tal postura os românticos puderam fazer inúmeras críticas, por vezes certeiras, aos problemas mais evidentes da sociedade burguesa; mas o fizeram sempre de modo contraditório, em geral sob um espírito escapista ou apelando ao inconsciente ou ao irracional, e isso desde Schlegel, o iniciador do romantismo na filosofia alemã. Mas é preciso não aceitar o mesmo rótulo de romântico, sem diferenciação, para todos os escritores dessa época; alguns são tão diferentes, em sua essência artística, que mais merecem ser classificados como realistas (e então críticos ao espírito do romantismo), caso de Goethe e Balzac, para voltar a citar nomes centrais das nossas reflexões.

Hoffmann também é uma exceção, sendo particularmente importante para o tema do fantástico realista dado sua proeminência nas discussões sobre a literatura fantástica. Já dissemos que o próprio termo “fantástico” derivou de uma coletânea de Hoffmann traduzida ao francês em 1815; e muitos escritores e estudiosos de grande influência nos séculos XIX e XX se viram impelidos a comentar seus contos, como acabamos de ver no caso de Théophile Gautier. É bastante conhecido o artigo

de Freud sobre o “Inquietante” a partir de uma leitura do conto de Hoffmann “O Homem da Areia”, e já dissemos que a mera existência desse estudo indica por si só a importância do âmbito psicológico para a literatura de cunho fantástico. Mas tal análise de Freud, apesar das intuições dialéticas sobre a o sentimento do inquietante como uma contradição interna ao que é familiar, não nos ajuda muito a entender o conto do ponto de vista do realismo crítico. Ele antes se enviesa por um tipo de interpretação psicanalítica que até busca situar o indivíduo em suas relações familiares, mas sem pretender expandir o olhar até os problemas sociais mais amplos e determinantes. Ademais, ao invés de empreender uma análise literária propriamente dita (cujo objeto último seria a própria obra de arte), Freud só analisa os momentos decisivos do enredo como modo de confirmar sua teoria sobre as experiências pós-traumáticas, cuja causa última seria o medo da castração, sublimada no medo de perder os olhos – o que a lenda do homem da areia evoca:

No centro da história acha-se [um] elemento, que ademais lhe empresta o título, e que sempre retorna nas passagens decisivas: o tema do Homem da Areia, que arranca os olhos das crianças. (...) [Eu] não aconselharia a um opositor da concepção psicanalítica evocar justamente essa história de Hoffmann para sustentar a afirmação de que o medo relativo aos olhos é algo independente do complexo da castração. Pois por que esse medo é aí colocado em relação íntima com a morte do pai? Por que o Homem da Areia sempre surge para perturbar o amor? Ele separa o infeliz estudante de sua noiva e de seu melhor amigo, que é o irmão daquela; ele destrói seu segundo objeto de amor, a bela boneca Olímpia, e leva o próprio estudante ao suicídio, quando é iminente a sua feliz união com Clara, após tê-la reconquistado. Esses e outros traços da narrativa parecem arbitrários e sem sentido, quando é rejeitado o nexo entre o medo relativo aos olhos e a castração, e tornam-se plenos de significado ao substituirmos o Homem da Areia pelo pai temido, de cujas mãos se espera que venha a castração. (FREUD, 2010, p. 257-261).

Assim, como é usual em Freud, apesar do grande mérito de tentar captar racionalmente as manifestações dos surtos e das doenças psíquicas, não há nele qualquer ontologia social capaz de entender a realidade sobre o prisma mais crítico e dialético da relação do indivíduo com a história e com as lutas de classes. De modo que ele acaba por fixar a fenomenologia do mundo burguês como limite da natureza

humana: e esse seu estudo sobre o “Inquietante” parece apenas mais um exemplo disso.⁸

Seja como for, os principais intérpretes de antes e depois de Freud padeceram de uma similar pulsão pelo fenomênico e com isso ficaram mais ou menos presos às aparências imediatas do conto de Hoffmann ou a alguma pseudoprofundidade do irracional. Tanto os românticos quanto mais tarde os naturalistas e os parnasianos, e no século XX os modernistas e os estruturalistas, deram exemplos dessa postura pouco sagaz em relação ao conteúdo da obra de Hoffmann, se atendo cada vez mais aos aspectos meramente técnicos da composição. Gautier, como vimos, foi o precursor dessa abordagem, embora ainda tenha mesclado a atenção aos aspectos estilísticos de Hoffmann a uma concepção romântica que buscava em misticismos ou em meras crendices a origem do elemento fantástico. Com o passar do tempo, paralelamente ao alastramento da hegemonia do positivismo e depois do modernismo, o recorte formalista foi ganhando mais e mais relevância, até culminar na semiótica estruturalista de Todorov ou em abordagens acadêmicas pautadas na linguagem, na desconstrução de sentidos ou em questões psicanalíticas.

Contrário a todas essas tendências, György Lukács fez questão de enfatizar que Hoffmann era um dos autores prediletos de Marx, e não por acaso ou por mero passatempo. Nas sólidas críticas que teceu contra o romantismo dos princípios do século XIX, Lukács sempre destacou Hoffmann como um caso à parte, tão realista, em sua substância essencial, quanto Walter Scott e Balzac. A esses dois, Lukács chegaria a dedicar estudos mais longos; já a Hoffmann, Lukács dedicou frases esparsas e um único parágrafo mais longo, o qual abaixo reproduzimos na íntegra por fazer parte de um livro ainda não traduzido do alemão a nenhuma outra língua europeia, o *Skizze einer Geschichte der Neueren Deutschen Literatur* [Esboço de uma história da moderna literatura alemã]:

As contradições do romantismo se revelam mais proeminentes, em sua forma mais elevada, em E. T. A. Hoffmann. Já em vida ele se difere de seus contemporâneos. Como juiz da Prússia no período da

⁸ Muitos já tentaram conciliar a perspectiva freudiana com a marxista, como Wilhelm Reich; porém, ainda não fomos capazes de concluir se tais tentativas vingaram ou falharam no que diz respeito à análise estética, que tanto sofreu com as leituras psicanalíticas. Vale apenas dizer que Lukács, filósofo que mais nos serve de apoio direto, raramente cita Freud, e quando o faz em geral é de modo negativo, como na seguinte passagem da *Estética*, quando após criticar a separação metafísica entre a vida consciente, o inconsciente e a sexualidade, complementa: “as consequências estéticas inferidas, por exemplo, da psicologia de Freud ou de Jung são tão excêntricas, infundadas e aberrantes que seria completamente estéril discuti-las” (LUKÁCS, 1967, Vol. I, p. 94, tradução nossa).

perseguição aos demagogos após o Festival de Wartburg e do assassinato [do dramaturgo] Kotzebue por [Karl Ludwig] Sand, Hoffmann resiste corajosamente às exigências reacionárias do governo prussiano. E o conteúdo polêmico de seus escritos também se distingue essencialmente dos do romantismo. Tal como o romantismo, Hoffmann combate o filisteu com sátiras diretas e indiretas, revelando-lhes as peculiaridades estranho-caricaturais através do demoníaco e fantasmagórico. Mas o filisteísmo, contra o qual luta incansável e impiedosamente, é a manifestação da privação e degradação do homem devido à miséria alemã sob as condições do capitalismo emergente. Assim, ele transpõe a restrita visão estética dos românticos e volta-se aos amplos pontos de vista do levante democrático. E tudo isso surge nele em um nível bem superior ao de seus antecessores. Como os românticos, ele também pertence ao período pós-revolucionário; o conteúdo material, por sua vez, já é a nova sociedade burguesa, ao qual ele dá formas que surgem da crítica a essa sociedade (aqui reside o terreno comum de Hoffmann e do romantismo). Porém, uma vez que de fato é um grande realista, retrata a nova sociedade em suas miseráveis formas alemãs. E precisamente por isso o novo se revela no fantasmagórico, inclusive na mais mesquinha representação alemã do mundo moderno, e simultaneamente ele enxerga por meio dos eventos sociais mundiais o fantasmagórico na transformação do alemão-medíocre. Hoffmann é também romântico em sua maneira de compor a escrita. Mas ainda assim um romântico europeu - apesar de em solo alemão e com meios alemães. Através da escala de sua personalidade, ele capta - e com tanta precisão quanto Goethe antes e Balzac depois dele - as tendências essenciais do período e as apresenta sob um novo tipo sugestivo de realismo. Por isso, ele é o único escritor alemão dentre Goethe e Heine que atingiu um impacto internacional. De Balzac a Gogol e Dostoiévski, sua influência é perceptível em toda parte. Reconhecer e identificar a peculiaridade de Hoffmann, mostrando o que o separa do comum romantismo alemão, apesar das semelhanças artísticas devido ao terreno histórico-social comum, é uma tarefa importante para a história literária alemã. (LUKÁCS, 1953, p. 57, *tradução nossa, revista por Guilherme Oliveira Mello*).

Sem pretender fazer qualquer análise mais detida a Hoffmann, podemos pelo menos ilustrar esse pensamento de Lukács ao retomar e explicar certos trechos e características do conto “O Homem da Areia”. A sátira em tom trágico empreendida por Hoffmann recai de modo especialmente crítico sobre personagem principal, Natanael, que se afunda mais e mais em um ultrarromantismo desesperado, se perde na mais extrema sobrevalorização das sensações e do amor, até por fim enlouquecer por completo, resultado lógico de suas posturas. Como luminoso contraponto a tamanho obscurantismo, Clara, dotada de um racionalismo sensato, plebeu e terreno, ainda que incapaz de perceber as mais dramáticas contradições da sociedade nascente terá um fim muito mais ameno e saudável que o de Natanael:

Subitamente. Natanael parou como que petrificado; então se debruçou, percebeu a presença de Coppélius e, com um grito: "Ah, bonitos olhos — belli occhi", saltou por sobre a balaustrada.

Enquanto Natanael, com a cabeça estraçalhada, jazia no chão. Coppélius havia desaparecido na multidão.

Muitos anos depois. Clara foi vista numa região remota, de mãos dadas com um simpático homem e diante de uma bonita casa de campo, com duas saudáveis crianças brincando a seu lado. Daí pode-se concluir que Clara finalmente encontrou a tranqüila felicidade doméstica, adequada a seu espírito sereno e alegre. Felicidade que o exaltado e impetuoso Natanael nunca lhe teria oferecido. (HOFFMANN, 2006, p. 106)

Esses dois destinos contraditórios expressam tendências reais da Alemanha e da Europa, cujas classes burguesas iam assumindo as rédeas da existência, o que forçava novas posturas diante da vida. O comportamento romântico e irracionalista de Natanael denota a atitude passiva e abstrata dos intelectuais pequeno burgueses, mas é através de sua tragédia que podemos enxergar melhor os fundamentos bizarros da nova sociedade. As contradições latentes dessa sociedade burguesa explodem, de maneira fantástica, a partir dos mistérios em torno do personagem Coppélius, o advogado da família, aparente encarnação da lenda popular sobre o abominável "homem da areia" – uma espécie de bicho papão que viria à noite jogar areia e arrancar os olhos das crianças que não tivessem dormido na hora adequada. O conto se desenrola seguindo a metamorfose mental das percepções de Natanael sobre esse personagem enigmático, que ora ele considera como um efetivo bicho papão, extensão dos seus traumas e medos infantis, e ora espera ser apenas um homem comum, apesar de asqueroso. O que é importante notar aqui é que Coppélius, ou sua essência insólita e aterradora, não é uma simples projeção subjetiva de Natanael, fácil de se dissolver a partir do simples convencimento, como tenta Clara mais de uma vez:

Peço-lhe que esqueça o horroroso advogado Coppélius e o vendedor de barômetros Giuseppe Coppola. Convença-se de que essas figuras estranhas não têm poder sobre você; apenas a crença na força hostil delas pode de fato fazê-la hostil a você. Se cada linha de sua carta não expressasse a mais profunda agitação do espírito, se o seu estado não me afligisse no fundo d'alma, eu poderia, afinal, zombar do seu Homem da Areia e do vendedor de barômetros. Tranqüilize-se, por favor! Decidi que serei para você uma espécie de espírito protetor e espantarei com uma gargalhada o hediondo Coppélius, se ele se atrever a introduzir-se em seus sonhos. Não tenho medo algum dele e de suas mãos feias; advogado ou Homem da Areia, ele não irá estragar minhas iguarias, tampouco lançar areia em meus olhos. (HOFFMANN, 2006, p. 85)

Em outras palavras, as ponderações racionalistas de Clara não conseguem dissipar em definitivo as alucinações de Natanael porque Coppélius simboliza, na verdade, algo objetivamente estranho, que estará presente de modo ostensivo em cada um dos momentos decisivos que conduzem à progressiva loucura do protagonista: no medo infantil ao homem da areia, no trauma do Natanael de dez anos após ser pego espiando atrás da cortina, na morte do seu pai, na compra da luneta que inicia sua paixão por Olímpia, na descoberta da natureza de autômato de Olímpia, e na queda final da torre da igreja. Embora possa ser, em certas impressões mais aterradoras, uma projeção subjetiva da mente alienada de Natanael (como argumenta Clara), Coppélius é também uma causa objetiva dessa alienação, e continua existindo independentemente de Natanael, no mundo externo a ele, atuando sobre outras pessoas. Em outras palavras, por muito diabólico que pareça e que de fato seja, Coppélius (depois reaparecido como Coppola) não passa de um representante das forças alienantes da sociedade burguesa, forças que encarna em todo seu ser. Por isso, e não por acaso, Cornelius sempre aparece sob alguma profissão típica dessa sociedade: primeiro como advogado, depois como vendedor e relojoeiro, além de inventor ou contrabandista – e na versão mais lúgubre e sinistra que se possa imaginar, dessas atividades.

A questão, portanto, não é decidir se Coppélius é um estado subjetivo de Natanael, a projeção de seu interior, ou se é um ser diabólico real do mundo externo – o que comporia o limite das indagações de uma análise à Todorov sobre a hesitação entre o estranho e o maravilhoso. Só a lógica dialética permite entender que Cornelius é (ao mesmo tempo) as duas coisas juntas e nenhuma delas em separado: é projeção subjetiva e é força objetiva, aliás encarnando algo superior ao mero indivíduo sem que isso redunde em metafísica mística – o que lembra o que já vimos anteriormente em relação ao Dom Quixote, à *Pele de Onagro* e ao Mefistófeles de Goethe.

Se a fantástica aparição de Cornelius se resumisse ao âmbito apenas individual da mente de Natanael, ainda que sob a forma de um poder traumático difícil de dissipar, como pretende Freud, o realismo da obra seria muito inferior ao que de fato é: um reflexo sintético de estruturas essenciais da sociedade burguesa, ainda que mediada pela forma específica que essa sociedade adquire na Alemanha de iní-

cios do século XIX. Outra configuração desse alto realismo, no mesmo conto de Hoffmann, se encontra na segunda personagem que encarna o insólito, que é a bela Olímpia, por quem Natanael se apaixona, cego no seu romantismo solipsista diante de uma figura que jamais o contesta. Todos os contemporâneos de Natanael percebem que há algo estranhamente artificial em Olímpia, que lhes causa grande desconforto, mas também não chegam a descobrir que ela, ao invés de uma moça esquisita, se trata na verdade de uma boneca animada: um autômato, o que só mais tarde será explicitado. Freud, em relação a essa personagem, cita Jentsch, que teria posto em relevo que um dos fatores que mais provoca o sentimento de inquietude é a “dúvida de que um ser aparentemente animado esteja de fato vivo ou, inversamente, de que um objeto inanimado talvez esteja vivo” (FREUD, 2010, p. 256) – mas nem Freud nem Jentsch jamais dão o passo além de perceber que isso releva algo fundamental e específico da sociedade burguesa, o fenômeno do fetichismo da mercadoria, que faz objetivamente, na realidade da economia capitalista, as coisas assumirem vida própria e os homens se reduzirem a objetos, como já estudamos no primeiro capítulo.

É evidente que esse reflexo das estruturas burguesas, captado pela arte de Hoffmann, se mostraria mais rico e completo se levássemos em conta a totalidade de sua obra e não apenas esse único conto, “O Homem da Areia”, que aqui nos serviu de mero caso exemplar por ser especialmente conhecido e representativo desse grande realista alemão. Seja como for, vale aqui insistir: interpretações como essas que estamos tentando elaborar, com foco no reflexo artístico da realidade objetiva, pressupõe um ponto de partida filosófico diametralmente oposto ao de qualquer um dentre os mais difundidos teóricos da literatura fantástica, teóricos nos quais se baseiam a maioria das análises de autores específicos, pelo mundo afora.⁹ Por isso não julgamos fecundo qualquer conciliação eclética em relação aos métodos utilizados pelas anteriores teorias sobre o fantástico literário, sendo mais proveitoso sistematizar e desenvolver passagens de pensadores vinculados ao realismo crítico, nos quais se destaca, como temos visto, György Lukács, a maior autoridade nesse campo.

⁹ Uma relativa exceção, a respeito inclusive de Hoffmann, é o estudo de Birgit Röder (2003), que busca recuperar “as relações desse autor com as causas sociais, tão esquecidas pela crítica”, como já lê no resumo do livro – embora a autora utilize um prisma identitário de gênero que não condiz perfeitamente com nossa abordagem.

Isso não significa que todas as afirmações já feitas ao se estudar o fantástico são em tudo incompatíveis com nossa própria abordagem. Como seria de se esperar, muitas noções elaboradas ao longo dos séculos XIX e XX, uma vez destacadas dos sistemas conceituais errôneos em que estão inseridas, entram em certo acordo com conclusões a que também podemos chegar a partir da visão do materialismo histórico e dialético. Um exemplo disso, como já comentamos, é o próprio destaque dado ao âmbito psicológico na literatura fantástica, visível desde o romantismo. Mas a nossa perspectiva sempre nos exige entender *como* a transformação da matéria psicológica em temas fantásticos, ou vice-versa, se vincula aos embates do mundo real, isto é, ao movimento da história e às lutas de classes – o que é raro vermos nos demais teóricos do fantástico, quase sempre presos unilateralmente a questões formais como a da “técnica narrativa” ou a da “maneira de contar”, postura que se tornou hegemônica já em fins do século XIX, a partir tanto da estética parnasiana quanto da naturalista, ambas derivadas do império da empiria no mundo burguês.

Não obstante, assim como a época romântica teve suas exceções realistas, sobretudo em Goethe, Hoffmann, Walter Scott e Balzac, ou Beethoven na música e Delacroix na pintura, só para mencionar os nomes principais, também o período do parnasianismo e do naturalismo apresentou nomes que superaram os limites dessas escolas estéticas, mesmo entre seguidores assumidos dos postulados de Flaubert e Zola. É o caso, por exemplo, de Guy de Maupassant e de Oscar Wilde, autores de obras que pela via do fantástico atingiriam um realismo muito mais dialético e profundo que o geral dos seus contemporâneos. Paralelamente ao trabalho propriamente artístico, ambos escreveram prefácios ou pequenos ensaios nos quais discutiram questões estéticas em termos mais teóricos – e é isso o que agora nos cumpre comentar.

A adesão de Guy de Maupassant ao naturalismo foi sem dúvida mitigada tanto por seu refinado talento de observação psicológica, que ia além de qualquer fenomenologia superficial, quanto pelo seu interesse pelo fantástico, que ele conseguiu adaptar aos novos tempos sem fazer concessões ao escapismo romântico. Ele considerou o fantástico tradicional, de raízes religiosas ou supersticiosas, como algo condenado à extinção, já que o mundo se curvava cada dia mais ao progresso científico, o que ele achava ser uma tendência inevitável e necessária. No artigo “Adeus Misté-

rio!", de 1881, Maupassant saúda o avanço da ciência e da racionalidade em detrimento das credences antigas, ironizando os artistas que ainda se apegavam a tais resquícios mortos do passado. Aí já fica claro o quanto a posição de Guy de Maupassant difere dos românticos, seja os que enxergam no fantástico um mero escape contra o mundo material, como em Charles Nodier, seja os que fetichizam o mistério e o sobrenatural, como Théophile Gautier e tantos outros até hoje. Mas a visão de Maupassant também vai além do mero apego naturalista aos fenômenos observáveis de modo imediato, pois, embora ele vaticine o "fim da literatura fantástica" dentro de "vinte anos", por efeito do triunfo das luzes científicas e da consequente rejeição a todas as crenças ingênuas, ele continua a ter grande apreço por mestres do fantástico como Hoffmann, Edgar Allan Poe e Turgeniev – além, é claro, de produzir ele próprio contos de estirpe fantástica profundamente realistas, como já vimos a respeito do conto "Quem sabe?", em que Maupassant consegue captar e retratar o fetichismo da mercadoria, sem ter qualquer conhecimento dessa teoria de Marx. Eis o que Maupassant escreve no artigo intitulado "O Fantástico", escrito em 1883:

Lentamente, por vinte anos, o sobrenatural saiu de nossas almas. (..). Acabou. Nossos netos ficarão maravilhados com as crenças ingênuas de seus pais em coisas tão ridículas e implausíveis. Eles nunca saberão qual era o medo do misterioso, o medo do sobrenatural no passado. Dificilmente algumas centenas de homens ainda insistem em acreditar nas visitas dos espíritos, nas influências de certos seres ou certas coisas, no sonambulismo lúcido, em todo o charlatanismo dos espíritas. Acabou. Nossa pobre mente, preocupada, desamparada, limitada, aterrorizada por todos os efeitos de que não compreendeu a causa, aterrorizada pelo espetáculo incessante e incompreensível do mundo, tremeu por séculos sob crenças estranhas e infantis que serviam para explicar o desconhecido. Hoje, ele acha que estava errado e procura entender, sem saber ainda. O primeiro passo, o grande passo é dado. Rejeitamos o misterioso que, para nós, é apenas o inexplorado. Em vinte anos, o medo do irreal deixará de existir, mesmo entre as pessoas do campo. Parece que a Criação assumiu outro aspecto, outra figura, outro significado que antes. A partir daí, certamente resultará o fim da literatura fantástica.

Essa literatura tinha períodos e alianças muito diferentes, desde o romance da cavalaria, as noites da Arábia, os poemas heróicos, os contos de fadas e as histórias perturbadoras de Hoffmann e Edgar Poe.

Quando o homem acreditou sem hesitar, os escritores fantásticos não tomaram precauções para revelar suas histórias surpreendentes. Eles entraram, no primeiro golpe, no impossível e permaneceram ali, variando infinitamente as combinações improváveis, as aparições, todos os truques assustadores para dar à luz o terror.

Mas, quando a dúvida finalmente entrou na mente das pessoas, a arte se tornou mais sutil. O escritor procurou as nuances, rondando o sobrenatural ao invés de penetrá-lo. Ele encontrou efeitos terríveis ao permanecer no limite do possível, jogando almas em hesitação e consternação. O leitor indeciso não sabia mais, estava perdendo terreno como em uma água cujo fundo está sempre ausente, agarrando-se repentinamente à realidade para afundar novamente imediatamente e lutando novamente em uma confusão dolorosa e febril como um pesadelo.

O extraordinário poder aterrador de Hoffmann e Edgar Poe vem dessa habilidade aprendida, dessa maneira particular de dar cotoveladas no fantástico e no perturbador, com fatos naturais em que algo permanece inexplicável e quase impossível.^{xii}

Nessas reflexões, portanto, Maupassant ainda reconhece um último caminho para a efetividade do fantástico literário, qual seja: o refinamento artístico, a procura sutil das “nuances” e dos limites do “possível”, para manter o leitor indeciso e, por isso, interessado. Mas ao contrário da teoria sobre a “hesitação” de Todorov, de noventa anos depois, em que essa questão se resume a mero estratagema formal, para Maupassant isso se mostra indissociável da realidade extraliterária, que foi o que obrigou os escritores a renovarem as formas do fantástico. Em outras palavras, não foi nenhuma disputa imanente dos escritores fechados no fazer artístico o que provocou novos modos de utilizar o fantástico, e sim o real avanço da ciência e da descrença, produtos diretos do capitalismo.

Mas há nesse assunto uma contradição que Maupassant parece não ter compreendido em suas exatas dimensões, de modo claro e consciente, ainda que por intuição tenha conseguido levantar o problema em alguns de seus contos, como *O Horla* e no já aludido “Quem Sabe?”. Falamos da contradição da hegemonia positivista, que diz ter fé absoluta nos poderes da razão utilitária, mas que na prática não se mostra capaz de criar um mundo verdadeiramente humano para as massas. Justo por isso, ao contrário do previsto por Maupassant, as pessoas até hoje continuam a acreditar em entidades sobrenaturais e em dogmas religiosos, sublimações inevitáveis de um mundo sem coração, como já iria perceber o jovem Marx dos *Manuscritos Econômicos Filosóficos*. Nesse sentido, podemos dizer que os trabalhos literários de Maupassant se mostram mais clarividentes e dialéticos do que suas reflexões teóricas, demasiado presas ao triunfalismo positivista.

Algo similar é ainda mais evidente em Oscar Wilde. A essência socialmente crítica do seu romance *O Retrato de Dorian Gray*, de 1890, refuta vários dos aforismos do prefácio que o autor inseriu na segunda edição desse livro, de 1891. O alvo de Oscar Wilde eram os leitores moralistas da era Vitoriana, que, escandalizados pelo romance, mobilizaram contra ele ataques sem fim; mas o caminho que o autor proclama (o “esteticismo” ou o “dandismo”) repete em linhas gerais o que Théophile Gautier já havia escrito em 1836, no seu prefácio ao *Maupin*, e que na década de 1870 havia redundado no movimento parnasiano francês e no seu contraparte inglês, o decadentismo. Oscar Wilde foi um dos principais divulgadores dessas tendências, e o fez com o exemplo da própria vida, de uma forma muito mais livre e pomposa do que permitia a rigidez estreita de outros parnasianos, mas, ainda assim, sob uma concepção estética bastante problemática, para dizer o mínimo. Basta ler o que ele escreveu no referido prefácio para se ter certa noção dessa postura:

O artista é o criador de coisas belas. Revelar a arte e ocultar o artista é o objetivo da arte. (...) Não há livros morais nem imorais. Os livros são bem ou mal escritos. Nada mais. (...) Nenhum artista tem simpatias éticas. Uma simpatia ética num artista é um imperdoável maneirismo de estilo. (...) O vício e a virtude são para o artista materiais de arte. Sob o ponto de vista da forma, o tipo de todas as artes é a arte do músico. (...) É o espectador, e não a vida, que a arte realmente reflete. (...) Pode-se perdoar a um homem o fazer uma coisa útil, enquanto ele a não admira. A única desculpa que merece quem faz uma coisa inútil é admirá-la intensamente. Toda a arte é absolutamente inútil. (WILDE, 2013, p. 2-3)

Se seu romance fosse de fato fiel a essa toada do prefácio, teria o mesmo espírito de dândi de seu protagonista, Dorian Gray, um indivíduo superficial e entregue aos prazeres, de alma egocêntrica, cuja maior luta é ser eternamente jovem e belo, a qualquer preço, o que o faz desrespeitar até os princípios éticos mais básicos da convivência social. Mas ao invés de reafirmar essa postura, o romance, na verdade, pratica a crítica mais ácida possível contra esse mesmo Dorian Gray, e atinge um realismo original e profundo ao mobilizar um fantástico da vertente fáustica, isto é: o pacto diabólico de Dorian, que remete para seu retrato a óleo o resultado das decomposições da idade e do comportamento lascivo e desregrado, enquanto permanece bonito e sem envelhecer por décadas a fio, colecionando sucessos e riquezas diante da fútil sociedade da *belle époque*. O final é trágico: o retrato acaba sendo revelado e queimado pela última das noivas de Dorian Gray, o que mata o personagem.

Há um único aforismo desse prefácio de 1891 que capta algo do que o romance de fato significa: “*A antipatia do século XIX pelo realismo é a raiva de Calibã ao ver seu próprio rosto em um espelho*” (WILDE, 2013, p. 2) – isso, obviamente, se considerarmos por Calibã a sociedade que a burguesia europeia ia criando, cujas características grotescas se assemelhavam às desse famoso canibal de Shakespeare. Mas essa foi uma frase de solitária perspicácia em meio a um prefácio enganador, que anuncia o oposto ao que *O Retrato de Dorian Gray* representa, no seu significado mais fundamental.

Essa curiosa contradição de Oscar Wilde, até mais acentuada do que vimos a respeito de Guy de Maupassant, prenuncia o que será recorrente na primeira metade do século XX, entre várias artistas e escritores modernistas: uma concepção teórica equivocada, mas que se torna irrelevante diante da essência bem mais realista de seus efetivos trabalhos artísticos. Nesse sentido, a propósito, o que acentua o problema das teorias sobre a literatura fantástica da lavra de puros acadêmicos, como Todorov e Bellemin-Noel, é que eles jamais produziram qualquer obra artística realista capaz de os redimir de seus erros conceituais. Essa ausência de retificação significa uma armadilha para quem os segue de modo desavisado, o que é fácil notar, hoje em dia, na imensa maioria dos estudos sobre o tema do fantástico: cada qual mais vazio e irresponsável que o próximo, o que alimenta uma espécie bola de neve da ignorância, que vai crescendo e crescendo até se transformar numa avalanche de textos que soterra tudo. Pois, como se sabe, a má quantidade se transforma em má qualidade: a existência de um número incontável de livros, teses, dissertações, monografias, artigos e comentários sobre a literatura fantástica, escritos sob premissas incorretas, torna-se com o tempo tudo o que parece existir sobre esse campo, uma virtual unanimidade. E diante disso, obviamente é cada vez mais raro que o aluno ou o estudioso encontre outros e mais frutíferos instrumentos de pesquisa, até pela mera probabilidade matemática: ao se interessar pelo fantástico e iniciar sua pesquisa, Todorov ou outro formalista qualquer irá aparecer como autoridade absoluta. Em tal quadro, a presente tese, uma vez publicada, será apenas um ínfimo ponto de contradição, e só se tornará minimamente relevante se um dia obtiver o apoio de perspectivas afins.

II – O “REALISMO MÁGICO” HISPANO-AMERICANO.

Entre as décadas de 1940 e 1970, a literatura latino-americana atingiu um patamar de qualidade e de reconhecimento comparável ou até superior ao que então estava sendo produzido na Europa e nos Estados Unidos. Isso é um feito notável: era a primeira vez que um conjunto de escritores da América Latina se mostrava capaz de superar as amarras do subdesenvolvimento e da dependência cultural, através da publicação de obras e mais obras que se tornariam marcos da literatura universal e que influenciariam os melhores escritores europeus e norte-americanos, com isso mitigando e até revertendo, ao menos por um tempo, a direção unilateral de determinação do centro do capitalismo em relação à sua periferia. Não se via um fenômeno cultural dessa envergadura, e com essa característica emancipatória, desde que a literatura da atrasada Rússia havia superado a dos demais países europeus na segunda metade do século XIX – o que se deu sob os marcos de um realismo mais clássico, entronado por Tolstói, mas que também produziu importantes traços fantásticos nas obras de Dostoiévski, Gogol, Tchekhov e Turgeniev. No caso da América Latina, o peso do fantástico (ou do maravilhoso, mágico, mítico, surreal) foi ainda mais destacado, e manteve uma relação mais ambígua com o “realismo”, pois ora parecia contestá-lo, ora recuperá-lo, pêndulo que dependia de cada obra específica e das ideias estéticas desenvolvidas pelos próprios escritores ou pela crítica acadêmica.

De todo modo, independentemente de qualquer conceituação mais rigorosa, o certo é que o famoso “boom latino-americano” – fenômeno editorial de popularização mundial dos autores da América Latina, sobretudo os de língua castelhana – é indissociável da noção de “realismo fantástico” ou “realismo mágico”, etiquetas que pelo mundo afora se tornaram sinônimos de tudo o que de melhor e de mais importante era produzido pela literatura do nosso continente. As exatas origens dessas expressões são muito menos conhecidas pelo grande público do que a alastrada fama que obtiveram na prática, o que seria de se esperar, já que se tratam de termos que se tornaram moedas correntes da Patagônia ao Japão após campanhas bem sucedidas do mercado editorial, empenhado em obter lucros máximos com essa tendência literária que se mostrava tão vendável. A própria indefinição do termo talvez tenha sido benéfica a tal furor de vendas, já que mantinha um filão atrativo a todo tipo de gente – eruditos, românticos, místicos, revolucionários, etc. – ampliando com

isso o público leitor potencial, e quanto maior a demanda, maior era o retorno para as editoras e maior o estímulo para novas obras. Mas não iremos aqui retomar a fascinante história desse *boom*, isto é, da súbita e vasta produção, divulgação e distribuição dos livros escritos naquela época de ouro da literatura latino-americana, conforme já estudou Ángel Rama (1984), entre outros. Para nossos propósitos, focados em análises antes literárias do que sociológicas, o mais importante é indicar onde nasceram essas classificações de “realismo fantástico” (ou “mágico”, ou “maravilhoso”), para depois apontar o modo geral como ainda hoje elas são definidas conceitualmente, o que faremos de modo bastante sumário e exemplificativo, comentando algumas intuições corretas e certos problemas teóricos que parecem dominar a bibliografia crítica sobre esse tema.

Em 1948, o escritor venezuelano Arturo Uslar Pietri aplicou pela primeira vez, à análise de contos dos anos trinta e quarenta do seu país, o termo “realismo mágico”, que havia sido cunhado em 1925 pelo historiador e crítico de arte alemão Franz Roh ao estudar a pintura pós expressionista. Escreveu Arturo Uslar, no ensaio *Letras y hombres de Venezuela*:

O que veio a predominar no conto e deixar sua marca de maneira perdurável foi a consideração do homem como mistério em meio aos dados realistas. Uma adivinhação poética ou uma negação poética da realidade. O que na falta de outra palavra poderia se chamar um realismo mágico. (USLAR PIETRI, 1948, p. 162, *tradução nossa*).

O mesmo Arturo Uslar, em um artigo posterior intitulado “Realismo Mágico”, tenta explicar melhor o que queria expressar ao utilizar esse termo, confessando que antes havia de fato lido o estudo de Franz Roh, e que o “obscuro caldo do subconsciente” o teria feito relacionar esse esquecido conceito sobre a pintura alemã com as novas tendências da literatura latino-americana. Arturo começa o artigo lembrando suas cotidianas reuniões em Paris, a partir de 1929, com dois amigos que depois se tornariam mundialmente famosos, o guatemalteco Miguel Angel Asturias e o cubano Alejo Carpentier. Reuniam-se em cafés parisienses para falar sem parar do que mais os importava, a literatura do momento e a situação política da América Latina, que, segundo ele, era no fundo “uma mesma e única coisa”. Conforme recorda:

Em Asturias se manifestava, de maneira quase obsessiva, o mundo dissolvido da cultura maia, em uma mistura fabulosa na qual apareciam, como figuras estranhas de um drama de Guignol¹⁰, os policiais do Ditador, os contrastes inverossímeis das situações e convicções e uma visão quase sobrenatural de uma realidade quase irreal. [Já] Carpentier tinha paixão pelos elementos negros da cultura cubana. Ele podia falar por horas dos *santeros*¹¹, dos *ñáñigos*¹², dos ritos do vodu, da mentalidade mágica do cubano comum em presença de muitas heranças do passado. Eu, por minha parte, vinha de um país em que não predominavam nem os indígenas, nem os negros, mas sim a rica mescla inclassificável de uma miscigenação cultural contraditória. A política vinha a ser um aspecto, talvez o mais visível, daquelas situações de peculiaridade que pouco tinham a ver com os padrões europeus. (USLAR PIETRI, 1990, p. 121-122, tradução nossa).

Nessas conversas em Paris, nas quais os jovens escritores não se cansavam de evocar “personagens e situações incríveis” das suas respectivas nações de origem, enraizou-se, portanto, a ideia geral de que o “mundo latino-americano” possuía uma condição peculiar, irreduzível a qualquer modelo europeu, além de verem na conjuntura política a síntese mais evidente das misturas e contradições próprias da América Latina. Essa acabou sendo a visão mais típica do conjunto dos modernistas latino-americanos, que a partir da década de 1920 buscaram absorver as renovadoras experiências formais do modernismo europeu (que também tinha Paris como ponto central de encontro), para ajudar a retratar, de modo mais autêntico, profundo e original que os naturalistas de antes, a peculiar condição de seus próprios países, nos quais algo fantástico parecia emanar das entranhas da realidade, disperso entre o povo.

Tal percepção, que em linhas gerais também já estava presente no programa estético do movimento antropofágico brasileiro, seria explicitada de forma mais detida por Alejo Carpentier no seu conhecido prefácio ao romance *El Reino de Este mundo*, publicado em 1949, isto é, apenas um ano após ao primeiro uso do termo “realismo mágico” por seu amigo de juventude Arturo Uslar. Já teorizando de modo mais denso, Carpentier optaria por utilizar a expressão “realismo maravilhoso”, que,

¹⁰ Refere-se ao Théâtre du Grand-Guignol, de Paris, onde ocorriam espetáculos dramáticos caracterizados por extremo horror e bizarria, com histórias macabras e sangrentas.

¹¹ “Santeros” são os sacerdotes da “santería”, um sincretismo entre crenças africanas e a religião católica.

¹² “Ñáñigo” é quem pertence ou está relacionado com a antiga sociedade secreta cubana Abakuá, formada apenas por negros.

para ele, significava uma nova atitude artística diante da realidade, capaz de descor-
tinhar a ontologia milagrosa que fazia parte do real, na América Latina, e que era na-
turalmente percebida no cotidiano do povo e pela cultura popular. Isso significava a
possibilidade de se criar um fantástico literário completamente diferente da farsa
livresca que estava sendo praticada pela literatura fantástica da Europa de então:

[uma] exaustiva pretensão de suscitar o maravilhoso (...) caracteri-
zou certa literatura europeia nestes últimos trinta anos. Aquele ma-
ravilhoso, revivido através dos velhos clichês da Floresta de Broce-
lianda, dos Cavaleiros da Távola Redonda, do feiticeiro Merlin e do
Ciclo do Rei Artur, O maravilhoso, parcamente sugerido por ofícios
e deformidades de personagens de feira. Não se cansam nunca os
jovens poetas franceses dos mostrengos e palhaços da *fête foraine*,
dos quais Rimbaud já se despedira na sua Alquimia do Verbo? O
maravilhoso, obtido com truques de prestidigitação, reunindo ob-
jetos sem finalidade alguma: a velha e embusteira história do en-
contro fortuito do guarda-chuva e da máquina de costura em cima
de uma mesa de dissecação, gerador das colheres de arminho; os
caracóis no táxi chuvoso; a cabeça de leão no pélvis da viúva, exibi-
dos amiúde nas exposições surrealistas. Ou ainda, o maravilhoso
em literatura: o rei, da Julieta, de Sade; o supermacho, de Jarry, o
monge, de Lewis, e o tétrico instrumental da novela negra inglesa,
com seus fantasmas, sacerdotes emparedados, licantropias e mãos
cravadas na porta de um castelo. Mas à força de suscitar o maravi-
lhoso a todo transe, os taumaturgos tornaram-se burocratas. Invo-
cado através de fórmulas arquissabidas — que transformam certas
pinturas num monótono armarinho de relógios derretidos, mane-
quins de costureira e vagos monumentos fálicos — o maravilhoso
resulta apenas num guarda-chuva, numa lagosta, numa máquina de
costura, ou o que seja, sobre uma mesa de dissecação, no interior
de um quarto triste ou num deserto de pedras. Aprender códigos
de memória é pobreza de imaginação, já dizia Unamuno. E hoje
existem códigos para o fantástico, baseados no princípio do burro
devorado por um figo, proposto nos Cantos de Maldoror como su-
prema inversão da realidade, aos quais devemos tantos “meninos
ameaçados por rouxinóis” ou “cavalos devorando pássaros”, de An-
dré Masson. (...) Eis a razão por que o maravilhoso invocado sem fé
— como o fizeram os surrealistas durante tantos anos — nunca foi
senão uma artimanha literária, tão aborrecida, ao prolongar-se de-
masiadamente, quanto certa literatura onírica “arranjada” e certos
elogios à loucura, tão comuns hoje em dia. (CARPENTIER, 1985, p.
10-11)

Nessa síntese crítica que Alejo Carpentier faz da literatura fantástica da Europa
de meados do século XX, confirma-se algo já mais ou menos previsto por Guy de
Maupassant, no fim do século XIX: com o avanço da sociedade burguesa sob os mar-
cos do positivismo, eliminava-se o espaço autêntico para a literatura de temas fan-
tásticos tradicionais, abusados desde o romantismo. A insistência nessa literatura

de castelos e fantasmas, quando as condições históricas já haviam mudado há séculos, redundava apenas na mais falsa das artes ou no entretenimento vazio, isto é, em alguma fetichização superficial, desprovida de real conteúdo humano. Ao contrário disso, a América Latina daquela época ainda oferecia outro lastro histórico para o fantástico, a partir das peculiaridades culturais derivadas de sua específica formação socioeconômica. O sincretismo religioso, a manutenção de crenças animistas e outros resquícios de culturas africanas ou ameríndias, que se encontravam em toda parte na cultura popular dos povos latino-americanos, sobretudo fora das capitais e regiões metropolitanas, indicava um grande espaço ainda inexplorado ou mal explorado pela literatura:

Tudo isso ficou particularmente evidente durante minha permanência no Haiti, quando vivi em contato diário com aquilo que poderíamos chamar de Realidade Maravilhosa. Pisava eu numa terra onde milhares de homens ansiosos pela liberdade acreditaram nos poderes licantrópicos de Mackandal, a tal ponto, que essa fé produziu um milagre no dia da sua execução¹³. (...) Tinha também respirado a atmosfera criada por Henri Christophe, monarca de incrível tenacidade, muito mais surpreendente que todos os reis cruéis inventados pelos surrealistas, muito chegados às tiranias imaginárias, embora nunca padecidas. A cada passo encontrava a Realidade Maravilhosa. Pensava também que essa presença e vigência da Realidade Maravilhosa não era privilégio único do Haiti, senão um patrimônio de toda a América, onde ainda não se concluiu, por exemplo, um inventário de cosmogonias. Encontramos a Realidade Maravilhosa em cada passo das vidas dos homens que assinalaram as datas importantes da história do Continente e que deixaram nomes ainda lembrados: desde aqueles que buscavam a Fonte da Juventude Eterna ou a Áurea Cidade de Manoa, até os primeiros rebeldes, aqueles heróis modernos de nossas guerras de independência, de tão mitológica atitude, como aquela Coronela Juana de Azurduy. Sempre me pareceu muito significativo que em 1780 um punhado de espanhóis prudentes, embarcados em Angostura, ainda se lançassem em busca do Eldorado; e mais, que na época da Revolução Francesa — Viva a Razão e o Ser Supremo! — Francisco Menéndez, de Santiago da Compostela, andasse pelas terras da Patagônia buscando a Cidade Encantada dos Césares! Sintonizando outro aspecto da questão, veríamos, por exemplo, que na Europa Ocidental o folclore de danças perdeu todo o seu caráter de magia e de evocação; e na América, por outro lado, rara é a dança coletiva que não encerre um profundo sentido ritual, criando-se em torno deste, todo um processo iniciado: assim, temos as festas de santos, em Cuba, e a prodigiosa versão dada pelos negros à festa de Corpus Christi, que pode ainda ser vista no povoado de São Francisco de Yare, na Venezuela. (...) É evidente, pela virgindade da paisagem, pela sua formação, pela ontologia, pela afortunada presença do índio e do negro,

¹³ Licantrópia é síndrome psiquiátrica na qual a pessoa afetada sofre a ilusão de poder se transformar, ou de fato ter se transformado, em um animal, ou que tal pessoa é, de alguma forma, um animal.

pela Revelação que constituiu seu recente descobrimento, pelas fecundas mestiçagens que propiciou, que a América ainda está muito longe de ter esgotado seu caudal de mitologias. (CARPENTIER, 1985, p. 13-14)

Com efeito, embora essa condição latino-americana significasse um relativo atraso econômico diante dos padrões das regiões mais centrais do capitalismo, ela apresentava outras possibilidades de sobrevivência e de interpretação do mundo distintas do racionalismo pragmático de tipo burguês, o que até poderia incluir saídas de potencial rebelde e revolucionário, como já se via desde a tentativa de emancipação negra do Haiti, na virada ao século XIX, e também se veria na Cuba do próprio Alejo Carpentier, em 1959. E de todo modo, faltava aos escritores latino-americanos dar o passo humanista e democrático de se integrarem ao seu povo, de apresentarem uma visão de dentro para fora, com respeito e compreensão, o que era muito diferente das tentativas de descrições documentais perpetuadas pelos naturalistas de antes ou mesmo pelos modernistas dos anos vinte, ainda essencialmente eurocêntricos e dotados de certo olhar de superioridade intelectual ou social.

O que agora se abria, portanto, de modo inteiramente novo, era a possibilidade de mobilizar as últimas experiências estéticas do modernismo para dar uma voz mais autêntica ao efetivo povo latino-americano, e isso, é claro, acabaria por culminar nas grandes obras desse “realismo maravilhoso” que estava sendo proclamado de modo explícito por Alejo Carpentier, e que iria incluir, além dele próprio, nomes como o de Miguel Angel Astúrias, Guimarães Rosa e Gabriel García Márquez, para citar apenas os mais aclamados tanto crítica quanto pelo público leitor.

Se nessa simpatia pelas crenças populares há um quê de ilusão ou de condescendência, parece ser um tipo de “ilusão necessária”, sem a qual não seria possível alcançar o altíssimo nível artístico e o profundo realismo concretizados pelas melhores obras desses romancistas. Aliás, as posturas radicalmente democráticas dos trabalhos desses autores, capazes de transformar a essência viva do povo em fatura estética, não raro incluíam retratos críticos e perspicazes das elites e da política latino-americana, lembrando nisso o que Arturo Uslar havia dito sobre a literatura e a política serem no fundo uma coisa só, para eles. Ou seja, a literatura não era considerada por esses escritores somente uma questão linguística, fechada de forma livresca nos delírios da arte pela arte: antes refletia a vida, e a vida coletiva, que é

sintetizada pelos exemplos extremos e pelas lutas políticas. Daí não ser surpreendente as futuras ações de ordem política desses autores: Alejo Carpentier e Garcia Márquez, por exemplo, usariam sua reputação mundial para defender Fidel Castro; Jorge Amado se tornaria deputado pelo Partido Comunista Brasileiro; Mario Vargas Llosa, já sob uma linha liberal de centro-direita, chegaria a ser candidato à presidência da República no Peru.

Mas mesmo quando a posição política assumida por eles era a mais progressista da época, isso não foi suficiente para que tais escritores conseguissem elaborar uma consciência estética (teórica ou crítica) do mesmo nível de qualidade dos seus melhores romances. Os princípios elencados conceitualmente por eles quase sempre possuem lacunas ou equívocos, sobretudo por não diferenciarem a mera factualidade empírica, fenomenológica, de uma verdade histórica mais oculta e essencial, baseada nas relações de produção e nas lutas de classes. Por isso, eles não conseguem dizer muito sobre a efetiva lógica da realidade, em termos filosóficos racionais. Quando muito, substituem o que seria os movimentos históricos mais profundos por uma vaga noção sobre o “maravilhoso”, que é equiparado ao “milagre”, no qual o escritor deve efetivamente acreditar, numa postura quase de êxtase religioso. Já a real dialética entre fenômeno e essência (apesar de estar presente e até estruturar suas obras de arte) jamais é explicitada, de maneira clara e correta, nos ensaios e entrevistas desses autores. Ao invés disso, acaba-se por se promover o erro típico das vanguardas modernistas de igualar o termo “realismo” ao “naturalismo” de caráter documental, enquanto o dito “maravilhoso” ou substitui confusamente a essência histórica, ou pretende apenas ter um *status* tão verdadeiro quando o real epidérmico, de tipo jornalístico. É o que podemos notar nas seguintes palavras de Alejo Carpentier, cujo espírito se repete nas declarações e explicações de vários outros representantes dessa tendência:

Acontece que muitos esquecem — disfarçados de mágicos baratos — que o maravilhoso começa a sê-lo, de maneira inequívoca, quando surge de uma inesperada alteração da realidade (o milagre), de uma revelação privilegiada da realidade, de um destaque incomum ou singularmente favorecedor das inadvertidas riquezas da realidade, ou de uma ampliação das escalas e categorias da realidade, percebidas com particular intensidade, em virtude de uma exaltação do espírito, que o conduz até um tipo de “estado limite”. Antes de tudo, para sentir o maravilhoso é necessário ter fé. (...) Sem que me propusesse sistematicamente, o texto que se segue [o

romance *O Reino deste Mundo*] responde a essa ordem de preocupações. Nele se narra uma sucessão de fatos extraordinários, ocorridos na ilha de São Domingos, numa época determinada, que não alcança o período de uma vida humana, deixando-se que o maravilhoso emane livremente de uma realidade estritamente seguida em todos os seus detalhes. Porque é mister advertir que o relato que se segue foi estabelecido com base numa documentação extremamente rigorosa, que respeita a verdade histórica dos fatos, dos nomes dos personagens — incluindo os secundários — dos lugares e até das ruas, e que oculta também, sob sua aparente intemporalidade, um minucioso cotejo de datas e cronologias. Entretanto — pela dramática singularidade dos acontecimentos, pela fantástica presença dos personagens que se encontraram em determinado momento na encruzilhada mágica da Cidade do Cabo — tudo é maravilhoso, nessa história impossível de situar na Europa, e que, todavia, é tão real como qualquer jeito exemplar daqueles consignados, para edificação pedagógica, nos manuais escolares. Mas o que é a História da América senão toda uma crônica da Realidade Maravilhosa? (CARPENTIER, 1985, p. 15)

Incorre-se aí, portanto, a nosso modo de ver, em um erro triplo. Primeiro, a “verdade histórica” é caracterizada como a mera “documentação rigorosa” de “lugares”, nomes de ruas e de personagens, “datas e cronologias” – o que de fato equivaleria ao real chinfrim dos “manuais escolares” de “edificação pedagógica”. O segundo erro é tentar equiparar o “maravilhoso” a isso, dar-lhe o mesmo status de “realidade”, o que redundaria numa mera justaposição de crenças supersticiosas a essa empiria imediatamente observável, isto é, em um “Naturalismo Maravilhoso”, se fôssemos utilizar de modo mais apropriado a conceituação que estamos desenvolvendo. O terceiro erro, ao se intuir que o “maravilhoso” pode ir além dessa empiria superficial, é postular que a realidade mais profunda tem algo metafísico, da mesma natureza do milagre, ao qual o escritor só pode ter acesso se tiver fé, incorporando o sincretismo religioso não apenas nos personagens, mas em si mesmo.

E de fato, muitos outros autores do dito realismo mágico não se privaram de dar declarações mais ou menos eivadas de irracionalismo, como na insistência de Gabriel Garcia Márquez de que ele conservava um medo supersticioso do escuro e que de fato acreditava no sobrenatural, crença também compartilhada por Julio Cortázar, mesmo estando ambos à esquerda do espectro político, que tende a ser mais

ateu. Já os escritores de centro ou de direita em geral se mostraram ainda mais místicos, como Guimaraes Rosa, que rezava o terço todo o dia e declarava ser a metafísica sua preocupação central.¹⁴

Vale alertar, contudo, que tais declarações não representam o verdadeiro significado das melhores obras dessa vertente. Essas são na prática muito mais profundas, ricas e dialéticas do que deixa entrever esses aludidos limites conceituais, em um autêntico exemplo de “triunfo do realismo”. De todo modo, isso contribuiu para que a influência mundial desses autores se restringisse às obras literárias em si, e não aos seus contraditórios postulados teóricos, de pouco alcance filosófico. Até porque, com o crescimento da fama, uma certa imagem mitológica passou a acompanhar esses autores, como se eles se vissem forçados, nas aparições e entrevistas públicas, a serem uma continuação direta de seus personagens, o que no fundo também incentivava mais o biografismo do que uma leitura abrangente e realista sobre suas obras. O resultado inevitável foi que se manteve uma grande indefinição sobre o exato significado do termo “realismo fantástico” e de seus correlatos: “mágico”, “maravilhoso”, “mítico”, etc.

Mas as primeiras tentativas acadêmicas de definir melhor esses conceitos foram até mais problemáticas do que a mera indefinição ou do que seria expresso pelos próprios autores na linha do que vimos em Alejo Carpentier, pois os acadêmicos profissionais começaram a esvaziar qualquer investigação da realidade para promover, no lugar disso, o discurso formalista sobre o estilo ou sobre as estruturas das composições. Em 1954, com uma palestra lida no *Queens College*, em Nova Iorque, o professor Angel Flores ajudou a popularizar, nos ambientes universitários e cultos, o que ele chamou de “realismo magico” – aliás sem citar Arturo Uslar ou Fraz Roh, como se o termo estivesse sendo usado pela primeira vez. Mas de fato a tendência que ele abarca nessa palestra é bem diferente do “realismo maravilho”, mais épico e barroco, de Alejo Carpentier, Guimaraes Rosa, Garcia Márquez, etc.; volta-se antes para o conjunto de escritores mais voltados ao conto ou à novela de estilo denso, erudito e minucioso, da linha que teria sido fundada por Jorge Luis Borges em 1935, com seu *Historia universal de la infâmia*, e que já teria atingido um ápice ao longo da

¹⁴ Ao conversar com Antonio Candido, por exemplo, que perguntou sobre o que ele achava do socialismo, Guimarães Rosa afirmou que mais importante que esse tema era saber sobre a existência de Deus e do Diabo. Cf. Entrevista de Antonio Candido sobre Guimarães Rosa. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nn9YMb6S7VQ>. Acesso em: 10/01/2020.

década de 1940 com nomes como Eduardo Mallea, Bioy Casares, Ernesto Sábato, Silvina Ocampo e Júlio Cortázar, além do próprio Borges, na Argentina; Ramon Ferreira e Labrador Ruiz, em Cuba; Juan Jose Arreola e Juan Rulfo, no México; Huidobro no Chile; Onetti, no Uruguai. Apesar do mérito de alertar que uma tendência nova e importante havia surgido na ficção de vários países da América hispânica, e de perceber que era preciso fazer uma crítica diferente da mera biografia ou da temática cronológica ou geográfica (romances do pampa, da serra, da selva, etc.), Angel Flores coloca todo seu foco na questão estilística, e o faz de um modo bastante genérico, além de dar muito peso às influências intertextuais, sobretudo oriundas de Kafka, a quem o próprio Borges traduziu:

Meticulosos artesãos, é possível encontrar em todos eles a mesma preocupação com estilo e também a mesma transformação do comum e do cotidiano no insólito e no irreal. (...) É predominantemente uma arte das surpresas. Desde a primeiríssima linha, o leitor é arremessado em um fluxo atemporal e/ou no inconcebível, carregado com dramático suspense. (...) O tempo existe em uma espécie de fluidez atemporal e o irreal aparece como parte do real. A transformação de Gregor Sansa em uma barata ou um inseto (Kafka usa o impreciso “monstruoso verme”) não é uma questão de conjectura ou discussão: de fato aconteceu e foi aceito pelos demais personagens como um evento quase normal. Uma vez que o leitor aceita o *fait accompli*, o resto segue com lógica precisão. (...) Os praticantes do realismo mágico apegam-se à realidade como se fosse para prevenir que a “literatura” entre em seus caminhos, ou para evitar seus mitos de voarem para fora, aos reinos do sobrenatural, como em contos de fada. A narrativa procede em passos bem preparados, de intensidade crescente, que por fim pode conduzir a uma grande ambiguidade ou confusão (...) Os realistas mágicos não se prendem a um gosto popular, antes se voltam ao público sofisticado, aqueles não apenas iniciados nos mistérios estéticos, mas versados nas sutilezas. Frequentemente seus escritos se aproximam bem de perto daquela arte caracterizada por Ortega y Gasset como “desumanizada”. Eles buscam precisão e concisão estilística, o que é, com certeza, uma saudável inovação, considerando a flatulência de tantos reputados escritores da ficção latino-americana anterior (Larreta, Dominici, Reyles). (...) Essa preocupação dos cultores do realismo mágico como um enredo bem tecido provavelmente deriva da familiaridade com histórias de detetives, que Borges, Bioy Casares, Peyrou e outros tantos realistas mágicos escreveram, traduziram e antologizaram. E a precisão matemática deles pode ter a ver com a forte aversão a qualquer flacidez, seja estilística ou emocional.^{xiii}

Em suma, Angel Flores trata a questão do “realismo mágico” como mero salto de qualidade estilística em relação ao panorama naturalista ou romântico anterior,

e não vai além de indicar alguns pontos formais, em geral restritos ao método compositivo, que ele considera uma questão comum ao conjunto desses escritores. Com isso não deixar entrever qualquer diferenciação específica entre tais autores, muito menos qualquer traço relacionado à realidade extraliterária. Essa abordagem, claramente tributária do *New Criticism* fundado por T. S. Eliot, inicia a corrente formalista de estudos literários sobre esse tema geral do “realismo fantástico” latino-americano, o que anos mais tarde vai se unir à abordagem semiótica e estruturalista de Todorov, como vemos em *O Romance Maravilhoso: Forma e Ideologia no Romance Hispano-Americano*, da professora Irlema Chiampi.¹⁵ Em tal estudo, encontramos uma breve retomada dessas discussões iniciais a respeito do “realismo mágico” que também estamos comentando aqui, mas sob uma perspectiva em tudo diferente da nossa, até mesmo oposta, sobretudo no julgamento sobre o lugar da realidade na forma artística, que para nós é a questão central, enquanto para essa professora é algo que precisa ser descartado:

Ao dizermos que a América “é o mundo do real-maravilhoso” não estamos apontando um referente, mas uma ideia sobre ele. A realidade, ao ser nomeada ou qualificada, deixa de ser a realidade, para ser um discurso sobre ela. A coisa em si independe de suas propriedades e, como tal, é incognoscível: nossa aproximação ao real deve contentar-se com as propriedades que a experiência fenomenológica coleciona para os objetos reais.

Nesse sentido, toda a reflexão objetiva sobre a narrativa realista maravilhosa deve começar, ao nível de sua semântica, por reconhecer o discurso prévio que lhe dá assentamento, situando-o no âmbito das preocupações semióticas sobre a questão do referente. Na etapa dessas preocupações (e sobretudo após o trabalho inseminador de Hjelmslev neste terreno), os semioticistas tem tratado de desenvolver seus postulados livrando-se da noção problemática do referente em suas pesquisas. Dentre os argumentos mais gerais em prol da não discussão da natureza da realidade, destacam-se dois: 1) existe uma noção corrente, intuitiva, do que é real ou irreal; 2) discutir tal natureza nos transporta para o campo da metafísica e faz perder de vista a natureza cultural dos processos de significação. (CHIAMPI, 1980, p. 91)

Escusado repetir que nossa tese inteira, do início ao fim, pretende ser uma refutação de perspectivas como essa, que tentam excluir a realidade das considera-

¹⁵ Esse livro de Irlema Chiampi é a parte teórica de uma tese de doutorado defendida em 1976 na Universidade de São Paulo, e foi publicado em 1980, pela editora Perspectiva, na bem difundida série “Debates”, que também havia traduzido e publicado a *Introdução à Literatura Fantástica*, de Todorov.

ções formais, mas nisso acabam por entender pelo real apenas sua aparência imediata, de modo superficial e anti-dialético. Essa orientação, tão explícita nos semióticos e estruturalistas, é na verdade comum a quase todos os tipos de neopositivistas, que não admitem nenhuma totalidade ontológica e se contentam com uma racionalidade utilitária, manipulatória, que não chega a sequer tentar entender o real funcionamento do mundo, antes ecoando e radicalizando o erro subjetivista de Kant de considerar a coisa em si incognoscível. Qualquer explicação sobre a realidade, eles consideram pura metafísica, como bem resumiu Lukács em sua crítica filosófica a essa tendência:

Se a ciência não se orienta para o conhecimento mais adequado possível da realidade existente em si, se ela não se esforça para descobrir com seus métodos cada vez mais aperfeiçoados essas novas verdades, que necessariamente são fundadas também em termos ontológicos e que aprofundam e multiplicam os conhecimentos ontológicos, então sua atividade se reduz, em última análise, a sustentar a práxis no sentido imediato (...) é dessas circunstâncias que surge a ilusão de que o universal nada mais é que um produto da consciência cognoscente, e não uma categoria objetiva da realidade existente em si. Tal ilusão induz o neopositivismo a classificar o universal como “elemento” da manipulação subjetivista e a ignorar, como “metafísica”, sua objetividade existente em si. (LUKÁCS, 2012, Vol. 1, p. 47/60).

Uma outra linha frequente de estudos, que tenta decifrar as origens “reais” de cada personagem e evento dos livros empreendendo uma pesquisa de corte jornalístico sobre as cidades natais e as famílias dos autores do “realismo mágico”, só acrescentam informações biográficas que pouco esclarecem sobre o fenômeno estético propriamente dito. Há também uma inteira corrente de pesquisa sobre influências literárias e sobre intertextualidades, o que inclui indagações sobre livros metafísicos das bibliotecas desses autores, buscando indicar a fonte dos usos da cabala, da numerologia, etc., como no livro *A Metafísica do Grande Sertão*, de Francis Uteza. Evidentemente, o estudo sobre os contextos históricos também existem, mas em geral se resumem em situar o autor ou seus personagens em seu tempo, de modo mais ou menos mecânico, sem grandes explicações interpretativas sobre a fatura formal das obras.

Todos esses tipos de abordagem, que naturalmente avançaram à medida que esse ramo da literatura latino-americana se consolidava e obtinha fama mundial,

não nos interessam além da mera consulta rápida, já que não coadunam com os pontos de vista básicos que estamos tentando desenvolver por aqui. Também não nos interessa a diferenciação escolástica entre “realismo mágico”, “realismo fantástico”, “realismo maravilhoso”, etc., em geral baseadas em aparências formais ou em notações estilísticas que jamais atingem o cerne da questão. Por exemplo: a aludida preocupação estilística que Angel Flores enxerga como caracterizadora do “realismo mágico”, o que inclui a “transformação do comum e do cotidiano no insólito e no irreal”, também poderia ser facilmente encontrada no que outros consideram mestres do “realismo maravilhoso”, como Guimarães Rosa e Gabriel Garcia Márquez. A diferença da predileção pelo conto curto, de um lado, e pelo romance extenso, de outro, também não justifica conceitualmente qualquer distinção entre os adjetivos “mágico” ou “maravilhoso”, a não ser por alguma convenção acadêmica arbitrária¹⁶. Ademais, já que se trata de uma mera convenção, o termo “realismo fantástico” parece ser o mais apto ou operacional para abranger todas as demais vertentes, isto é, para caracterizar essa tendência geral da literatura latino-americana, sem prejuízo de às vezes se usar “realismo mágico” ou “realismo maravilhoso”, conforme o costume em torno de cada autor específico.

Mas o que antes nos importa, de fato, como diz o próprio título do nosso estudo, é o *realismo do fantástico*, isto é: definir o que há de realista nesse aludido “fantástico” (ou “mágico”, “maravilhoso”, “surreal”, “mítico”, etc), o que, de modo lateral, também implica em indicar possíveis autores ou momentos irrealistas no âmbito deste dito “realismo fantástico”. Para tanto, os princípios teóricos mais gerais são exatamente os mesmos que já desenvolvemos nas discussões sobre a literatura fantástica europeia, e é o solo histórico nacional o que na maioria das vezes continua a determinar as particularidades de cada autor. A única generalidade mais típica da América Latina como um todo (e na verdade de todo o mundo subdesenvolvido), é a ênfase especial na questão do “desenvolvimento desigual e combinado”, que está por trás de inúmeras aparições fantásticas de cunho realista. Mas todas as demais

¹⁶ O próprio Arturo Uslar Pietri, que usou pela primeira vez o termo “realismo mágico” com relação à literatura latino-americana, ao ser perguntado sobre a diferença desse “mágico” em relação ao “realismo maravilhoso”, disse que se tratava da mesmíssima coisa: só eram adjetivos diferentes que ele e Carpentier escolheram mais ou menos ao acaso, de acordo com o timbre artístico e cultural que mais convinha a cada um. (Conferir minutos 10 ao 16 da entrevista a Palabra Mayor, de 1992, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=SlBt-VXfHGk>, acesso a 20/03/2020). Já Angel Flores, na palestra em Nova Iorque de 1954, sequer explica porque optou pelo termo “mágico” e jamais se refere ao “real maravilhoso” cunhado por Alejo Carpentier cinco anos antes.

questões que vimos a respeito do fantástico europeu também podem ser mobilizadas para se estudar a literatura latino-americana: a dialética entre aparência e essência; o fetichismo e o estranhamento; a inflação do âmbito psicológico e cultural colocada em contexto; enfim, a forma como essas e outras recorrências evocam o fantástico a fim de refletir a realidade extraliterária de modo não arbitrário, com base em correntes históricas objetivas.

Evidentemente, também no caso da América Latina continua a valer a exigência de se definir melhor essas linhas conceituais mais abstratas diante de obras e autores específicos, concretizando a teoria com a crítica literária. Mas ao se escolher autores exemplares, seja pelas características de suas obras, seja pela maior influência que vieram a exercer, busca-se encontrar um meio termo entre a teoria e a crítica, com um lado da moeda esclarecendo o outro, de modo mais ou menos aplicável a outros escritores e até a outros movimentos literários.

A seguir, faremos uma breve análise dos dois nomes centrais da prosa hispano-americana do século XX, ambos sempre considerados como representantes máximos do “realismo fantástico”: Gabriel Garcia Márquez, autor do romance mais importante em castelhano desde *O Dom Quixote*, e Jorge Luís Borges, um dos maiores mestres do conto na literatura universal. Nosso intuito será dizer algo sobre como o fantástico é usado nesses autores, com atenção para suas especificidades, mas também tentando discernir certas linhas de força que eventualmente podem ser investigadas em outros escritores, seja os de vertente épica, assentada na cultura popular (como em Garcia Márquez), seja os de tendência mais urbana e conceitual (similar à de Borges). Depois disso, já na segunda parte desta tese, nosso foco irá se concentrar na literatura brasileira, a princípio voltando ao século XIX dos românticos e de Machado de Assis, mas depois, no capítulo cinco, retornando ao dito “realismo fantástico”, que também agrupou, em sua rotulação geral, importantes autores brasileiros, embora estes tenham sido colocados à margem das principais discussões sobre esse tema, usualmente restritas à literatura hispano-americana por motivos que também iremos comentar.

III – CEM ANOS DE SOLIDÃO, OBRA-SÍNTESE.

O destino do romance *Cien Años de Soledad* parece um posfácio onírico inventado pelo seu autor, o colombiano Gabriel García Márquez, com direito a lances insólitos e a consequências fora de qualquer padrão. Há primeiro uma aura quase mitológica em torno da composição do livro, com o romancista trancafiado num quarto por dezoito meses seguidos, onde erguia Macondo em profundo transe poético, enquanto era sustentado pela providência milagrosa de sua esposa, que garantia o de comer ninguém sabe como. Depois, mantendo o *script* romanesco, o escritor se vê sem dinheiro sequer para enviar o manuscrito completo a uma editora, com a segunda parte sendo remetida por engano na frente da primeira. Após aceito e finalmente publicado, veio o milagre editorial, com tiragens que se multiplicavam mais rapidamente que os coelhos prodigiosos do casal Aureliano Segundo e Petra Cotes, personagens dessa obra. Tamanho foi o sucesso que supermercados passaram a anunciar o livro ao lado das promoções de comida e, segundo relatos, até pessoas analfabetas logo demonstraram saber de cor suas dez ou quinze primeiras páginas. Conta-se também que muitos leitores estrangeiros tomaram o romance como a representação literal da mentalidade latino-americana, supostamente crente em padres voadores e em almas penadas rotineiras. E por fim, naturalmente, produziram-se milhares de comentários de acadêmicos e eruditos, nos quais impera elogios sem temor do exagero, como na tese de Mario Vargas Llosa de que o romance suplantou Deus em sua criação de um mundo total, ou, mais mundanamente, na conclusão do historiador Eric Hobsbawm de se tratar do livro que na segunda metade do século XX foi o mais reconhecido em todo o globo, sem hesitação e de modo instantâneo, como uma obra-prima, algo ainda mais impressionante pelo fato do seu autor ser oriundo da Colômbia, “um país que a maioria das pessoas educadas no mundo desenvolvido tinha problemas até para identificar no mapa, antes de ele vir a ser identificado com a cocaína” (HOBSBAWM, 2010, p. 494)

Publicado com esse magnetismo assombroso em 1967, *Cem Anos de Solidão* foi o principal fator da obtenção do prêmio Nobel por Gabriel García Márquez quinze anos mais tarde, em 1982. Esse romance se tornaria, definitivamente, o principal título de todo o *boom* latino-americano, sua síntese mais espetacular, e de longe o que mais vendeu: de 30 a 50 milhões de exemplares, até hoje. Um estudo sociológico

sobre sua recepção seria algo interessante: poderia exemplificar como a própria lógica de mercado apresenta efeitos de aparência fantástica ao atingir uma escala global. Porém, como já mencionamos, o nosso foco aqui é outro, voltado especificamente para a discussão literária da matéria que constitui o interior de cada obra. E nesse sentido, nosso interesse aqui é acrescentar, à vasta crítica literária sobre o *Cem Anos de Solidão*, o que consideramos ser o *realismo* mais profundo e dialético do livro, isto é: a forma como retrata a essência histórica da América Latina, para a qual concorre elementos fantásticos como viga estruturante da fatura estética.

Já foi dito que *Cem Anos de Solidão* foi a primeira *História da América Latina*, por ter incluído, por vez inédita, a epopeia dos povos esquecidos, em um panorama global e profundo^{xiv}. É possível que sim, mas desde que consideremos por tal *História da América Latina* uma síntese dos desenvolvimentos fundamentais do continente, e ressaltando que a apresentação artística de semelhante matéria difere muito do que seria uma reconstituição historiográfica propriamente dita, como a que depois seria elaborada por Tulio Halperín Donghi (2005), ou pelos volumes organizados por Leslie Bethell (1984). O romance de Garcia Márquez também difere das crônicas descritivas de antigamente, de viajantes e colonizadores, que por muito tempo se ocuparam desse papel de apresentar um panorama histórico e geográfico do novo mundo. *Cem Anos de Solidão* incorpora algo da dicção dessa crônica antiga, e põe em evidência as tendências mais determinantes que os historiadores, economistas e cientistas políticos haviam descoberto, mas faz isso sob outro método, o da épica modernista, que absorve esses conteúdos e os une à memória pessoal do autor, utilizando variadas técnicas literárias para encontrar a forma adequada de expressar a realidade.

Em relação especificamente à técnica formal (a estrutura do enredo, a articulação dos capítulos, o estilo narrativo, etc.), que Gabriel García Márquez então já demonstra dominar com plena maturidade, é de geral conhecimento as ressonâncias de Faulkner, de Kafka, das tragédias gregas clássicas e da reportagem jornalística, além de influxos de autores latino-americanos como Miguel Angel Astúrias e Pablo Neruda e das próprias obras anteriores de Garcia Márquez – obras como *A Revoada* e *Os Funerais da Mamãe Grande*, que *Cem Anos de Solidão* incorpora e expande, dando um salto de quantidade e qualidade. Na composição resultante disso, não falta hu-

mor, ironia, momentos dramáticos e de suspense, muita sensibilidade poética e capacidade de observação da vida, e tudo muito bem concatenado e em implícito diálogo com um leitor culto, já formado pelas altas exigências da estética experimental das vanguardas modernistas. Mas o maior trunfo deste livro, em termos estilísticos, é que ele consegue ser perfeitamente legível e viciante até para um público menos versado em letras, ecoando o feito de obras imensamente populares da literatura universal, como o *Dom Quixote* e *Guerra e Paz*. O que *Cem Anos de Solidão* tem de mais comum com esses livros é a capacidade de refletir na forma seu vínculo democrático com a cultura popular de seus compatriotas, além da certa percepção sobre os momentos decisivos da formação nacional, o que no caso de Gabriel Garcia Márquez significava retratar não apenas a história da Colômbia, mas também a do Caribe e da América Latina em geral, dado as similaridades formativas dos países latino-americanos.

Dessa formação da América Latina, o núcleo mais determinante, para efeitos literários, é a já aludida questão do “desenvolvimento desigual e combinado”, que indica que sociedades em diferentes estágios de evolução das forças produtivas podem coexistir na mesma época, tendendo a efetuar trocas e se combinar no interior do processo de globalização. Obviamente, trata-se de uma questão que possui real conteúdo político e econômico e que tem decisivas consequências sociais e culturais para todos os países, mas sobretudo para os periféricos. O fantástico encontra aí uma base fecunda para se manifestar. Já havíamos visto, a respeito do *Dom Quixote*, que o avanço do capitalismo mundial sobre formações feudais anteriores explica a degeneração da ideologia aristocrática que Cervantes sublima na “triste figura” do Dom Quixote. No caso dos países da América Latina, que não experimentaram estruturas feudais propriamente ditas, houve de todo modo o transplante de instituições aristocráticas europeias em um quadro de trocas mercantis de escala global, com progressivo avanço das revoluções ou acomodações burguesas após os processos de independência. Não é então de se admirar que as contradições e as violências da conquista europeia sobre as sociedades autóctones do continente, bem como as complexidades da nossa modernização em sentido burguês, também estejam na base de boa parte das representações de tipo fantástico que encontramos por aqui. Embora já existam embriões disto desde o barroco ou da época romântica, é após o modernismo que essa questão se coloca de modo mais claro e crítico, e as obras que

se reúnem sob o rótulo geral de “realismo fantástico” são de especial importância para revelar tais entrelaçamentos de permanências antigas e de forças modernas. *Cem Anos de Solidão* é o cume mais espetacular dessa forma de refletir a história, o que se observa do início ao fim do livro, em cada episódio e em cada personagem. Vejamos um trecho exemplar disso, retirado do primeiro capítulo:

Em março os ciganos voltaram. Desta vez traziam um óculos de alcance e uma lupa do tamanho de um tambor, que exibiram como a última descoberta dos judeus de Amsterdam. Sentaram uma cigana num extremo da aldeia e instalaram o óculo de alcance na entrada da tenda. Mediante o pagamento cinco reais, o povo se aproximava do óculo e via a cigana ao alcance da mão. “A ciência eliminou as distâncias”, apregoava Melquíades. “Dentro em pouco o homem poderá ver acontece em qualquer lugar da terra, sem sair de sua casa.” (...)

José Arcadio Buendía pagou os trinta reais e os conduziu até o centro da barraca, onde havia um gigante de torso peludo e cabeça raspada, com um anel de cobre no nariz e uma pesada corrente de ferro no tornozelo, vigiando um cofre de pirata. Ao ser destampado pelo gigante, o cofre deixou escapar um hálito glacial. Dentro havia apenas um enorme bloco transparente, com infinitas agulhas internas nas quais se despedaçava em estrelas de cores a claridade do crepúsculo. Desconcertado, sabendo que os meninos esperavam uma explicação imediata, José Arcadio Buendía atreveu-se a murmurar:

— É o maior diamante do mundo.

— Não — corrigiu o cigano. — É gelo.

José Arcadio Buendía, sem entender, estendeu a mão para bloco, mas o gigante afastou-a. “Para pegar, mais cinco”, disse. José Arcadio Buendía pagou, e então pôs a mão sobre o gelo, e a manteve posta por vários minutos, enquanto o coração crescia de medo e de júbilo ao contato do mistério.

Sem saber o que dizer, pagou outros dez reais para que os seus filhos vivessem a prodigiosa experiência. O pequeno José Aurélio negou-se a tocá-lo. Aureliano, em compensação, deu um passo para diante, pôs a mão e retirou-a no ato. “Está fervendo”, exclamou assustado. Mas o pai não lhe prestou atenção. Embriagado pela evidência do prodígio, naquele momento esqueceu da frustração das suas empresas delirantes e do corpo de Melquíades abandonado ao apetite das lulas. Pagou outros cinco reais, e com a mão posta no bloco, como que prestando um juramento sobre o texto sagrado, exclamou:

— Este é o grande invento do nosso tempo. (GARCÍA MÁRQUEZ, 1995, pp. 10-27)

Nota-se, portanto, que desde as primeiras páginas de *Cem Anos de Solidão* o que provoca o estranhamento fantástico, seja nos personagens, seja no leitor, é o entrelaçamento da modernidade (que se interioriza) com a cosmovisão tradicional de

uma sociedade mais arcaica. Os ciganos, figuras nômades em contato com as transformações técnicas e culturais mais avançadas do mundo, representam a força externa que chega de modo inusitado para sacudir as concepções correntes, pondo em xeque certezas e criando deslumbramentos e ilusões. A velocidade desse processo e a dificuldade da mentalidade nativa de entender de modo pleno e objetivo o que verdadeiramente se passa cria a sensação da descoberta súbita de forças mágicas, antes desconhecidas, capazes de criar algo tão fantástico como o gelo. Pois nada pode ser mais milagroso do que o aparecimento inesperado da geladeira (essa avançada máquina do conforto capitalista) no meio do atraso semifeudal, pré-capitalista, que os inícios de Macondo representam.¹⁷

Tal avanço da globalização, que é um passo objetivo e fundamental da história moderna, assinala os desenvolvimentos mais importantes que a família Buendía e os demais habitantes de Macondo irão testemunhar e experimentar, em suas vidas, ao longo do livro inteiro. As mudanças às vezes parecem sutis, mas são sempre decisivas. Os primeiros ciganos, por exemplo, os da tribo de Melquíades, trazem novidades que ainda significam uma suma de antigos conhecimentos de mercadores árabes com instrumentos renascentistas, como o imã, a bussola e a lupa. Estes são substituídos, depois, por outra leva de ciganos, que já indicam fazer parte de um capitalismo mais desenvolvido e industrial, na qual a utilidade das coisas (ou o valor de uso) já importa menos que seu valor de mercado (de troca):

Em contraste com a tribo de Melquíades, tinham demonstrado em pouco tempo que não eram arautos do progresso e sim mercadores de diversões. Inclusive, quando trouxeram o gelo, não o anunciaram em função da sua utilidade na vida dos homens, mas como uma mera curiosidade de circo. Desta vez, entre muitos os jogos de artifício, traziam um tapete voador. Não o ofereceram, porém, como

¹⁷ Sobre a questão da existência ou inexistência do feudalismo na América Latina, muito se discutiu ao longo do século XX, de modo especialmente acalorado nos partidos comunistas, que achavam que dar uma resposta certa a isto era crucial para determinar a estratégia política que deveria ser adotada, de apoio ou não às revoluções de natureza burguesa. Intelectuais de peso como Caio Prado Júnior e Celso Furtado concluíram pela absoluta inexistência do feudalismo, dado o sentido exportador da colonização latino-americana, desde o início vinculada à expansão do capitalismo moderno. Sem negar este fato, o historiador Eric Hobsbawm parece encontrar um meio termo mais razoável, que nos autoriza a ver “elementos feudais” no desenvolvimento do continente. Diz ele: “Em termos gerais, existem dois tipos de América Latina rural: uma de cultivo comercial colonial para o mercado mundial, de café e bananas, por exemplo, e uma economia atrasada de grandes propriedades e camponeses dependentes, como na da idade das trevas europeia. (...) não é um equívoco chamar de medieval uma sociedade em que senhores feudais dirigem propriedades em ruínas, muitas vezes cultivadas por servos, em que as comunidades camponesas vivem numa economia de subsistência, muitas vezes quase sem usar dinheiro, ligadas entre si pela dependência feudal e pela ajuda mútua entre vizinhos, que é sua instituição social básica”. (HOBSBAWM, 2017, p. 67-68)

uma contribuição fundamental para o desenvolvimento dos transportes e sim como um objeto de recreação. O povo, evidentemente, desenterrou os seus últimos tostões para desfrutar de um vôo fugaz sobre as casas aldeia. (GARCÍA MÁRQUEZ, 1995, p. 35)

E mais tarde começam a chegar em Macondo outros forasteiros que nem ciganos são mais (esses antigos “saltimbancos e malabaristas”) e sim apenas os típicos comerciantes de qualquer cidade:

Traziam mulas carregadas de coisas de comer, carroças de bois com móveis e utensílios domésticos, puros e simples acessórios terrestres postos à venda sem estardalhaço pelos mercadores da realidade cotidiana. Vinham do outro lado do pântano, de a apenas dois dias de viagem, onde existiam povoados que recebiam o correio todos os meses e conheciam as máquinas do bem-estar. (GARCÍA MÁRQUEZ, 1995, p. 40)

Tais evoluções correspondem ao longo processo histórico da modernidade capitalista, que percorre do século XIV ao atual, e a maneira como Gabriel Garcia Márquez é capaz de sintetizá-lo em uma única obra artística é a partir da fusão de diferentes temporalidades, fusão que às vezes exige eventos ou personagens fantásticos para se tornar diretamente observável e compreensível. Em *Cem Anos de Solidão* isso é um mecanismo realista no sentido mais profundo do termo, pois permite produzir, no interior da totalidade fechada da forma artística, uma imagem reflexa sugestiva da real totalidade dos processos históricos – processos que são mais amplos e inesgotáveis, mas cujas estruturas e transformações decisivas podem ser apreendidas e transmitidas de modo aproximativo por análises científicas ou pelas obras de arte.

Não por acaso, a noção de totalidade é central no pensamento estético tanto do marxista György Lukács quanto do liberal Mario Vargas Llosa, sobretudo quando este analisa o romance de Gabriel Garcia Márquez em seu ensaio “Cien Años de Soledad. Realidad total, novela total”:

Cem anos de solidão é um romance total, na linha daquelas criações dementes que competem com a realidade real de igual para igual, enfrentando-a com uma imagem de vitalidade, vastidão e complexidade qualitativamente equivalentes. Esta totalidade se manifesta na natureza plural do romance, que é, simultaneamente, coisas que se pensava serem antinômicas: tradicional e moderna, localista e universal, imaginária e realista. Outra expressão dessa totalidade é sua acessibilidade ilimitada, sua capacidade de estar ao alcance, com prêmios diferentes mas abundantes para cada um, do leitor inteligente e do imbecil, do refinado que saboreia a prosa, contempla a arquitetura e decifra os símbolos de uma ficção, e do impaciente

que só atende à anedota crua. (...) Mas *Cem Anos de Solidão* é um romance total, sobretudo porque põe em prática o utópico desígnio de cada suplantador de Deus: descrever uma realidade total, confrontar à realidade real uma imagem que é sua expressão e negação. Esta noção de totalidade, tão escorregadia e complexa, mas tão inseparável da vocação do romancista, não apenas define a grandeza de *Cem Anos de Solidão*: ela também dá a sua chave. Trata-se de um romance total pela sua matéria, na medida em que descreve um mundo fechado, desde o seu nascimento até à sua morte e em todas as ordens que o compõem - o individual e o coletivo, o lendário e o histórico, o quotidiano e o mítico - e pela sua forma, uma vez que a escrita e a estrutura têm, tal como o material que nelas se enrosca, uma natureza exclusiva, irrepetível e auto-suficiente. (LLOSA, 2007, p. XXV-XXVI)

E Mario Vargas Llosa não deixa de admitir que uma das dimensões centrais dessa totalidade é, justamente, seu reflexo do mundo real:

Assim como a família Buendía sintetiza e reflete Macondo, Macondo sintetiza e reflete (ao mesmo tempo que nega) a realidade real: sua história condensa a história humana, os estágios pelos quais atravessa correspondem, em seus grandes delineamentos, às de qualquer sociedade, e em seus detalhes, às de qualquer sociedade subdesenvolvida, embora mais especificamente às latino-americanas. (LLOSA, 2007, p. XXX)

Foi um grande mérito de Mario Vargas Llosa ter levantado essa questão da totalidade como chave interpretativa dos *Cem Anos de Solidão*, o que lhe permitiu empreender uma análise muito melhor e mais densa que as realizadas pelo biografismo ou pela contextualização mecânica. Ele apenas não explica muito bem o que quer dizer com a aludida “negação” da realidade, que o livro empreenderia, ou com a afirmação de que o livro “compete” com o real no mesmo nível deste; em tais pontos, Vargas Llosa parece ecoar sugestões formalistas que tendem a equiparar a objetividade histórica a seu nível linguístico ou cultural. Já György Lukács é bem menos ambíguo ao teorizar sobre o papel e a natureza da totalidade na arte, algo que enfatizou com insistência a partir dos anos 1930, ao analisar os maiores autores do realismo europeu e, depois, em sua obra de filosofia estética. Lukács assinala a íntima relação entre a totalidade e a tipicidade, sempre demonstrando a diferença disso em relação a qualquer mimese fotográfica das aparências médias:

A meta de quase todos os grandes escritores foi a reprodução artística da realidade: a fidelidade ao real, o esforço apaixonado para reproduzi-lo na sua integridade e totalidade, tem sido para todo grande escritor (Shakespeare, Goethe, Balzac, Tolstói) o verdadeiro critério de grandeza literária (...). É uma luta na qual o marxismo

continua e desenvolve as teorias que os mestres da literatura mundial sempre tiveram em relação à essência da verdadeira arte: teorias segundo as quais cabe à arte representar fielmente o real na sua totalidade, de maneira a manter-se distanciada tanto da cópia fotográfica quanto do puro jogo (vazio, em última instância) com as formas abstratas. (LUKÁCS, 2009, p. 102-104).

Apresenta-se aqui a escolha: o modelo para a caracterização artística deve ser a estrutura normal do típico ou a do médio? O princípio dessa escolha implica, em resumo, no seguinte: se a forma de caracterização parte da explicação ao máximo grau de determinações contraditórias (como no típico), ou se estas contradições se debilitam entre si, neutralizando-se reciprocamente (como no médio). (...) Os tipos singulares, a hierarquia social que formam do ponto de vista do conteúdo, transformam-se em totalidade sintética, em reprodução de uma etapa típica do desenvolvimento da humanidade, tão-somente através da realização formal. (...) Com esta definição, expressa-se apenas em forma mais abstrata a verdade fundamental da estética: em sua esfera, o típico representa o mais alto nível de generalização. (LUKÁCS, 1978, p. 253; p. 261)

Em suma, para usarmos uma dicção mais próxima de Lukács do que a de Vargas Llosa, poderíamos dizer que uma das marcas centrais do realismo de *Cem Anos de Solidão* é que este romance formaliza uma “pequena totalidade” que, por sua vez, reflete dialeticamente a “grande totalidade” do mundo exterior, transfigurando as aparências desse mundo real para tornar mais claras suas transformações e tendências essenciais. E é escusado repetir que o fantástico cumpre uma função indispensável em tal esforço de retratar a realidade.

Vale alertar, também, que essa forma total de abordar a história da América Latina, com especial atenção para a dialética de arcaísmo e modernidade, jamais é retratada de forma abstrata em *Cem Anos de Solidão*, mas sim se desdobra em inúmeros episódios nos quais os personagens concretos da família Buendía, sempre autênticos em psicologia e sentimentos, travam relações interpessoais entre si e com o resto da sociedade de Macondo. Através de vinte capítulos de tamanho similar, vemos desenrolar década após década a saga simultânea de vários personagens, dos quais mais de vinte se sucedem como foco central de cada capítulo ou se destacam em momentos decisivos da trama. É inevitável, com tal gama de figuras, que o retrato individualizado de cada um seja breve, mas Gabriel Garcia Márquez mostra suficiente capacidade de concisão e não deixa que isso os reduza a seres mal desenvolvidos ou sem aparência de vida real. O que o permite fazer isso é o enredo como um todo, a história completa de Macondo, da fundação ao fim, na qual o destino de cada

um é condicionado por suas próprias ações e personalidades, mas também pelo influxo que recebem do acaso, ou de forças externas, ou do conjunto de ações dos demais personagens. Descortina-se aí toda uma filosofia realista da história, na qual os sujeitos, embora jamais sejam títeres sem sentimentos ou capacidade de agir, não são capazes de mover montanhas com suas meras vontades, sendo antes condicionados por forças objetivas que não conseguem compreender direito, e muito menos controlar. O destino do coronel Aureliano Buendía, que aparece resumido na abertura do sexto capítulo, explicita bem esses potenciais e limites do indivíduo diante do curso maior dos acontecimentos:

O coronel Aureliano Buendía promoveu trinta e duas revoluções armadas e perdeu todas. Teve dezessete filhos varões e dezessete mulheres diferentes, que foram exterminados um por um numa só noite, antes que o mais velho completasse trinta e cinco anos. Escapou de quatorze atentados, setenta e três emboscadas e um pelotão de fuzilamento. Sobreviveu a uma dose de estricnina no café que daria para matar um cavalo. Recusou a Ordem do Mérito que lhe outorgou o Presidente da República.

Chegou a ser comandante geral das forças revolucionárias, com jurisdição e mando de uma fronteira à outra, e o homem mais temido pelo governo, mas nunca permitiu que lhe tirassem uma fotografia. Dispensou a pensão vitalícia que lhe ofereceram depois da guerra e viveu até a velhice dos peixinhos de ouro que fabricava na sua oficina de Macondo. Embora lutasse sempre à frente dos seus homens, a única ferida que recebeu foi produzida por ele mesmo, depois de assinar a capitulação da Neerlândia, que pôs fim a quase vinte anos de guerras civis. Desfechou um tiro de pistola no peito e o projétil saiu-lhe pelas costas sem ofender nenhum centro vital. A única coisa que ficou de tudo isso foi uma rua com o seu nome em Macondo. (GARCÍA MÁRQUEZ, 1995, p. 103)

Todos os episódios resumidos neste parágrafo serão retratados com maior minúcia, mostrando que são plenamente verossímeis frentes aos delineamentos gerais da conjuntura na qual os personagens vivem. O coronel Aureliano Buendía escapa do fuzilamento, por exemplo, porque a população ameaçava se sublevar ou assassinar um por um quem quer que puxasse o gatilho contra ele, e assim, quando aparece o irmão do coronel com uma arma na mão, dizendo que vai matar os carrascos, os soldados do pelotão de fuzilamento enxergam nisso a oportunidade salvadora de desistir de atirar para, no lugar disso, se unirem às fileiras dos liberais rebeldes comandadas pelo próprio Aureliano Buendía.

Ou seja, a convivência com situações fantásticas não é um passe livre para a pura arbitrariedade, nem para uma visão irracional sobre o curso da história. O fantástico deste livro, ao invés de um reflexo de supostas forças metafísicas, é antes de mais nada um retrato, tão autentico quanto terreno, da mentalidade popular diante dos processos de modernização – processos que muitas vezes são interpretados, pelos personagens, a partir de um prisma derivado de tradições realmente enraizadas nas populações latino-americanas, como o catolicismo, os mitos indígenas e africanos, ou o sincretismo entre essas crenças. E mesmo as superstições mais estravagantes não raro aparecem como explicações derivadas de fatos reais do nosso mundo, caso da crença do nascimento de filhos com rabo de porco entre casais consanguíneos, o que é um mito que a biologia é capaz de explicar, em termos genéticos, como a maior possibilidade de deformações e doenças pelo cruzamento entre membros da mesma família. Algo que diferencia os romances do dito “realismo maravilhoso”, entre os quais se destaca *Cem Anos de Solidão*, é a forma como incorporam essas crendices e versões supersticiosas em seus próprios enredos, que muitas vezes retratam como realmente acontecidas as mais fantásticas situações, sem qualquer questionamento de ordem positivista pela parte do narrador. No final deste livro de Garcia Marquez, por exemplo, o último membro da família Buendía nasce de fato com rabo de porco:

Depois de cortar o umbigo, a parteira pôs-se a remover com um trapo o unguento azul que lhe cobria o corpo, iluminada por Aureliano com uma lâmpada. Só quando o viraram de costas é que perceberam que ele tinha alguma coisa a mais que o resto dos homens e se inclinaram para examiná-lo. Era um rabo de porco. Não se alarmaram. Aureliano e Amaranta Úrsula não conheciam o precedente familiar nem se lembravam das pavorosas admoestações de Úrsula, e a parteira acabou de tranquilizá-los com a suposição de que aquele rabo inútil poderia ser cortado quando o menino mudasse os dentes. (GARCÍA MÁRQUEZ, 1995, p. 390)

Assim, opera-se a naturalização de um mundo mitológico (ou mágico, maravilhoso, fantástico, etc.), mas na verdade isso não passa de um reflexo democrático da cultura popular efetivamente existente, que, por sua vez, não é uma constante imutável, e sim algo que também foi se alterando ao longo dos séculos, com relativa diminuição das crenças supersticiosas e aumento do pragmatismo burguês – o que *Cem Anos de Solidão* capta muito bem. Com efeito, essa concretização da cultura do povo não significa uma condescendência acrítica com qualquer tipo de credice ou

religiosidade, e nem com o erro oposto, a fé absoluta nas capacidades científicas. Pelo contrário: é o desenvolvimento concreto de Macondo e da família Buendía (reflexo do desenvolvimento histórico real) o que julga a pertinência de cada pensamento e projeto, seja o de tipo racional ou de tipo místico. O patriarca José Arcádio Buendía, por exemplo, tenta usar um avanço técnico, a antiga máquina de fotografar (o daguerreótipo), para tentar comprovar a existência de Deus, que é a crença típica de uma época anterior, que ele também compartilha. Mas não logra alcançar isso, e então renuncia “à perseguição da imagem de Deus, convencido de sua inexistência” (GARCÍA MARQUEZ, 1995, p. 64). Em outro episódio, o mesmo José Arcádio, em sua postura de superioridade positivista, ri dos boatos sobre “a peste da insônia”, que acredita ser apenas uma infundada “superstição indígena”. Mas logo a epidemia ataca de fato todo o povoado, o que no início muitos consideram até algo positivo, porque parecia que iria sobrar mais tempo para trabalhar (novamente de acordo com certo raciocínio de corte utilitário). Depois, porém, as pessoas começam se esquecer das coisas e dos nomes de tudo, o que leva José Arcádio a conceber a estratégia, vã como quase todos seus projetos, de escrever em papezinhos os nomes e as descrições de tudo. O importante neste episódio é que, além de ser uma lembrança da forma como as sociedades indígenas de fato foram dizimadas na América latina, isto é, através do contágio por doenças desconhecidas as quais ainda não possuíam imunidade, o romance toma um sutil partido mais dos índios (aí já membros podres da sociedade), do que do pensamento patriarcal positivista representado por José Arcadio. Este é uma espécie de Quixote do século XIX: sempre pretende se assenhorar dos maiores avanços da modernidade num impulso febril subjetivista, sem que o contexto real lhe permita isso.

O livro retrata a todo tempo esse jogo perigoso e escorregadio da modernidade (vinda de outros lugares distantes) com o passado e com o atraso econômico das nossas sociedades latino-americanas. E retrata de modo realista, preocupado com efetivos acontecimentos históricos ou com a lógica geral do mundo, sem jamais ser panfletário ou pueril. A sutileza e a alta qualidade poética com as quais o romance trabalha a matéria histórica é notável no romance inteiro, mas especialmente nos capítulos sobre a companhia bananeira em Macondo. O início dessa empresa é delineado com toques de sátira: um forasteiro ianque, o Mr. Herbert, se maravilha

com a descoberta da banana, que ele degusta e analisa com os olhos frios do capitalista diante de uma mercadoria possivelmente lucrativa:

Com a incrédula atenção de um comprador de diamantes, examinou meticulosamente uma banana, seccionando as suas partes com um estilete especial, pesando-as numa balancinha de farmacêutico e calculando a sua envergadura com um calibrador de armeiro. (GARCÍA MÁRQUEZ, 1995, p. 259-60).

Após tais exames revelarem grande potencial de mercado, a chegada da companhia bananeira é súbita, e altera radicalmente toda a anterior “normalidade” pré-capitalista de Macondo, o que provoca a impressão de se estar diante de uma potência extraordinária, fantástica, só comparável a forças divinas por sua intensa velocidade e capacidade de transformação:

Dotados de recursos que em outra época estavam reservados à Divina Providência, modificaram o regime das chuvas, apressaram o ciclo das colheitas, e tiraram o rio de onde sempre esteve e o puseram com as suas pedras brancas e as suas correntes geladas no outro extremo da povoação, atrás do cemitério. (GARCÍA MÁRQUEZ, 1995, p. 259- 60)¹⁸

Logo Macondo estará cingida entre a poluição nativa, de onde provem a mão-de-obra barata para as plantações bananeiras e para a indústria de transporte, e os bairros dos gringos, cujas casa são protegidas por cercas elétricas que de fora parecem galinheiros, mas detrás das quais se emula a vida dos subúrbios da classe média americana, com seus presuntos da Virginia, suas piscinas e quadras de tênis. A consequência dessa invasão exploratória de um neocolonizador estrangeiro gera outras cenas e situações de cunho fantástico, e agora sob um tom que vai se tornando mais dramático e assombroso, embora sem jamais perder as observações satíricas. Após o completo domínio da companhia bananeira, Macondo apresenta certa aparência de prosperidade, sobretudo para a família Buendía, que é uma espécie de elite local; mas a vida da população trabalhadora se mostra miserável, com salários de fome, e sem respaldo ou proteção de nenhum tipo. Diante disso, começam a se formar grupos sindicais, e se constituem reivindicações básicas que são pulverizadas nos tribunais de justiça pelos advogados da Companhia – umas figuras grotescas, sempre vestidas de negro, que anos antes já haviam servido de emissários do Partido Liberal

¹⁸ Seria interessante comparar esse episódio com alguns contos do brasileiro José J. da Veiga, sobretudo *A usina atrás do morro*, de 1959, onde se observa estratégias similares de fantástico ao se sugerir o estranhamento causado em uma comunidade tradicional pela chegada de forasteiros modernizantes. Faremos isto em maiores detalhes no capítulo cinco.

para tentar conciliar os rebeldes do coronel Aureliano Buendía com o governo do Partido Conservador, em troca de alguns assentos no Parlamento.

Sem conquistas jurídicas e com a manutenção da exploração máxima, cria-se a conjuntura para uma grande greve dos trabalhadores da companhia bananeira em Macondo. O governo nacional diz que vai mediar a querela, mas, agindo de modo típico ao da República Bananeira no qual havia se tornado, fica completamente ao lado dos empresários norte-americanos, e envia o exército para resolver a situação. Primeiro os soldados reiniciam o que os trabalhadores haviam interrompido: a colheita e o transporte dos cachos de bananas. Mas então os trabalhadores tentam sabotar essa sabotagem da greve, e sobrevém uma repressão brutal (no episódio mais tocante do livro):

— Já passaram os cinco minutos — disse o capitão no mesmo tom. — Mais um minuto e atiramos.

José Arcadio Segundo, suando gelo, desceu o menino dos ombros e o entregou à mulher. “Esses cornos são capazes disparar”, murmurou ela. José Arcadio Segundo não teve tempo de falar, porque no mesmo instante reconheceu a voz rouca do Coronel Gavilán fazendo eco com um grito às palavras da mulher. Embriagado pela tensão, pela maravilhosa profundidade do silêncio e, além disso, convencido de que nada faria se mover aquela multidão pasmada pela fascinação da morte, José Arcadio Segundo se ergueu acima das cabeças que tinha pela frente, e, pela primeira vez em sua vida, levantou a voz.

— Cornos! – gritou. – Podem levar de presente o minuto que falta.

Ao fim do seu grito aconteceu uma coisa que não lhe produziu espanto, mas uma espécie de alucinação. O capitão deu a ordem de fogo e quatorze ninhos de metralhadoras responderam imediatamente. Mas tudo parecia uma farsa. Era como se as metralhadoras estivessem carregadas com fogos artifício, porque se escutava o seu resfolegante matraquear se viam as suas cusparadas incandescentes, mas não se percebia a mais leve reação, nem uma voz, nem sequer um suspiro entre a multidão compacta que parecia petrificada por uma invulnerabilidade instantânea. De repente, de um lado da estação, um grito de morte quebrou o encantamento: “Aaaai, minha mãe.” Uma força sísmica, uma respiração vulcânica, um rugido de cataclismo arrebentaram no centro da multidão com uma descomunal potência expansiva. José Arcadio Segundo mal teve tempo de levantar o menino, enquanto a mãe e o outro eram absorvidos pela multidão centrifugada pelo pânico. (GARCÍA MÁRQUEZ, 1995, p. 346-347)

Depois de cair desacordado e ensanguentado no chão, José Arcadio Segundo, que era um dos líderes da greve, vai acordar dentro de um escuro vagão de trem, onde percebe que se encontra em meio aos corpos dos mortos. Ele consegue pular

do trem em movimento, mas quando volta a Macondo ninguém demonstra saber nada sobre o massacre ocorrido. A versão oficial dada pelo governo é que um acordo proveitoso a ambos os lados havia sido feito, e que a greve acabara pacificamente, com o dono da companhia bananeira prometendo um aumento salarial logo que acabasse uma chuva, que, estranhamente, havia começado naquele mesmo instante, fora de época. De modo fantástico (mas bastante verídico) é tal versão oficial que vai predominar nos despachos, nas conversas das pessoas e depois nos manuais escolares e na memória coletiva. A realidade assim se inverte pela ação dos aparelhos ideológicos do estado e da mídia, e não tarda a parecer uma invenção de louco acreditar que houve um massacre aos trabalhadores grevistas – massacre, aliás, que é a representação de um episódio que de fato ocorreu na cidade natal de García Márquez, Aracataca, no ano de 1928, por obra da United Fruit Company.

Já a estranha chuva vai durar, sem estiar, fantásticos “quatro anos, onze meses e dois dias”, período no qual a companhia bananeira (dotada do poder de fazer chover, diga-se de passagem), se transfere para algum outro lugar, enquanto Macondo entra numa fase de decadência da qual não sobreviverá. José Arcadio Segundo, por sua vez, vai se esconder no velho quarto que fora outrora de Melquíades, e após não ter sido descoberto por uma revista policial, passa a ter certeza que também ele próprio havia morrido no massacre, pois concluía que não houve sobreviventes:

Gritou que não havia poder humano capaz de fazê-lo sair, porque não queria ver o trem de duzentos vagões carregados de mortos que toda tarde partia de Macondo para o mar. “São todos os que estavam na estação”, gritava. “Três mil quatrocentos e oito.” Só então Úrsula compreendeu que ele estava num mundo de trevas mais impenetrável que o seu, tão intransponível e solitário como o do bisavô. (GARCÍA MÁRQUEZ, 1995, p. 319-320)

O tema da morte é sempre central em quase todos os tipos de narrativas fantásticas, e não é diferente em *Cem Anos de Solidão*. Mas até nos retratos mais inventivos sobre o mundo dos mortos, esse romance mantém a linha geral de profundo realismo humanista. Ao contrário da alegoria barroca clássica, que, conforme percebeu Walter Benjamin (2013), tem por núcleo a morte, por representar uma ideologia em putrefação, a presença da morte em *Cem Anos de Solidão* sempre tem em vista seu oposto: a luta épica pela vida. A morte no livro é uma metáfora para a solidão, que, por sua vez, representa o isolamento individual, a incompreensão, a ruptura

dos potenciais e dos sonhos, numa palavra, o insuficiente desenvolvimento do homem enquanto ser social, que é o que, em essência, todos somos, na realidade concreta (esse ser social, o *zoon politikon* de Aristóteles). Assim, o que é afirmado sobre o personagem Arcadio, quando este é condenado ao fuzilamento (do qual não irá escapar), também se aplica ao espírito do romance como um todo: “Arcadio achou ridículo o formalismo da morte. Realmente não se importava com a morte, e sim com a vida, por isso a sensação que experimentou quando pronunciaram a sentença não foi uma sensação de medo, mas de nostalgia” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1995, p. 118)

Outro trecho na qual a morte aparece com esse sentido humanista, de modo ainda mais explícito, é quando Prudencio Aguilar, que outrora fora assassinado por Jose Arcadio Buendía após uma briga de galo e com isso havia causado a migração dos companheiros de José Arcadio para o lugar onde seria fundado Macondo, decide ele próprio também migrar da morte para Macondo:

[Jose Arcadio Buendía] certa madrugada não pôde reconhecer o ancião de cabeça branca e gestos incertos que entrou no seu quarto. Era Prudencio Aguilar. Quando por fim o identificou, assombrado de que também os mortos envelhecessem, José Arcadio Buendía sentiu-se abalado pela nostalgia. “Prudencio”, como é que você veio aqui tão longe!”. Após muitos anos de morte, era tão imensa a saudade dos vivos, tão premente a necessidade de companhia, tão aterrador a proximidade da outra morte que existia dentro da morte, que Prudencio Aguilar tinha acabado por amar o pior dos seus inimigos. Fazia muito tempo que o estava procurando. (GARCÍA MÁRQUEZ, 1995, p. 78-79)

Além desse vigoroso humanismo, também é necessário frisar um outro ponto que também é frequente em todo autêntico romance realista de cunho não-naturalista. *Cem Anos de Solidão*, apesar de retratar o processo de modernização de uma sociedade arcaica, não deixa margem a nenhum progresso de tipo evolutivo, linear e inevitável. Pelo contrário, após o trágico desfecho da greve, em que a classe trabalhadora é derrotada e massacrada, Macondo vai entrar em uma irreversível decadência, até se extinguir por completo, algo que é sintetizado por um último momento fantástico, condutor de um brilhante desfecho metalinguístico:

Macondo já era um pavoroso redemoinho de poeira e escombros, centrifugado pela cólera do furacão bíblico, quando Aureliano pulou onze páginas para não perder tempo com fatos conhecidos demais e começou a decifrar o instante que estava vivendo, decifrando-o à medida que o vivia, profetizando-se a si mesmo no ato de decifrar a última página dos pergaminhos, como se estivesse vendo a si mesmo num espelho falado. Então deu outro salto para

se antecipar às predições e averiguar a data e as circunstâncias da sua morte. Entretanto, antes de chegar ao verso final já tinha compreendido que não sairia nunca daquele quarto, pois estava previsto que a cidade dos espelhos (ou das miragens) seria arrasada pelo vento e desterrada da memória dos homens no instante em que Aureliano Babilonia acabasse de decifrar os pergaminhos e que tudo o que estava escrito neles era irrepetível desde sempre e por todo o sempre, porque as estirpes condenadas a cem anos de solidão não tinham uma segunda oportunidade sobre a terra. (GARCÍA MÁRQUEZ, 1995, p. 469-71)

Em termos de conteúdo histórico, isso não deixa de refletir a condição de milhares de povoados do terceiro mundo que de fato definharam ou sucumbiram após cem anos de exploração e de subdesenvolvimento, além de ser um alerta do perigo que espreita nosso futuro, enquanto nações autônomas. E foi justo isto que Gabriel Garcia Márquez reforçou em seu belo discurso de recebimento do Prêmio Nobel, quando afirmou que seus livros e sua própria figura pessoal carregavam a missão cultural e política de se integrar na luta por condições mais dignas e humanas para os povos latino-americanos, a quem dedicou o reconhecimento mundial que seu romance obtivera:

Eu me atrevo a pensar que foi esta realidade descomunal [da América Latina], e não apenas a sua expressão literária, que este ano mereceu a atenção da Academia Sueca de Letras. Uma realidade que não é a do papel, mas que vive conosco e determina cada instante de nossas incontáveis mortes cotidianas, e que sustenta um manancial de criação insaciável, pleno de desdita e de beleza, e do qual este colombiano errante e nostálgico não passa de uma cifra assinalada pela sorte. Poetas e mendigos, músicos e profetas, guerreiros e malandros, todos nós, criaturas daquela realidade desafiadora, tivemos que pedir muito pouco à imaginação, porque para nós o maior desafio foi a insuficiência dos recursos convencionais para tornar nossa vida acreditável. Este é, amigos, o nó da nossa solidão.^{xv}

Cem Anos de Solidão, por tudo isso e por muito mais que poderíamos ter explorado, mostra ser então um dos exemplos mais duradouros de como o fantástico literário, ao invés de mero recurso formal de entretenimento, pode muito bem cumprir uma função realista de transmissão das reais condições e tendências históricas, falando às pessoas com a voz íntima de quem participa de uma realidade comum a elas, por um lado, sem perder a altíssima qualidade estética que também satisfaz aos mais eruditos e exigentes leitores, por outro. Uma obra de fato exemplar, portanto, nos mais variados sentidos que o termo “exemplar” pode assumir.

IV – O CASO BORGES E ALGUMAS CONCLUSÕES.

Jorge Luis Borges teria dito, sobre *Cem Anos de Solidão*, que “apenas cinquenta já bastaria”^{xvi}. O romance vasto nunca lhe agradou, sequer de ler (ou de ouvir, após ter ficado cego), e Borges de fato preferia, enquanto escritor, condensar cinco mil anos de humanidade em cinco páginas, como fez várias vezes. Esse inigualável dom da concisão é decerto sua maior força, e é um dos traços que mais lhe destaca na inteira história da prosa moderna.

Apesar de concisa ao extremo, sua obra muitas vezes se mostra complicada de decifrar, já que eleva o enigma a princípio formal. A maioria dos contos e dos ensaios borgeanos foram forjados na lógica elíptica dos labirintos e dos espelhos, de modo consciente e minucioso, não raro em conjunto com evocações da cabala e de outras tradições metafísicas ou mitológicas. Mas isso não faz de Borges um puro irrealista. Pelo contrário, se sua ficção alcançou uma rotunda influência mundial, isto não deriva apenas de seu refinado talento criativo, nem de sua vasta erudição literária, mas também de sua capacidade, impulsionada por esse talento e por essa erudição, de dar vida a um conteúdo humanista invulgar, o que lhe permitiu retratar traços universais da nossa espécie sem deixar de lado os contextos reais – e mesmo as raízes históricas do seu país, a Argentina.

Ainda assim, dizer que os contos fantásticos de Borges são realistas pode parecer quase uma heresia, sobretudo para quem já leu outras análises sobre sua obra, como o influente ensaio de Ana Maria Barrenechea, *La expresión de la irrealidade em la obra de Borges* (1984), no qual encontramos diversas passagens que parecem o virtual avesso da nossa própria dicção, uma vez que a busca desta autora é “precisar com que meios (temas, arquitetura das obras, símbolos, vocabulário) Borges expressa a irrealidade do homem e do universo” (p. 105), o que a leva a ressaltar as “imaginações literárias e filosóficas que atacam a existência substancial das coisas e as reduzem a meras ilusões, reflexos, sonhos ou ficções da mente” (p. 105), algo que, inevitavelmente, “diminui a importância da realidade frente ao literário ou frente ao sonhado, porque alguns fatos são valiosos como símbolos e não importa se existiram ou não” (BARRENECHEA, 1984, p. 102, *traduções nossas*).

O próprio Borges de fato demonstrou aversão à noção de "realismo" em diversos ensaios e entrevistas, principalmente quando a expressão "realismo fantástico" estava em seu auge e era naturalmente associada a ele, considerado o fundador dessa tradição na América do Sul. A seu modo, Borges estava sendo coerente nessa recusa, já que encarava o vocábulo "realismo" apenas em sua acepção mais corrente, de naturalismo regionalista, sem ponderar sobre os sentidos dialéticos do conceito – que seriam muito mais afins a diversos aspectos de sua obra, como aqui tentaremos indicar.¹⁹

Essa concepção engessada sobre o "realismo", algo comum entre autores de inclinações modernistas em qualquer parte do Ocidente, no caso de Borges foi reforçado ainda mais pelas críticas que recebeu de certos defensores do realismo socialista e da arte engajada em geral, que só viam nele um imperdoável arauto da direita em tempos perigosos, de acirramento político na América Latina. De fato, Borges não foi o mais consciente cidadão latino-americano: de inclinação liberal-conservadora, fez críticas abstratas contra o peronismo e contra a esquerda, e não entendeu bem a natureza das ditaduras de direita no continente. Por isso as críticas a ele ecoaram em amplos setores cultos das Américas e da Europa. Mas assim como outros grandes escritores superaram a visão politicamente reacionária para produzir autênticas obras-primas do realismo, como Balzac e Walter Scott, a obra de Borges também não deve ser condenada *a priori*, por conta de suas opiniões conjunturais ou filosofia de vida, e sim deve ser analisada de acordo com suas qualidades artísticas intrínsecas, isto é, com sua concreta capacidade de objetivação formal das questões humanas, históricas e culturais.

Seja como for, o certo é que a condenação ideológica a Borges foi tão rotunda que acabou por inviabilizar a merecida concessão do prêmio Nobel a esse autor argentino, sem dúvida um dos escritores mais competentes do século XX, a nível mundial. Há muitos anos isso tem sido apontado como uma das principais injustiças do Nobel de literatura, mas, via de regra, por conta de argumentos que se estribam exclusivamente em noções estilísticas e descartam qualquer ponderação sobre como

¹⁹ Borges iria admitir como "realista" apenas seus contos sobre costumes gauchescos ou os que, embora cosmopolitas, não apresentam elementos fantásticos – como o vemos insinuar no prólogo ao livro *O Informe de Brodie*. Isso apenas confirma que ele equipara o "realismo" à noção de naturalismo, o que também fazem seus principais intérpretes.

a realidade se transforma em arte, o que também consideramos uma maneira equivocada de o defender.

Por tudo isso, analisar Borges pela via de um conceito mais adequado de realismo é um desafio que nos cumpre enfrentar. Visto que há muito de fantástico na maioria dos textos borgeanos, identificar seus mecanismos realistas já pressupõe uma leitura sobre a função deste fantástico em sua obra. Aqui, só poderemos fazer uma análise sumária, através de uns poucos exemplos, sem o merecido aprofundamento na totalidade dos seus escritos, o que demandaria um estudo exclusivo. Ainda assim, nossa rápida discussão talvez já seja o bastante para sugerir um novo caminho de interpretação de sua obra, tão citada sob as mais diversas e muitas vezes disparatadas perspectivas teóricas.

Começemos pelo conto “O imortal”, publicado no livro *O Aleph*, de 1949. Apesar das aparências, não se trata de uma alegoria abstrata sobre a imortalidade, e já vale alertar também que algumas frases esparsas não devem ser consideradas de modo isolado e ao pé da letra para caracterizar esse conto. O narrador do manuscrito diz, por exemplo: “Facilmente aceitamos a realidade, talvez por intuirmos que nada é real”. Ao invés de uma interpretação literal, isto só deve ser lido tendo em mente a estrutura de labirintos de dúvidas que caracterizam os mundos criados pela imaginação de Borges e que muitas vezes colocam em questão a veracidade das percepções sensoriais imediatas. Mais certo, portanto, seria interpretar essa frase como equivalente a “*nada (empírico) é plenamente real*”, e mesmo assim levando em conta que a citada locução aparece ao se relatar um momento de estupefação extrema, quando o narrador imortal descobre que o troglodita ao qual tinha apelidado com o nome do cão Argos, presente na *Odisseia*, é na verdade o próprio Homero.

Em outras palavras, não é em afirmações isoladas que devemos buscar o teor realista das narrativas de Borges, e sim em outra dimensão, mais simbólica e total. O que mais importa, portanto, em cada texto, é a visão final do conjunto, que é mais do que a mera soma das partes e que inclui o percurso sinuoso como dimensão essencial – percurso repleto de erros, titubeios, caminhos falsos e avanços inesperados, assim como a vida (cujo símbolo é o labirinto).

Feita essas ressalvas, podemos agora resumir os momentos fundamentais do enredo, tentando extrair as maiores lições do ponto de vista do realismo. Os elemen-

tos fantásticos são inerentes a essa dimensão realista, até pelo tema do conto: a história de um imortal, segundo relata um manuscrito encontrado no último volume da *Ilíada* vertida ao inglês por Pope. Quem transmite essa *Ilíada* é também o autor do manuscrito, um antiquário de pele terrosa e barba cinzenta, “de traços singularmente vagos”, chamado Joseph Cartaphilus. Descobriremos depois que ele, na verdade, é o próprio imortal a que se refere o título do conto, cuja premissa de fundo, que embasa todo o enredo e as reflexões do narrador, é a de que se houvesse um homem imortal ele viveria, em um tempo infinito, todas as vidas possíveis, e por isso teria sido tanto Homero ou Ulisses quanto o mais estúpido dos homens: “em um prazo infinito ocorrem a todo homem todas as coisas. Por suas passadas ou futuras virtudes, todo homem é credor de toda bondade, mas também de toda traição, por suas infâmias do passado ou do futuro.” (BORGES, 2001, p. 20)

Mas ocorre que o tempo da humanidade, a rigor, não é infinito, e a própria imortalidade, adquirida fantasticamente pelo narrador ao entrar em um rio secreto, também não é absoluta. Há outro rio cujas águas cancelam essa aptidão, numa lógica de espelhos que compõe a estrutura do conto e que é lícito que seja aplicada ao seu significado mais geral. Ora, não se trata propriamente de um único indivíduo imortal, e sim de um retrato sintético de todos os membros da espécie humana, fantasticamente representada pelo narrador, que é ao mesmo tempo Cartaphilus, e Homero, e Ulisses, e virtualmente todo o restante da humanidade: “um só homem imortal é todos os homens. Como Cornélio Agripa, sou deus, sou herói, sou filósofo, sou demônio e sou mundo, o que é uma fatigante maneira de dizer que não sou.” (BORGES, 2001, p. 20)

Mas o fato do imortal ser justo Homero (primeiro na figura do troglodita e depois no próprio Cartaphilus) não é arbitrário, e evita que o conto se prenda a um discurso descarnado e vazio sobre a “condição humana” em geral. Antes de tudo, o conto é uma representação ficcional de Borges sobre a famosa “questão homérica”, que é o conjunto de indagações sobre a real identidade de Homero, isto é: se ele foi só um poeta, dois poetas (o da *Ilíada* e um imitador, na *Odisséia*), ou um conjunto de aedos de diferentes épocas, ligados por uma duradoura tradição oral^{xvii}. O protagonista chega a discutir essa questão diretamente: “Por volta de 1729, discuti a origem desse poema [a *Ilíada*] com um professor de retórica, chamado, creio, Giambattista; suas razões me pareceram irrefutáveis” (BORGES, 2001, p. 23). Isso se refere à tese

de Giambattista [Vico, é claro], disposta no “Livro Terceiro” da *Ciencia Nova*, de 1725, que postula que Homero é antes um epíteto para as tradições heroicas, violentas e realistas, alastradas no cotidiano do povo grego antigo, ao invés do nome de um único poeta genial de pendor filosófico. Ao concordar com isso, o protagonista imortal de Borges, que é Homero, parece estar sendo apenas irônico (ou senão estaria confessando sua própria inexistência), mas a ironia maior é justamente essa: ao ser Homero, ele representa antes de tudo uma obra épica que a cultura popular grega, e depois a humana em geral, não deixou perecer, tornando-a imortal, indestrutível diante da passagem dos séculos. De modo inteligente e sutil, Borges parece concordar, assim, com o que é mais pertinente em cada uma das principais hipóteses sobre a “questão homérica”, e o faz sob a forma própria da arte, concretizando em uma história original e sensorialmente viva a noção de que a realidade não é composta de indivíduos isolados, mas sim de homens que se conectam e se identificam através da cultura e das relações sociais, embora também reconhecendo, ao mesmo tempo, a dimensão singular e irrepetível de cada ser humano, seja um *aedo* grego ou um anônimo qualquer. Eis aí um princípio essencial da realidade, a dialética entre o indivíduo e a história cultural, que Borges consegue transmitir através da condensação fantástica de várias temporalidades históricas e de todas as potencialidades do gênero humano, boas e ruins, em um único personagem típico (Homero, o maior dos poetas, ou o grande símbolo da cultura ocidental), sem que isso aparte esse personagem dos homens comuns.

Pois a luta essencial desse imortal é justamente tentar concretizar sua condição de ser humano: a entidade Homero, o antiquário “de olhos apagados” e “traços singularmente vagos”, percorre o mundo na busca obsessiva de virar um homem de carne e osso como os demais. Isso é possível, no enredo, através da recuperação da capacidade de morrer, que o permite recuperar algo da dignidade de ser vivo que a imortalidade, com seu caráter desumano, tende a anular:

Desci; lembrei-me de outras manhãs muito antigas, também diante do mar Vermelho, quando era tribuno de Roma e a febre e a magia e a inação consumiam os soldados. Nos arredores, vi um caudal de água clara; provei-a, levado pelo costume. Ao subir à margem, uma árvore espinhosa me lacerou o dorso da mão. A inusitada dor me pareceu muito viva. Incrédulo, silencioso e feliz, contemplei a preciosa formação de uma lenta gota de sangue. De novo sou mortal, repeti a mim mesmo, de novo me pareço com todos os homens. Nessa noite, dormi até o amanhecer. (BORGES, 2001, p. 23)

Esse humanismo latente, que em Borges se mostra indispensável até para os mínimos detalhes da fatura formal, é o que está na base do mais autêntico realismo, consoante iria insistir György Lukács em suas teses estéticas gerais:

Ora, a *humanitas* – ou seja, o estudo apaixonado da substância *humana* do homem – faz parte da essência de toda literatura e de toda arte autênticas. Não basta, para que sejam chamadas de humanistas, que estudem apaixonadamente o homem, a verdadeira essência da sua substância humana; é preciso também, ao mesmo tempo, que defendam a integridade do homem contra todas as tendências que a atacam, a envilecem e a adulteram. Como todas essas tendências (e, naturalmente, em primeiro lugar, a opressão e a exploração do homem pelo homem) não assumem em nenhuma sociedade uma forma tão inumana quando na sociedade capitalista – exatamente por causa de seu caráter reificado e, portanto, aparentemente objetivo –, todo verdadeiro artista ou escritor é um adversário instintivo destas deformações do princípio humanista, independentemente do grau de consciência que tenha de todo este processo. (LUKÁCS, 2009, p. 96-97)

Assim, ainda que Borges, em suas explanações teóricas e em suas entrevistas, tenha buscado se desvincular do conceito de realismo, sua obra incorpora o que o realismo possui de mais fundamental, que é a defesa “da integridade do homem contra todas as tendências que a atacam, a envilecem e a adulteram”. O alto nível de erudição e de qualidade estética do trabalho de Borges por si só já compõe um manifesto contra o rebaixamento cultural tão típico das sociedades burguesas. Ao invés de ser um intelectual vazio, Borges mantém um diálogo verdadeiro e fecundo com uma longa tradição literária, dos clássicos gregos aos modernistas do século XX, e isso lhe permite evocar os vários séculos da humanidade com um invulgar conhecimento dos assuntos e uma rara densidade poética.

Por outro lado, é compreensível que Borges, nascido em uma família culta de origens inglesas, em sua defesa literária da “integridade do homem” tenha tido apreço por certo hermetismo ou elitismo cultural, e inclusive tomado Schopenhauer e Nietzsche como referências importantes (mas isso também pode ser dito do marxista Adorno). Também é previsível, nesse mesmo sentido, que Borges, igual Adorno, tenha considerado o comunismo soviético da Era Stalin como algo avesso ao desenvolvimento humano dos indivíduos, mais ou menos similar ao nazismo. E Borges não se limita a expressar essa oposição ao comunismo de sua época em conversas privadas ou em entrevistas e palestras: também estrutura diretamente, com

sua visão anticomunista, pelo menos dois contos, *A forma da espada* e *O indigno*. Simbolicamente, são dois contos no qual o fantástico não aparece, mantendo-se a um nível de realidade mais epidérmica, que não ultrapassa a condenação moralista de personagens supostamente representativos dos costumes intelectuais e do caráter individual dos homens de esquerda, retratados como infames delatores.²⁰ O certo é que Borges tinha um conhecimento muito abstrato e limitado do mundo político, o que ele mesmo confessou inúmeras vezes; então não é nesse campo que iremos encontrar os melhores exemplos de sua arte, do ponto de vista do realismo.

É preciso dizer também que Borges jamais foi um filósofo, nem escreveu filosofia, no sentido exato dessa forma de consciência, que prioriza conceitos, de modo não antropomórfico. Ele próprio iria dizer certa vez: “Sou incapaz de pensar abstratamente”. O que ocorre é que seus contos, ainda que antropomórficos (isto é, ungidos na forma de personagens humanos) são relativamente mais conceituais do que o normal da literatura posterior ao século XVIII, onde ainda se viam muitas narrativas filosóficas importantes da parte dos iluministas, como Voltaire e Diderot. A literatura de cunho fantástico por vezes permite essa maior proximidade com o mundo dos conceitos sem cair na mera alegoria ilustrativa de ideias abstratas. Não por acaso, Balzac deu à sua *Pele de Onagro* o subtítulo de “novela filosófica” – e uma

²⁰ Borges, em *A Forma da Espada*, escrito em 1942, descreve o comunista Vicent Moon como um jovem arrogante, estúpido, medroso, covarde e por fim delator, “o pior delito que a infâmia suporta”, segundo diz sobre Judas, em outro conto (BORGES, 1970, p. 137). Tal retrato, embora aponte um tipo de personalidade que qualquer agrupamento político sempre costuma possuir (seja de esquerda ou de direita), em última instância parece distorcer o essencial da realidade política daqueles tempos, já que desde 1941 milhões de soviéticos guerreavam até a morte contra o poderoso exército de Hitler, o que exigiria dos comunistas toda bravura que se possa imaginar (o oposto da covardia traidora). Isso sem contar os militantes socialistas de todo o mundo que, ao longo do inteiro século XX, dedicaram a vida tentando melhorar as condições reais dos países e dos trabalhadores. Mesmo sobre o inteiro período soviético sob Stalin, nossa avaliação parte de uma soma das leituras de Lukács, Eric Hobsbawm e Domenico Losurdo, qual seja: o stalinismo foi um regime operado com métodos autoritários e desumanos, incompatível com qualquer democracia formal ou real, sendo uma tragédia para milhões de indivíduos; porém não se resume a esses traços nefastos, já que contou com acertos estratégicos em momentos críticos (como a tese do socialismo em um só país e da industrialização acelerada) e por isto acabou corresponsável por alguns dos maiores avanços progressistas que o século XX experimentou: o desenvolvimento russo, a derrota do nazismo e as conquistas iniciais do Estado de Bem-Estar Social, concedidas sob medo do triunfo soviético (Cf. LUKÁCS, 2003; HOBBSBAWM, 2010, 363-393; LOSURDO, 2011). Ao invés de qualquer simplificação moralista ou caricatural, uma abordagem artística dos complexos problemas do “socialismo real”, se pretendesse ser realista e não uma mera projeção de preconceitos, deveria ser compreendida de modo amplo e concreto, como tentou Alexander Soljenitsin – mas mesmo nele Lukács aponta o limite de uma visão plebeia, que não consegue ir muito além dos sofrimentos individuais, ainda que se trate de um continuador do grande realismo russo (LUKÁCS, 1971).

lógica parecida é perceptível em vários contos de Borges, o que nos leva a buscar seu realismo (ou seu irrealismo) nessa simbologia conceitual de suas obras.

Tomemos como exemplo disso o famoso conto “Tlon, Uqbar, Orbis Tertius”, do livro *Ficções*. Neste conto, o amigo de Borges, Adolfo Bioy Casares (que também seria um importante autor do “realismo fantástico” argentino), alude a certo artigo sobre o país de Uqbar, que estaria descrito na *The Anglo-American Cyclopaedia*, de 1917, uma reimpressão da *Encyclopaedia Britannica* de 1902. Mas somente o exemplar de Bioy Casares possui esse artigo, que, misteriosamente, não se repete em outros exemplares de mesma edição dessas enciclopédias. Sobre o conteúdo desse misterioso artigo, o “único traço memorável”, segundo o Borges narrador-personagem, era que “a literatura de Uqbar era de caráter fantástico e que suas epopéias e suas lendas não se referiam nunca à realidade mas às duas regiões imaginárias de Mlejnas e de Tlön...” (BORGES, 1970, p. 3). Logo depois, avançando no conto, surge a história do aparecimento do volume XI de uma enciclopédia que descreveria em inglês uma parte desse mundo imaginário de Tlön:

Agora tinha nas mãos um vasto fragmento metódico da história total de um planeta desconhecido, com suas arquiteturas e seus nái-pes, com o pavor de suas mitologias e o rumor de suas línguas, com seus imperadores e seus mares, com seus minerais e seus pássaros e seus peixes, com sua álgebra e seu fogo, com sua controvérsia teológica e metafísica. Tudo isso articulado, coerente, sem visível propósito doutrinal ou tom paródico. (BORGES, 1970, p. 6).

O narrador então passa a especular como tal enciclopédia teria sido concebida, e diz que a principal conjectura é ter havido uma sociedade secreta de tlönistas composta por astrônomos, biólogos, engenheiros, metafísicos, poetas, químicos, algebristas, moralistas, pintores, geômetras... todos “dirigidos por um obscuro homem de gênio.” (BORGES, 1970, p. 6). O mais significativo, para nossas presentes discussões, é que na visão desses tlönistas o mundo prático e cultural torna-se totalmente regido pelos princípios do idealismo filosófico, e isso muda completamente o método de interpretar, representar e atuar na realidade:

Hume observou em definitivo que os argumentos de Berkeley não admitem a menor réplica e não causam a menor convicção. Esse parecer é totalmente verídico em sua aplicação à terra; totalmente falso em Tlön. As nações desse planeta são – congenitamente – idealistas. Sua linguagem e as derivações de sua linguagem – a religião, as letras, a metafísica – pressupõem o idealismo. O mundo para eles não é um concurso de objetos no espaço; é uma série heterogênea de atos independentes. É sucessivo, temporal, não espacial. (...) a

célula primordial não é o verbo, mas o adjetivo monossilábico. O substantivo se forma por acumulação de adjetivos. Não se diz lua: diz-se aéreo-claro sobre escuro-redondo ou alaranjado-tênue-do-céu ou qualquer outro acréscimo. No caso escolhido, a massa de adjetivos corresponde a um objeto real; o fato é puramente fortuito. Na literatura deste hemisfério (como no mundo subsistente de Meinnong), são muitos os objetos ideais, convocados e dissolvidos num momento, conforme as necessidades poéticas. Determina-os, às vezes, a mera simultaneidade. (...) Há poemas famosos compostos de uma única enorme palavra. Essa palavra integra um objeto poético criado pelo autor. O fato de que ninguém acredite na realidade dos substantivos faz, paradoxalmente, com que seja interminável seu número (...) Não é exagero afirmar que a cultura clássica de Tlön compreende uma única disciplina: a psicologia. As outras estão subordinadas a ela. Disse que os homens desse planeta concebem o universo como uma série de processos mentais, que não se desenvolvem no espaço, mas de modo sucessivo no tempo. (...) Esse monismo ou idealismo total invalida a ciência. Explicar (ou julgar) um fato é uni-lo a outro; essa vinculação, em Tlön, é um estado posterior do sujeito, que não pode afetar ou iluminar o estado anterior. Todo estado mental é irreduzível: o simples fato de nomeá-lo – id est, de classificá-lo – implica falseio. Disso caberia deduzir que não há ciências em Tlön – nem sequer raciocínios. (...) Os metafísicos de Tlön não procuram a verdade nem sequer a verossimilhança: procuram o assombro. (...) Entre as doutrinas de Tlön, nenhuma mereceu tanto escândalo como o materialismo. (BORGES, 1970, p. 7-10).

É evidente que um labirinto de ironias preside a descrição de Borges sobre esse mundo idealista de Tlön; porém, o que fica mais patente é o absurdo deste mundo, seu caráter irreal se comparado ao mundo físico e cultural onde vivem o próprio Borges e o leitor. A falsidade das posições idealistas acaba sendo exposta, pela própria lógica vigente em Tlön, onde rege o princípio da arbitrariedade – mesmo que haja uma rigorosa lógica formal a presidir as associações psíquicas, como na filosofia de Kant. A ciência é invalidada pela fugacidade das impressões subjetivas, e a arte perde qualquer concretude e concisão, apesar que não consegue romper completamente com algum tipo de referencialidade, por mais que almeje a isso. Aliás, nada é mais diferente da literatura de Tlön, pautada pelo acúmulo de adjetivos espontâneos e impressionistas, do que a literatura do próprio Borges: que tende à máxima concisão substantiva.

A ironia de Borges, porém, é sempre feita sobre a lógica dos espelhos, e logo podemos visualizar Tlön como um símbolo do nosso próprio mundo real, de modo crítico a esse mundo. “Séculos e séculos de idealismo não deixaram de influir na re-

alidade”, diz o narrador, primeiro se referindo ao próprio mundo de Tlön, onde objetos começam a ser duplicados pela expectativa do pensamento, e, depois, em relação ao o mundo onde vive Borges (o “nosso mundo”), onde começam a aparecer objetos de propriedades estranhas, que parecem condizer com as descritas pelos tlönistas. Mas as pessoas se encantam com esses objetos, e ainda mais com o “achado” de outros quarenta volumes da enciclopédia sobre Tlön, que passa a influir ainda mais sobre nossa existência:

Quase imediatamente, a realidade cedeu em mais de um ponto. O certo é que desejava ceder. Há dez anos, bastava qualquer simetria com aparência de ordem – o materialismo dialético, o anti-semiotismo, o nazismo – para encantar os homens. Como não se submeter a Tlön, à minuciosa e vasta evidência de um planeta ordenado? (BORGES, 1970, p. 18).

Desnecessário repetir que Borges tinha uma concepção assaz equivocada do marxismo (e, portanto, do materialismo dialético, que ele compara ao nazismo); o importante, em seu relato, é perceber os equívocos e a absurdidade de um mundo ordenado arbitrariamente pelo idealismo subjetivo, e o alerta de que o nosso panorama cultural, a cada dia que passa, corre o risco se parecer mais e mais com esse insólito planeta idealista:

O contato e o hábito de Tlön desintegraram este mundo [o nosso]. Encantada por seu rigor, a humanidade esquece e torna a esquecer que é um rigor de enxadristas, não de anjos. Já penetrou nas escolas o (conjetural) “idioma primitivo” de Tlön; já o ensino de sua história harmoniosa (e cheia de episódios comovedores) obliterou o que presidiu minha infância; já nas memórias um passado fictício ocupa o lugar de outro, do qual nada sabemos com certeza – nem, ao menos, que é falso. Foram reformadas a numismática, a farmacologia e a arqueologia. Entendo que a biologia e a matemática aguardam também seu avatar... Uma dispersa dinastia de solitários mudou a face do mundo. Sua tarefa prossegue. Se nossas previsões não errarem, daqui a cem anos alguém descobrirá os cem tomos da Segunda Enciclopédia de Tlön. Então desaparecerão do planeta o inglês e o francês e o simples espanhol. O mundo será Tlön. (BORGES, 1970, p. 18-19).

Borges tece críticas similares em outros contos. Em “O Aleph”, o personagem Carlos Argentino, ao possuir uma fantástica esfera que o permite visualizar simultaneamente o mundo inteiro, tenta conceber uma poesia descritivista onde sobeja a adjetivação sem limites, que lembra a arte impressionista de Tlön e que também é descrita de forma bastante irônica por Borges:

Releu-me, depois, quatro ou cinco páginas do poema. Corrigira-as de acordo com um depravado princípio de ostentação verbal: onde antes escreveu *azulado*, agora abundava em *azulino*, *azulego* e até mesmo *azulilho*. A palavra leitoso não era bastante feia para ele; na impetuosa descrição de um lavadouro de lã, preferia *lactário*, *lactinoso*, *lactescente*, *leital*... (BORGES, 2001, p. 149).

Em “Funes, o Memorioso”, o personagem principal sofre uma queda de cavalo e adquire a uma perfeita e assombrosa memória fotográfica, que o faz jamais se esquecer de nada, nem do mais insignificante detalhe. Novamente, o conto de Borges ironiza as reais consequências dessa fantástica capacidade subjetiva, eternamente presa ao mundo fenomênico, que impede seu personagem de conceber verdadeiros pensamentos: “Pensar é esquecer diferenças, é generalizar, abstrair. No abarrotado mundo de Funes não havia senão pormenores, quase imediatos.” (BORGES, 1970, p. 97) Já em “Pierre Menard, Autor de Quixote”, fica evidente a impossibilidade de alguém escrever sob um princípio puramente formal: Pierre Menard, para imitar capítulos de *Dom Quixote* palavra por palavra sem o reler, se vê obrigado a mergulhar em toda a cultura que contextualiza o mundo de Cervantes, além de adaptar mentalmente suas experiências às de Cervantes. Claro que o fato fantástico do personagem lograr esse projeto revela a impossibilidade e o ridículo de qualquer imitação similar, de perfeito formalismo, ser empreendida em nosso mundo real.

Com efeito, apesar de Borges não descartar totalmente o idealismo filosófico, que também é uma das bases de onde parte sua visão de mundo, seus contos fantásticos se mostram sempre atraídos pelo vigor concreto da realidade real extraliterária, a qual suas histórias nunca abandonam, tendo-a sempre como uma sólida referência estrutural. Um bom exemplo disso se encontra no conto as “Ruínas Circulares”. Aí o protagonista postula a concepção mágica de um personagem pela exclusiva concentração mental e ordenação dos sonhos, e por fim acaba descobrindo que ele também está sendo concebido por outro demiurgo:

compreendeu que a morte vinha coroar sua velhice e absolvê-lo de seus trabalhos. Caminhou contra as línguas de fogo. Estas não morderam sua carne, estas o acariciaram e o inundaram sem calor e sem combustão. Com alívio, com humilhação, com terror, compreendeu que ele também era uma aparência, que outro o estava sonhando”. (BORGES, 1970, p. 45).

Ao invés de puro idealismo ou mero formalismo metalinguístico, o que vemos nesse conto, durante o desenvolvimento do enredo, é o gradativo ganho de realidade

do personagem imaginado pelo protagonista, a ambição de seu criador de fazê-lo pertencer ao mundo, e a final outorga deste direito, que o liberta como alguém aparentemente “vivo”, como de carne de osso:

Com o pretexto da necessidade pedagógica, dilatava a cada dia as horas dedicadas ao sonho. Também refez o ombro direito, talvez deficiente. Às vezes, inquietava-o uma impressão de que tudo isso havia acontecido... Em geral, seus dias eram felizes; ao fechar os olhos pensava: “Agora estarei com meu filho”. Ou, mais raramente: “O filho que gerei me espera e não existirá se eu não for”. Gradualmente, foi acostumando-o à realidade. Certa vez, ordenou-lhe que embandeirasse um cume longínquo. No outro dia, flamejava a bandeira no cume. Ensaçou outras experiências análogas, cada vez mais audazes. Compreendeu com certa amargura que seu filho estava pronto para nascer – e talvez impaciente. Nessa noite beijou-o pela primeira vez e enviou-o ao outro templo cujos despojos branqueavam rio abaixo, a muitas léguas de inextricável selva e pântano. Antes (para que nunca soubesse que era um fantasma, para que se acreditasse um homem como os outros) infundiu-lhe o esquecimento total de seus anos de aprendizagem. (BORGES, 1970, p. 43-44)

Isso poderia muito bem ser considerado um símbolo poético da criação de autenticidade em qualquer obra realista: o personagem só passa a ter direito de existência se convencer em seu papel de criatura viva ou com ânimo próprio, ao invés de um mero títere limitado aos desígnios subjetivos do seu autor. E apesar disso, ele continua para sempre possuindo certa natureza de “simulacro”, de “aparência”, jamais atingindo o mesmo nível de existência dos homens concretos da realidade propriamente dita:

No fim de um tempo que certos narradores de sua história preferem computar em anos e outros em lustros, despertaram-no dois remadores, à meia-noite: não pôde ver seus rostos, mas lhe falaram de um homem mágico, num templo do Norte, capaz de pisar o fogo e não queimar-se. O mago lembrou-se bruscamente das palavras do deus. Recordou que de todas as criaturas que compõem o orbe, o fogo era a única que sabia ser seu filho um fantasma. Essa lembrança, apaziguadora no princípio, acabou por atormentá-lo. Temeu que seu filho meditasse nesse privilégio anormal e descobrisse de algum modo sua condição de mero simulacro. Não ser um homem, ser a projeção do sonho de outro homem, que humilhação incomparável, que vertigem! A todo pai interessam os filhos que procriou (que permitiu) numa simples confusão ou felicidade; é natural que o mago temesse pelo futuro daquele filho, pensado entranha por entranha e traço por traço, em *Mil e Uma Noites* secretas. (BORGES, 1970, p. 44)

Eis aí, em resumo, diversos aspectos da poética de Borges que poderíamos classificar como pertencentes a um verdadeiro realismo, e que justificam sua usual consideração como fundador do “realismo fantástico” na América Hispânica, sobretudo se tomarmos essa expressão sob uma concepção dialética, e não naturalista. E vale ainda acrescentar, a tudo isso, uma última ponderação. Havíamos dito anteriormente que as frases esparsas de Borges não devem sempre ser tomadas ao pé da letra. Isso é certo para a compreensão mais pertinente de seus enredos, porém é mister admitir que várias máximas e locuções de Borges contêm sim, inegavelmente, mesmo se tomadas de modo isolado, observações perspicazes e profundas sobre a psicologia das pessoas e sobre a cultura humana em geral, e retirar esse mérito dele seria empobrecer sua obra indevidamente. Um exemplo, retirado do conto “O milagre Secreto”: “o problemático exercício da literatura constituía sua vida; como todo escritor, media as virtudes dos outros pelo realizado por eles e pedia que os outros o medissem pelo que vislumbra ou planejava” (BORGES, 1970, p. 129). Outro, também de “O milagre Secreto”, sobre o positivismo manipulatório dos soldados do Terceiro Reich: “Essa demora [na data do fuzilamento] devia-se desejo administrativo de agir impessoal e pausadamente, como os vegetais e os planetas” (BORGES, 1970, p. 128). Outro exemplo, agora do conto “A loteria de Babilônia”: “Conheci o que ignoram os gregos: a incerteza” (BORGES, 1970, p. 47). E poderíamos continuar nessa toada por muitas páginas mais.

Com efeito, embora os leitores citem Borges para justificar qualquer pensamento, sob as mais díspares visões filosóficas, também é possível estudá-lo e citá-lo sob a ótica do realismo, até mesmo sem uma contextualização mais ampla – como tivemos que fazer nessa breve interpretação de sua obra. Pois os escritos de Borges são sempre muito inteligentes, bem talhados e cultos, desde suas frases isoladas ao seu significado simbólico completo, e nem mesmo suas limitações políticas o impediram de se tornar um dos escritores mais importantes da literatura universal e um dos mais representativos do tema nuclear desse nosso estudo: o fantástico de estirpe realista.²¹

²¹ Certos traços estilísticos de Borges também estão presentes em autores anteriores de literatura fantástica, sobretudo de língua inglesa, como Edgar Allan Poe ou H. P. Lovecraft. Não obstante, os temas e os conteúdos de Borges são, de maneira geral, bem mais críticos e humanistas que a *dark literature* de Poe ou que o “horror cósmico” de Lovecraft, o que culmina em formas finais substancialmente diferentes. Por conta disso, a mera indicação de intertextualidades nos parece um método

Se descartarmos a literatura fantástica de mera intenção comercial, para debater apenas a arte mais séria e bem realizada, Borges e Garcia Márquez representam duas das principais tendências de uso do fantástico no século XX, não só da América Latina, mas também do resto do mundo em geral. A densidade cosmopolita de Borges, sob uma prosa mais hermética e conceitual, encontra suas raízes em nomes decisivos da literatura modernista, como Kafka, Joyce e Ezra Pound, e logo irá ressoar em inúmeros outros importantes autores, qual Cortázar, Sábato e Bioy Casares, para ficar apenas na própria Argentina. Já a épica larga de Gabriel Garcia Márquez, sintetizadora de toda a história política e cultural de um povo, numa linguagem que dialoga com a crônica, com a reportagem ou com o barroco, assinala outra vertente que já havia começado antes dele, sob o “real maravilhoso” de Alejo Carpentier e Miguel Angel Asturias (ou de William Faulkner e Günter Grass), e que continuaria pela década de 1970 em diante em nomes como José Saramago, Isabel Allende, José Cândido de Carvalho, Salman Rushdie, Mo Yan e Mia Couto. Há de dizer também que a adoção de um tipo de vertente não exclui a outra, como se observa especialmente em Thomas Mann e Guimarães Rosa, ao mesmo tempo largos e conceituais, herméticos e populares.

O que é importante assinalar é que os respectivos estilos não se tratam de simples escolhas do autor, mais ou menos arbitrárias e sujeitas às alterações do humor ou da vontade. Antes, refletem as exigências da matéria que se pretende retratar, se impondo ao autor, cujo maior mérito é descobrir a forma mais adequada ao conteúdo que palpita a partir da realidade, na ânsia de se revelar. Em outras palavras, nos melhores escritores é o conteúdo que determina a forma, e não a forma que manipula e inventa o conteúdo, ao bel prazer do autor.

A dimensão biográfica (que inclui a personalidade e as influências intelectuais) ajuda explicar porque cada autor foi levado a um tipo de estilo e não a outro; porém, isto não basta para elucidar nada de realmente decisivo sob a forma final das obras, que antes depende de uma realidade nacional e humana que vai muito além da mera pessoa do autor. É claro qualquer artista pode se auto-enganar sobre suas próprias capacidades, sobre os poderes do seu talento e sobre o controle que tem

frágil e superficial para uma interpretação de Borges, assim como o é para qualquer outro autor importante.

sobre a forma a ser criada, mas no fundo o que determina o impacto e a permanência de uma obra de arte é a capacidade desta de incorporar, com sensibilidade e senso crítico, diversas camadas do mundo real – referência comum sem a qual não há interação ou comunicação com nenhum público.

Temos visto que o fantástico não representa nenhuma anulação desta necessidade de se basear no mundo existente, pelo contrário: a melhor literatura fantástica é justo aquela que consegue superar as aparências imediatas da realidade para atingir suas conexões e movimentos mais essenciais – que é o algo mais decisivo e profundo da realidade. E o fato deste algo ser oculto à percepção imediata é aquilo que justifica a prática da ciência e da filosofia, conforme postula Marx, e também é o que justifica a busca pela arte autêntica, que é sempre uma arte realista, segundo defende Lukács.

Assim, o fantástico que importa não parte da mera arbitrariedade do autor, nem de preceitos formais (em geral também arbitrários) de vanguardas e movimentos literários específicos. Ao invés disso, são as temáticas e questões provenientes dos problemas da realidade que impõem a cada obra os delineamentos de sua forma, o que inclui o modo de se recorrer a situações ou personagens fantásticos. O próprio Borges fez uma ponderação similar, certa vez, a partir de suas experiências pessoais:

Estou arrependido dessa participação em escolas literárias. Não acredito nelas hoje. São formas de publicidade ou conveniências para a história da literatura. Atualmente, não professo nenhuma. Creio que cada tema impõe sua estética ao poeta, isto é, recebo algo (pode ser um argumento, pode ser uma fábula, pode ser vagamente um poema) e, a seguir, esse tema me diz como quer ser tratado. Desconfio de uma estética preliminar, sobretudo de uma estética prévia. Hoje, quando penso nessas escolas, penso que foram um jogo, e, às vezes, um jogo feito para a publicidade, nada mais. (BORGES, 1987, p. 25)

Na presente tese, vale repetir, nossa busca precípua não é classificar os autores em nenhuma das escolas de época, ainda que se referir aos movimentos artísticos gerais seja algo indispensável em certas explicações, como no entendimento das vertentes e dos autores do romantismo. O que sim procuramos aqui, antes de tudo, é interpretar essas e outras correntes literárias, ou autores específicos, à luz da maior tendência de autenticidade artística de todos os tempos, que é a do realismo, e que tem dado exemplos imortais de Homero aos dias de hoje, sob os mais diferentes gêneros e estilos literários. Não se trata, portanto, de nenhuma escola datada, e

sim de uma tendência que ultrapassa os séculos e vai se modificando a cada autor e obra singular, mas que, não obstante, mantém alguns princípios elementares, sobretudo a capacidade de refletir traços cruciais da realidade histórica, como já dissemos mais de uma vez e vamos continuar exemplificando.

Será essa nossa perspectiva de análise frente a qualquer título que aparecer nesta tese. O breve espaço que temos dedicado a cada autor talvez seja insuficiente, e não somos imunes a cometer erros de avaliação; mas nada disso anula o acerto geral desse caminho metodológico. Os outros métodos disponíveis para se analisar o fantástico possuem defeitos de princípio que nos parecem muito mais insanáveis, como também já tentamos indicar. O que apenas se mostra necessário, ao lado das reflexões teóricas gerais, é um olhar que também seja sensível ao específico de cada autor, ainda que mantendo a atenção apenas aos nomes mais exemplares, isto é, àqueles que possuem, em si mesmos, certo potencial generalizante, como acabamos de ver a respeito de Borges e de Garcia Márquez entre os herdeiros linguísticos de Cervantes. Nas próximas páginas, e até o final da tese, iremos nos voltar a alguns herdeiros de Camões.

V – JOSÉ SARAMAGO, O COMUNISTA DA MATURIDADE.

Saramago foi um dos últimos entre a leva de escritores que alcançaram grandes repercussões globais ao renovar a linhagem do “realismo fantástico”. Apesar de ter nascido em 1922, portanto cinco anos antes de Gabriel García Márquez, todos seus livros que importam serão escritos apenas entre 1975 e 2010, e isto parece negar a pressuposição de Fredric Jameson acerca da inevitabilidade da adoção do pós-modernismo na “era do capital financeiro”, que se inicia exatamente na década de 1970 (cf. JAMESON, 1997; 2007). Afinal, a obra de José Saramago repete as principais características que na primeira metade do século XX destacaram os representantes mais altos e realistas de um modernismo de tipo clássico, como um estilo próprio inconfundível, originalidade narrativa, historicismo e humanismo. Ademais, trata-se de um declarado marxista, o que embora para muitos seja considerado algo fora de moda ou artisticamente redutivo, foi na verdade um dos fatores cruciais para a emergência de sua obra madura.

O crítico literário Harold Bloom, que em Portugal e no Brasil é objeto de idolatria por ter tido a gentileza de incluir alguns de nossos autores em sua famosa lista dos cem “gênios” universais da escrita, acabaria por dedicar mais atenção a Saramago do que a qualquer outro dos quatro nomes da língua portuguesa que este crítico reputa geniais: Camões, Eça de Queiroz, Machado de Assis e Fernando Pessoa.²² No volume da *Bloom’s Modern Critical Views* dedicado a José Saramago, o estudioso norte-americano até consegue enxergar no Prêmio Nobel português algumas de suas forças elementares, como a aptidão de mudar drasticamente de temas e de criar uma *multitude* de personagens carismáticos. No entanto, embora inclua em tal volume um estudo de outro *scholar* que aponta traços marxistas no teatro saramaguiano (FORREST; BLOOM, 2005, p. 25-34), a opinião que vem do próprio Harold Bloom é a de que Saramago é um escritor excelente, da mesma estirpe semidivina de Shakespeare, mas que ele é isso tudo *apesar de seu marxismo*.

²² Devemos reconhecer em Harold Bloom a ousadia espirituosa de ter tentado resgatar, para esses nossos tempos de mediocridade pragmática, a desgastada ideia de “gênio”, o que ele entende como uma inteligência muito superior ao mero talento, cuja vitalidade cresce com o tempo, ao invés de decair (BLOOM, 2002). Ainda assim, uma vez que ele inclui filósofos em seu cânone, é indesculpável a ausência de marxistas e sobretudo do próprio Marx, cuja genialidade estilística é assaz patente – basta ver suas milhares de frases citáveis. E na mesma toada de seus preconceitos contra a esquerda, as análises de Harold Bloom costumam ser bastante superficiais e subjetivistas, sempre pautadas em suas impressões pessoais ou nas mais óbvias ou arbitrárias intertextualidades.

O que aqui queremos demonstrar é justamente o oposto: a maturidade universalista de José Saramago é indissociável dos ventos que sopram de Marx, tanto quanto de uma inventividade cada vez mais fantástica e barroca, sendo que estas características surgem quase ao mesmo tempo como forças estruturais de sua obra e muitas vezes se impulsionam mutuamente.

Primeiro, é preciso entender a importância de certos eventos de cunho político no despertar da tardia fase madura de Saramago, que só seria consolidada ao longo das décadas de 1980 e 1990, quando ele já atravessava a casa dos sessenta e setenta anos. É inegável que antes da Revolução dos Cravos de 1974 Saramago era um autor menor, cujas poucas obras já teriam sido merecidamente esquecidas não fosse o interesse biográfico retrospectivo, induzido por sua obra posterior. Saramago havia escrito em 1947 um romance neo-naturalista cuja falta de originalidade já se ressaltava no péssimo título, sugerido pelo editor, *Terra do Pecado*. Um outro romance fracassado dessa mesma laia, de nome *Claraboia*, o autor só permitiu que se publicasse após sua morte. E além desses romances escritos aos vinte e poucos anos, Saramago até os fins da década de 1960 só iria produzir fracos livros de poemas neoclássicos ou sentimentais, algumas crônicas líricas pouco combativas, além de completar o sustento da família com traduções do francês, o que ele sempre considerou uma atividade mais mecânica do que criativa. Assim, era como se o marasmo dos quase 50 anos de salazarismo refletisse na cultura portuguesa em geral e na atividade literária de Saramago em particular.

No entanto, após a incapacitação do ditador Salazar (que em 1968 bateu a cabeça numa queda doméstica), cresceram as esperanças de substituição do regime por parte da oposição. Foi nessa oportunidade que Saramago se filiou no Partido Comunista Português (PCP), já então liderado por Álvaro Cunhal, homem culto que nos anos de preso político havia traduzido Shakespeare, virado artista plástico e se tornado escritor de romances documentais. Saramago se oficializou como comunista seguindo o convite de um amigo, mas apesar de mais tarde aceitar colocar seu nome em algumas candidaturas, nunca teria grande envolvimento nas decisões ou intrigas da direção partidária. Seja como for, o que nos importa dessa filiação é que ela indica que Saramago, na virada dos anos 1960 para 1970, ganhava maior consciência de classe, deixando mais nítida para si mesmo e para a sociedade a sua posição política e filosófica. Ainda que ele jamais se tornasse um político profissional,

continuou filiado até morrer, e de todo jeito já deveria se sentir um acabado exemplar do tipo de militante que, anos depois, ele iria chamar de “comunista hormonal”:

Desde muito novo orientei-me para a consciência de que o mundo está errado. Não importa aqui qual foi o grau da minha militância todos esses anos. O que importa é que o mundo estava errado, e eu queria fazer coisas para modificá-lo. O espaço ideológico e político em que se esperava encontrar alguma coisa que confirmasse essa ideia era, é claro, a esquerda comunista. Para aí fui e aí estou. Sou aquilo que se pode chamar de comunista hormonal. O que isso quer dizer? Assim como tenho no corpo um hormônio que me faz crescer a barba, há outro que me obriga a ser comunista.^{xviii}

Esse sentimento, portanto, começou muito antes da efetiva filiação no PCP, com prováveis raízes em sua infância na província do Ribatejo, onde Saramago passava as férias escolares, junto a seus avós paternos, trabalhadores rurais pobres, criadores de porcos. Seus próprios pais, viventes de Lisboa, também eram pessoas simples (o pai soldado raso da guarda municipal e a mãe dona de casa). O jovem Saramago foi um assíduo frequentador de bibliotecas públicas, mas suas condições financeiras não lhe permitiram entrar na faculdade. *Post factum*, é possível enxergar alguma sorte nisso, porque além do risco do academicismo, que desde a época escolástica tem confundido tanta gente de talento, havia ainda em Portugal de meados de século XX o fascismo como ideologia do sistema universitário, organizado por Marcello Caetano, braço direito de Salazar e que em 1968 iria substituí-lo no poder. Desses riscos intelectuais Saramago passou incólume, seguindo outro rumo. Ao completar o curso técnico-profissionalizante numa escola industrial, trabalhou por um ano como serralheiro mecânico, mas depois obteve postos burocráticos, até ser admitido em tipografias e redações de jornais, onde fez carreira a partir de meados da década de 1940.

Quando Salazar caiu da cadeira, Saramago já se encontrava há quase dez anos à frente da Editorial Estúdios Cor, de onde saiu para se tornar o editorialista político do *Diário de Lisboa* entre 1972 e 1973. Como dissemos, Saramago havia se filiado há pouco tempo no Partido Comunista, e agora também assumia a postura socialista nos seus editoriais contra o salazarismo, escrevendo sobretudo a favor da liberdade de imprensa e da redemocratização. Certos limites ideológicos que ele encontrou neste jornal o fizeram pedir demissão e entrar no *Diário de Notícias*, onde encontrou mais liberdade para continuar manifestando suas opiniões radicais. Mas a grande mudança para o país e para o autor só veio mesmo com a Revolução dos Cravos.

Embora sem pretender reconstituir em detalhes o que foi essa reviravolta política, é necessário delinear alguns passos que a relembrem, pois, naturalmente, cada processo revolucionário guarda especificidades. Em agosto de 1973, alguns oficiais do exército envolvidos nos anacrônicos domínios coloniais portugueses começaram a ensaiar uma oposição mais ativa ao regime, fundando secretamente o Movimento das Forças Armadas (MFA). Tratava-se, a princípio, de um agrupamento mais corporativo, que só almejava um fim político para a questão colonialista no intuito de preservar a dignidade dos profissionais do exército, sobretudo capitães e maiores. Não obstante, sua causa foi obtendo mais apoio na sociedade à medida que se agravava o desgaste da repressão às revoltas anticoloniais na África. Em fevereiro de 1974, o general Spínola publicaria um livro polêmico, *Portugal e o Futuro*, no qual pela primeira vez uma alta patente advogava a necessidade de uma solução política para as reivindicações separatistas nas colônias, ao invés de uma solução militar. Pouco depois, foi aprovado o primeiro documento do MFA, intitulado “Os Militares, as Forças Armadas e a Nação”, posto a circular clandestinamente. A ditadura de Marcello Caetano reagiu demitindo os generais Spínola e Costa Gomes da chefia do Estado-Maior, alegando terem eles se recusado a participar numa cerimônia de apoio ao regime. Dois dias depois, ocorreu uma tentativa frustrada de sublevação, quando duzentos militares acabaram presos. Diante disso, a comissão coordenadora do MFA decidiu derrubar o regime pelo argumento das armas.

Os sublevados se puseram em movimento já na noite de 24 de abril de 1974, mas é tradicional apontar a bela canção “Grândola Vila Morena”, do compositor Zeca Afonso, transmitida pela Rádio Renascença a zero horas e vinte minutos do dia 25, como a senha definitiva que confirmou o início simultâneo das operações em todo o país e comandou o avanço das forças rebeldes sobre os seus objetivos.²³ Nas primeiras horas da madrugada, não houve reação alguma, e assim o MFA avançou por todo o país. Para obter legitimidade, o movimento preocupava-se antes de tudo com a informação e com o apoio da opinião pública, e por isto era crucial o controle dos meios de comunicação, sobretudo as emissoras de rádio e televisão. Outros alvos

²³ Uma música havia sido transmitida antes como senha um, a piegas “E depois do Adeus” de Paulo de Carvalho, mas a qualidade melódica e o conteúdo socialista de “Grândola Vila Morena”, aliada ao fato de que ela havia sido censurada pelo regime salazarista, fez desta canção de Zeca Afonso uma espécie de “Marselhesa” da revolução dos capitães.

centrais eram os aeroportos, a casa da moeda, o Banco de Portugal, a sede dos Correios, Telégrafos e Telefones, e os locais onde estavam os presos políticos, visando “criar um ambiente institucional realmente novo em Portugal”, conforme analisa o professor Lincoln Secco (2004, p. 111).

Tais operações alcançaram suas metas sem sofrer grande resistência, e o resto das forças armadas logo aderiu ao movimento, isolando a cúpula da ditadura. Ao fim da madrugada, os microfones do Rádio Clube Português já transmitiam os primeiros comunicados do MFA, e apesar dos pedidos para que os civis permanecessem em casa, as ruas começaram a transbordar de pessoas logo na manhã de 25 de abril. Para milhares de portugueses, o significado libertário daquele golpe imediatamente foi compreendido, e a esperança de uma vida mais autêntica, reprimida há meio século pelo regime ditatorial, teve enfim condições de aflorar. Ademais, era primavera, o que permitiu a oportuna utilização simbólica dos cravos, com os capitães e soldados usando o enfeite dessa flor nos canos de suas armas. Pois afinal, foi uma revolução em que quase não houveram mortos, salvo quatro civis metralhados por recalcitrantes de extrema-direita, que decerto interpretaram a cor vermelha dos cravos como algo afim ao comunismo. E de fato, com a derrota do vetusto fascismo lusitano, as perspectivas igualitárias ganhariam o primeiro plano no país, o que iria estimular o debate dos mais variados programas de governo, desde o centro social-democrata à extrema esquerda maoísta ou trotskista.

Essa triunfante conspiração do MFA pegou todos os paisanos de surpresa; nem mesmo os militantes ou exilados de esquerda souberam de nada com antecedência. Por isto, não encontramos nos editoriais escritos por José Saramago, às vésperas da Revolução dos Cravos, nenhum prenúncio desse movimento. Mas apesar de não poder intuir a revolução em suas efemérides conclusivas, Saramago já havia retratado, no conto “Embargo”, publicado em livro em 1973, o início da alastrada depressão econômica que ajudou a precipitar o colapso final do império português: a crise econômica mundial que eclodiu após choque dos preços do petróleo, cuja distribuição internacional foi interrompida pela OPEP como forma de pressão sobre os Estados Unidos de Nixon, que estavam então apoiando Israel na guerra do Yom Kipur, travada pelo Estado judeu contra os árabes. Portugal foi o único país europeu que permitiu que os Estados Unidos usassem seu território, uma base na Ilha dos

Açores, para eventuais movimentações de guerra. No conto de Saramago, presenciamos o efeito da escassez de combustível, símbolo de problemas estruturais do capitalismo, no cotidiano da classe média lisboeta. Seu enredo básico é o seguinte: um empregado do setor privado de Lisboa, após acordar na véspera do natal de 1973, toma seu automóvel para ir ao trabalho. Durante o trajeto, sempre pensando no embargo dos árabes, passa por vários postos de gasolina, a princípio por vontade própria, e depois por uma misteriosa ação do carro, que ganha uma vida cada vez mais autônoma, se transformando em uma espécie de animal com vontades próprias. Logo o personagem não consegue sair de dentro desse automóvel, pois se torna, ele mesmo, parte desse estranho organismo, dessa máquina equina. Aqui vemos pela primeira vez, por parte de José Saramago, a criação de um mecanismo narrativo de estirpe fantástica, via que será por ele utilizada diversas vezes, nos anos e décadas seguintes, para empreender uma representação original e crítica sobre vários problemas essenciais da realidade, como o da alienação individual ou coletiva.

Conforme já dissemos, o fantástico literário em diversos países foi um dos caminhos mais adequados para a representação de realidades periféricas ou de fases de dramática transição, isto da Espanha de Cervantes à Alemanha de Goethe, do império Austro-Húngaro de Kafka à Colômbia de Gabriel García Márquez. Nesse sentido, não admira que após a Revolução dos Cravos um fantástico de tipo realista fosse capaz de potencializar em alto grau o fôlego criativo de José Saramago – mas o outro fator potencializador foi o próprio contexto revolucionário. As interações entre as rupturas políticas e as produções artísticas nem sempre são fáceis de demonstrar; porém, para quem utiliza o método do materialismo dialético, um padrão geral costuma ser discernível. Toda revolução abrupta implica que as pessoas submetidas a seu efeito, de maneira mais ou menos consciente, passem certo tempo a se enxergar como o ser social que realmente são, e isto é capaz de facilitar no indivíduo a experiência do contato com o movimento objetivo e necessário da história, contado que é muito menos imediato e muito menos intenso em situações, entre aspas, normais, não revolucionárias. Para a maioria das pessoas, é a alteração inesperada de sua condição individual aquilo que provoca esta sensação de que há uma força maior do que aquelas que são passíveis de observação e controle direto na vida cotidiana; mas há também indivíduos que, já conscientes teoricamente de que a história se move e que a existência do homem não termina no lar ou no local de trabalho, e que

há uma gama de conexões profundas que une todos a todos, têm condições de sorver na prática, num momento revolucionário, o que já tinham alcançado através do pensamento. Por isso, a aceleração progressista dos tempos históricos, possibilitada por um processo revolucionário, tende a estimular uma imediata ou subsequente floração cultural, a menos que as dificuldades e guerras causadas por uma eventual contrarrevolução, bem como os bloqueios internacionais, sejam fatores tão desestabilizadores que constituam uma proibição prática a qualquer trabalho situado fora da esfera diretamente produtora de bens materiais de subsistência ou da defesa militar. Como a Revolução dos Cravos, apesar das crises que enfrentou, não mergulhou Portugal em uma guerra civil fratricida ou em rompimento total com o resto do globo, os artistas mais capacitados do país de pronto puderam conceber retratos mais vivos e mais profundos a partir de um olhar subitamente renovado sobre a lógica das lutas de classes e sobre a capacidade humana de transformar o seu próprio mundo.

Com efeito, o 25 de abril e os meses seguintes foram decisivos para os artistas portugueses, que protagonizaram uma floração cultural ímpar. Murais, charges, filmes que eram feitos com a participação popular no meio da rua, edições eufóricas de centenas de novos livros, jornais e boletins, tudo isto invadia o país qual o marmoto de um oceano libertador – cujas águas, pelo menos na aparência, eram socialistas. Já no dia primeiro de maio de 1974, uma multidão de portugueses saiu às ruas para comemorar a revolução e evocar os direitos da classe trabalhadora. Através de relatos históricos ou biográficos, é possível inferir que boa parte dos intelectuais portugueses participaram ou foram testemunhas desta manifestação; muitos puderam ver de perto os célebres discursos do líder do Partido Comunista, Álvaro Cunhal, ou do líder do Partido Socialista, Mário Soares, que acabavam de voltar do exílio. Começava-se de súbito uma nova etapa na história do país, o que demandava certo renascimento dos próprios portugueses, principalmente dos militantes de esquerda e dos artistas, pessoas naturalmente mais sensíveis às questões de amplitude nacional. No terreno literário, tão determinante foi a revolução que a excelente safra de escritores do período foi depois denominada “geração dos Cravos”, o que também se referia aos temas mais sociais que passariam a ser abordados, ou ao trato explícito do processo revolucionário: seus eventos, seus antecedentes, ou suas consequências. Antonio Lobo Antunes, por exemplo, faria da revolução de abril um dos

focos centrais de sua obra, bem como retrataria sistematicamente uma das causas principais que impulsionou o golpe do MFA, o ocaso da guerra colonial, ele que antes da revolução havia servido em Angola, por 27 meses, como médico tenente do Exército português. Também Vergílio Ferreira, Sofia de Mello Breyner Andresen, Agustina Bessa-Luís, além do luso-angolano José Luandino Vieira, todos eles futuros ganhadores do Prêmio Camões (o mais importante prêmio literário da língua portuguesa), receberam em suas obras alguma influência marcante da ruptura iniciada com a conspiração dos capitães. Ademais, a Revolução dos Cravos interromperia no tribunal o processo contra as três Marias (Maria Velho da Costa, Maria Teresa Horta e Maria Isabel Barreno), que vinham escrevendo há mais de uma década poemas e romances feministas e eram por isto perseguidas pelo sistema judiciário da ditadura.

No que diz respeito a Saramago, o impacto não foi menor; e talvez tenha sido até mais intenso e decisivo do que ocorreu com qualquer outro escritor, o que sempre deve ser levado em conta ao se tentar explicar sua relativa superioridade estética (ou pelo menos seu inigualável sucesso de crítica e de público) na literatura portuguesa ou mesmo europeia da segunda metade do século XX. Membro do PCP e diretor-adjunto do *Diário de Notícias*, Saramago tentou atuar diretamente no processo revolucionário desencadeado pelo 25 de Abril. No livro *Os Apontamentos*, que reúne os artigos publicados no *Diário de Notícias* em 1974 e 1975, podemos acompanhar suas críticas, suas ansiedades e suas desilusões com os meses que se seguiram ao golpe de Estado, período comumente chamado de PREC (Processo Revolucionário Em Curso), que é marcado pela inevitável luta e perseguição política mútua entre facções de todos os matizes. Vale lembrar que, em seu início, a revolução esteve a favor dos comunistas, mas a médio prazo o tradicional conservadorismo lusitano iria acabar se impondo, não mais sob um anacrônico Estado fascista, e sim sob um liberalismo burguês que manteria o palavreado socialista como tática para engendrar uma democracia formal e, ao mesmo tempo, impedir uma distribuição igualitária do poder econômico. Saramago participou das oscilações deste período não apenas escrevendo, mas também atuando como diretor de redação do *Diário de Notícias*. Em uma querela interna, na qual funcionários do jornal planejavam manifestos e sabotagens contra as tendências de esquerda, contra as conquistas trabalhistas e as medidas estatizantes que iam sendo ensaiadas pelo novo governo, Saramago foi

acusado de demitir diversos subordinados (na verdade, apenas aprovou o decidido em uma assembleia geral). O troco persecutório da direita não tardaria a se articular, sobretudo após as eleições para a Assembleia Constituinte, quando a lógica monetizada da democracia liberal e da grande mídia facilitaram a vitória eleitoral do Partido “Socialista” (na verdade cada vez mais neoliberal) de Mário Soares. Rompia-se em poucos meses a aliança oficial dos comunistas com o governo revolucionário, que então enfrentava golpes e contragolpes e caía no isolamento, sem conseguir transformar o país num sentido socialista, apesar das medidas radicais que havia programado.

Em outras palavras, com a recomposição política e militar dos setores que representavam os empresários, o capital internacional e as camadas médias, chegava ao fim em pouco mais de um ano o processo revolucionário em Portugal – e diante disso José Saramago não ficou apenas subjetivamente frustrado: também sofreu consequências materiais imediatas. Em 1975, aos cinquenta e três anos de idade, perderia o emprego como diretor do *Diário de Notícias* – e a nova hegemonia anti-comunista o impossibilitaria de obter qualquer outro cargo em jornais. O PCP tampouco lhe ajudou nesse momento de aperto. Foi então que Saramago, sobrevivendo basicamente de traduções, decidiu se dedicar em tempo integral à escrita. Apesar de enfrentar uma situação materialmente desfavorável, foi justo esse período de desemprego o que possibilitou a Saramago encontrar sua tardia veia madura enquanto escritor, o que ele próprio relembrou em diversas entrevistas, como esta concedida à *Revista Cult* em 1998, por ocasião do recebimento do Prêmio Nobel:

Quando, em novembro de 1975, ocorreu a contra-revolução, o que se chamava o processo contra-revolucionário e talvez algumas pessoas não estejam de acordo com a qualificação ou com a classificação, eu fiquei na rua, sem emprego, sem salário, sem trabalho e sem possibilidade de encontrar outro facilmente, porque o jornal estava com a revolução. Aí eu tomei a decisão definitiva da minha vida, que era a de não procurar trabalho, e me dizia: você tem sete ou oito livros escritos, que são dignos, sérios, honestos, mas por aí você não vai chegar a lugar nenhum. Se você está pensando na história da literatura, então, resigne-se a que digam (se disserem) que o senhor fulano nasceu nessa data, morreu numa outra, publicou alguns livros e ponto. Uma linha, duas linhas e nada mais. Não que eu aspirasse a um capítulo completo da história da literatura, não é isso. A decisão de não procurar trabalho era enfrentar essa idéia de que, talvez, eu seria um escritor, mas faltava uma prova, porque aqueles livros não eram na minha opinião suficientes para tal. Isso foi o que depois levou a toda essa série de livros, romances, obras de teatro, diários que caracterizam esses últimos 20 anos. Isso é o que me leva

a dizer que eu sou um jovem escritor, que eu sou um velho escritor da nova geração porque a verdade é que eu estou escrevendo obras mais sólidas não há cinquenta, mas há vinte anos (SARAMAGO; COSTA, 1998, p. 19)

Em resumo, o Saramago de grande talento que o mundo iria conhecer e aclamar nasceu de fato como consequência direta do 25 de abril de 1974. Ainda neste ano da revolução, o futuro romancista começou a articular obras que retratavam a nova conjuntura, a princípio através de uma espécie de prosa em gestação, fragmentada e metafórica, rabiscos experimentais de ficção científica que ele chamou de *O Ano de 1993*. Mesmo um professor pouco simpático ao radicalismo de esquerda, Horácio Costa, em sua tese de doutorado *José Saramago: O Período Formativo*, anotaria que este pequeno volume de prosa poética foi o prenúncio definitivo da obra romanesca do autor português, pois representou uma ruptura com o tom anterior de suas crônicas e poesias:

Uma leitura de *O Ano de 1993* feita quase duas décadas depois da sua escrita revela o que a ela terá dado ensejo: o desejo de participação política do escritor na época da Revolução dos Cravos, cuja projeção ideal ou alegórica segundo as expectativas ideológicas de Saramago quando da sua ocorrência parece ser a narração da reconquista redentora que a obra fragmentariamente descreve. (COSTA, 1997, p. 248)

O que Horácio Costa não chegou a perceber é que tal revolução não é apenas um elemento extra para contextualizar o trabalho artístico de José Saramago, mas, sim, um dos motores primordiais de todos os títulos de sua obra madura, isto é, a alavanca objetiva da história capaz de liberar a autêntica energia criativa do autor. Não por acaso, o historiador marxista Perry Anderson, em debate com Fredric Jameson sobre o romance histórico recente, ao citar Saramago vê justo a Revolução dos Cravos como a informação mais relevante a se destacar, além de considerar com acerto as energias revolucionárias como uma força desencadeadora do “realismo fantástico”:

deveríamos lembrar que os temas das duas obras seminais de [Alejo] Carpentier, escritas bem antes dos anos soturnos da carnificina e da repressão no continente, foram a Revolução Haitiana e o impacto da Revolução Francesa no Caribe. Esses romances, textos fundadores do realismo fantástico, não minimizam os desapontamentos e traições de cada caso — que aliás ocupam a maior parte de suas narrativas —, mas a sua tendência é completamente afir-

mativa. O primeiro surgiu no ano em que triunfou a Revolução Chinesa; o segundo, logo após o episódio da Baía dos Porcos. Sua relação com as formas consolidadas de ficção que elas geraram coloca um problema interessante. Poderia Saramago, um escritor de romances históricos cuja carreira tardia foi acesa pela Revolução dos Cravos, ser considerado um descendente colateral dessa origem que agora parece estagnada? (ANDERSON, 2007, p. 218-219)

De fato, em Saramago o elemento fantástico já assume o primeiro plano deste este livrinho de prosa poética que começou a ser escrito em 1974, o aludido *O Ano de 1993*, onde ao longo de trinta breves capítulos certo maravilhoso surrealista vai compondo um símbolo de sabor bíblico sobre o significado progressista de uma revolução. Por vezes, o livrinho alcança imagens de grande beleza, como no capítulo dezoito, em que resistentes marginalizados vêm sua última porção de fogo ser arrebatada pelas águias mecânicas de um regime opressor, e então sentem o frio e a escuridão a ameaçar-lhes de morte, até que um dos homens do grupo corre para longe, parecendo fugir, mas reaparece no final do capítulo empunhando uma vitória épica:

Então sobre o disco vermelho viram os homens e as mulheres sobreviventes um ponto negro que aumentava e julgaram que o próprio sol ia apagar-se / Até o momento em que distinguiram o homem que corria para eles o companheiro que os deixara duas noites antes e que nesse homem havia também um ponto luminoso / Uma labareda que vinha no braço levantado e que era a própria mão ardendo da luz do sol roubada. (SARAMAGO, 2005, p. 128)

Vemos aqui que José Saramago, através de uma emoção catártica que mobiliza os personagens (e quiçá também o leitor)²⁴, busca expressar a necessidade objetiva da história, isto é, as lutas contra os bloqueios ao caminho emancipatório da humanidade. E apesar da forma em fragmentos deste pequeno livro, que por vezes esbarra em meras alegorias oníricas, há um fio narrativo lógico e constante que ao cabo produz alguma sensação de totalidade, anunciando a vocação do autor para o romance. Por isto não é de estranhar que logo ao se ver desempregado, nos finais de 1975, José Saramago tenha se esforçado tanto para encontrar sua melhor prosa de ficção, trabalho que logo ganharia estampa numa prodigiosa sequência de livros.

²⁴ Lukács reputa o conceito de “*catarsis*” como crucial à literatura realista, uma vez que esta, para ele, pressupõe a vivência emocional do enredo – uma noção que gerou certa polêmica contra o “efeito do distanciamento” procurado por Bertolt Brecht. Para entender a posição de Lukács, que em linhas gerais aqui também adotamos, conferir o artigo “Catarsis e experiência receptiva na ‘Estética’ (1963) de Georg Lukács” (GALLO, 2018).

O primeiro deles, ainda não monumental, mas bastante seguro e competente, foi o romance *Manual de Pintura e Caligrafia*, publicado em 1977. Obra com forte pendor autobiográfico, focaliza o fim do período marcellista da ditadura e, obviamente, não deixa de retratar o 25 de Abril, bem como alguns dos seus efeitos libertários. Embora este não seja um romance de cunho fantástico, aqui é útil indicar brevemente como seu protagonista, de nome H., é capaz de revelar o amadurecimento estético do próprio Saramago e de sua progressiva assimilação do marxismo, sobretudo quando o reflexo do autor no personagem problematiza o período de transição vivido por Portugal nos primeiros cinco anos da década de 1970.

Esse H. é um pintor acadêmico medíocre, incapaz de criar uma arte autêntica, verdadeira, incapacidade esta que por muito tempo ele próprio não havia percebido ou não dava importância, pois ganhava a vida pintando retratos de quem quer que fosse, desde que seu cliente pagasse bem. Tal personagem acaba então trabalhando para a burguesia mais tradicionalista de Lisboa, embora não o fizesse por mera questão de dinheiro, mas também porque gostava de pintar e sentia ser esta a sua maior vocação. Porém, no cotidiano morno e repetitivo de Portugal na época da ditadura de Marcello Caetano, o pintor H. começa a perceber que seu automatismo de artista acadêmico, que se especializara em captar com fidelidade apenas a camada mais imediata das pessoas, de maneira direta, fotográfica e acrítica, jamais poderia conduzi-lo a uma arte profunda e realista, capaz de revelar a essência oculta dos seres humanos. Na crise que emerge desta constatação, H. inicia a escritura de um diário para tentar esclarecer tudo a si próprio, mergulhando em longas reflexões. O texto escrito neste diário será a própria narração em primeira pessoa que compõe o romance. Por isto era quase inevitável que muito da vida de H. tivesse como base direta a vida do próprio José Saramago.

Temos visto que esse autor também viveu por tais anos uma profunda fase de transição: de cronista e poeta mediano que era, Saramago renasceria para a busca de uma produção artística mais densa a partir da Revolução dos Cravos, ainda que a gravidez desta nova fase tenha começado anos antes, no período imediatamente posterior à queda de Salazar, quando Saramago assumiu a posição de comunista, filiando-se ao PCP em 1969, e depois quando começou a escrever editoriais políticos no *Diário de Lisboa*, a partir de 1972. Esta crise em gestação teria que esperar o 25 de abril para conceber uma narrativa de fato autêntica, original e realista. Da mesma

forma, vemos o pintor H. iniciando a fase de crise com a confecção de pequenos textos, não artigos políticos como fez Saramago, mas sim relatos para reflexão em um diário. O protagonista H. também não conseguiria, antes da Revolução dos Cravos, se expressar em uma arte verdadeira, apesar de suas duas tentativas neste sentido: primeiro elaborando um segundo e secreto retrato do cliente S., capitão de indústria enxergado caricaturalmente pelo pintor como uma espécie de senador do império romano; segundo, distorcendo a imagem de uma família burguesa, que por isto recusaria o quadro e o reivindicaria para queimá-lo. Somente ao cabo do livro, quando H. conhece a senhorita M., irmã de um amigo seu que, consoante ela informa, acabara de ser preso pela ditadura por ser um militante comunista, é que H. vai começar de fato a questionar a sua vida filisteia e alienada, e ao mesmo tempo começar a compreender os principais problemas nacionais. Também começa a se interessar pelo marxismo, chegando a citar expressamente nos seus próprios diários uma inteira página da *Contribuição à crítica da economia* de Marx. (SARAMAGO, 1983, p. 233). É justo neste momento que explode a libertação daquela madrugada de abril de 1974, iluminando a nova vida, mais politicamente de esquerda e artisticamente crítica, que H. começava a assumir.

Todas as semelhanças com o próprio Saramago, comunista de fresca data e escritor renascido após a Revolução dos Cravos, não pode então ser mera coincidência. Em *Manual de Pintura e Caligrafia*, Saramago transforma em uma tensa literatura a tensão concreta que ele acabara de viver pessoalmente, oferecendo uma imagem reflexiva sobre o amadurecimento político dos portugueses e sobre a dialética de essência e aparência na vida e na arte. Não chegamos a saber se H. conseguiu atingir uma arte pictórica plena, pois o livro acaba antes disto; mas Saramago, esse sim, com *Manual de Pintura e Caligrafia* dava passos ainda mais largos pelos caminhos de sua autenticidade artística.

Ao mesmo tempo em que escrevia este romance, Saramago continuou se remunerando com traduções, e não deixou de publicar uma nova série de artigos em que apontava os erros recentes de Portugal, intervenções estas muitas vezes sagazes, legíveis até hoje, e que seriam mais tarde reunidas no livro *Folhas Políticas*. Todavia, o seu cérebro mantinha-se obsessivamente concentrado na confecção de livros ficcionais. Depois do romance *Manual de Pintura e Caligrafia*, foi a vez de aparecer, em 1978, a coletânea de contos *Objeto Quase*. Este livro é composto por seis

histórias curtas que aprofundam a consciência marxista de Saramago na compreensão da realidade humana e que, no nível estilístico, apresentam pela primeira vez o recurso à eloquência barroca, além de dar plena liberdade às solicitações do fantástico.

O primeiro conto, “Cadeira”, é uma construção muito espirituosa e bem talhada sobre o infame tombo de Salazar, narrado em câmera lenta para representar a longuíssima estadia deste homem no poder. Saramago aqui imagina o trabalho de gerações de carunchos a roerem os pés da cadeira como metáfora da atividade clandestina dos opositores da ditadura. O segundo conto foi na verdade escrito antes da Revolução dos Cravos, e já o apresentamos: é aquele “Embargo”, que transforma em um enredo fantástico as consequências imediatas da crise do petróleo de 1973. O conto de número três, “Refluxo”, conta a história de um monarca absoluto cujo capricho foi querer se livrar completamente, em seu reino, de qualquer coisa que lembrasse diretamente a morte, e então mandou construir um cemitério de cem quilômetros quadrados no centro do país, para onde todos os corpos não vivos, mesmo os que já haviam sido enterrados há séculos, deveriam ser transladados. Assim como fará mais tarde no romance *Memorial do Convento*, cujo eixo é a construção, historicamente verdadeira, de um imenso convento em Mafra, por promessa e desejo do rei D. João V, José Saramago, neste conto “Refluxo”, descreve ou insinua todas as catastróficas consequências sociais de uma obsessão arbitrária e pouco inteligente de um déspota todo-poderoso.

“Coisas” é o título do conto que aparece em quarto na disposição do livro, e é, simultaneamente, o mais longo e o mais marxista entre todos. Como já analisamos em outro capítulo, Saramago apresenta nesse conto o pesadelo de uma sociedade capitalista extremamente burocratizada e hierarquizada, fazendo referências diretas ao absurdo do fascismo, mas, também, ao absurdo do próprio sistema de produção de mercadorias, o capitalismo. E por isto não é arbitrária a utilização de uma linguagem e de um enredo que lembram a ficção científica, embora Saramago não caia no usual niilismo desta vertente por compreender melhor as reais contradições da sociedade burguesa, ajudado que foi pelo magistério de Marx.

Já o penúltimo conto do livro, “Centauro”, é um relato de corte mitológico que questiona a suposta condição animal do homem, anunciando implicitamente que os tempos modernos representam o fim da era do mito, e que seria desejável

para o ser humano, ou mesmo inevitável, superar as determinações mais exacerbadas de seu instinto animal, tornando-se de fato homem, isto é, um ser social humanizado. A forma como se dá a morte do último dos centauros, com uma pedra cortando e separando o tronco de homem do corpo de cavalo, é essa grande metáfora humanizadora. Por sua vez, o pequeno conto final, “Desforra”, lembra mais o tom de suas antigas crônicas da década de sessenta, com a história bastante fraca de um adolescente rural às vésperas de sua primeira experiência sexual no meio da mata. É um resquício da fase imatura de Saramago, e talvez por isto mesmo só ocupe uma ínfima parte do livro, três páginas.

Composto, portanto, por seis narrativas de tamanho variável, *Objeto Quase* ousa em alterar sensivelmente o tema e o estilo de cada uma das histórias, mantendo o fio principal que é o questionamento do mundo pouco transparente, e por vezes inacreditável, em que vivemos. Este será o único volume de contos publicado por Saramago, mas os estilos e temas experimentados pelo autor nesta obra irão reaparecer, com certa constância, nos romances que serão escritos nas três décadas seguintes. Mas além desta breve experiência de contista, ainda em 1979 Saramago irá estreiar no gênero da dramaturgia. A peça *A Noite*, finalizada poucos meses depois de *Objeto Quase*, será a primeira das cinco composições teatrais que Saramago irá escrever ao longo de sua carreira. O título deste teatro de estreia refere-se à noite de 24 para 25 de abril de 1974, ou seja, a madrugada da Revolução dos Cravos, que é o limite temporal em que se desenrola o drama. Já seu espaço é o interior de um jornal de Lisboa, onde os funcionários, dos linotipistas ao diretor, dos fotógrafos ao redator chefe, se dividem a favor ou contra a publicação da manchete sobre o golpe revolucionário. É assim, novamente, uma adaptação da experiência vivida pelo próprio Saramago durante o processo revolucionário, já que ele era então editorialista do *Diário de Lisboa*. Os diálogos são seguros e convincentes, traduzindo bem as tensões políticas e as polarizações que culminaram na Revolução dos Cravos. Trata-se de uma síntese dramatúrgica desta ruptura fundamental da vida portuguesa, passando por temas centrais como o da censura e o das alianças ideológicas.

No final de 1979, todos os tipos de aprendizado compositivo experimentados por Saramago nesses anos imediatamente posteriores à Revolução dos Cravos culminariam em um romance de grande fôlego, onde o famoso estilo saramaguiano, em

sua forma madura, aparece pela primeira vez: a prosa oralizante, quase sem pontuações, que insere diálogos usando letras maiúsculas após meras vírgulas e é trespasada por digressões irônicas ou socialmente críticas do narrador, ao longo de períodos imensos. Essa enorme inflexão estilística, descoberta definitiva de uma voz narrativa própria e original, seria outra consequência direta da alteração dos destinos portugueses provocada pela Revolução dos Cravos. Pois com a tomada de uma posição inequívoca a favor de mudanças mais profundas na estrutura social do país, Saramago começou a projetar mentalmente uma história na qual retrataria a condição dos trabalhadores rurais portugueses, que a esta época ainda representavam uma grande fatia da população. Por conta disso, logo no início de seu período de desempregado, Saramago acabou visitando por alguns meses, sem pressa, os trabalhadores do Alentejo, e foi escutando as histórias de quem ali conheceu (ou lembrando às de sua própria família rural ribatejana), que mais tarde ele chegou ao seu famoso estilo oral, concretizado pela primeira vez no romance *Levantado do Chão*. Sobre a gênese e a lógica desse estilo, vale a pena transcrever a seguinte explicação do próprio Saramago, publicada na já citada entrevista de 1998 à *Revista Cult*:

Em 1975, como disse, fiquei sem trabalho. Em 1976, eu estava no Alentejo, no sul de Portugal. Eu venho de uma família de camponeses pobres, sem terra, do norte de Lisboa, a uns 100 km, mais precisamente do nordeste; e, nessas alturas, quando eu estava com essas dúvidas o que vou fazer da minha vida? escrevo, não escrevo? como? o quê? para quem? e com que meios?, veio-me a idéia de escrever algo sobre a minha gente avós, pais, que viveu no campo nas condições que os mais velhos aqui podem imaginar, se viveram no campo há 40, 50, 60, 70, 100 anos: saberão o que é isso. E eu soube, não muito profundamente, mas, de qualquer forma, soube. O estranho é que eu deveria ir diretamente aos meus lugares, à minha cidade, e ficar ali, mas, talvez porque eu conhecesse muito bem tudo isso, não queria escrever sobre isso. Então, fui ao Alentejo em 1976 e fiquei lá dois meses, falando com as pessoas, indo ao campo onde trabalhavam, comendo com eles, dormindo com eles. E voltei, depois, por mais algumas semanas. Portanto, juntei uma quantidade de idéias, informações, histórias e tudo isso. E esse livro foi escrito em 1979 e publicado em 1980. Quer dizer, foram precisos três anos para que eu pudesse escrever esse romance. Na verdade, durante esse tempo escrevi um livro de relatos curtos, *Objeto quase*, e publiquei o *Manual de pintura e caligrafia*. Portanto, estive fazendo algumas coisas. Mas não estava fazendo o que tinha de fazer; agora sei disso, mas naquela época eu não sabia. Porque eu não sabia de uma coisa, muito mais importante do que às vezes se imagina: eu tinha uma história para contar, a história dessa gente, de três gerações de uma família de camponeses do Alentejo, com tudo: a fome, o desemprego, o latifúndio, a polícia, a igreja, tudo. Mas me faltava alguma coisa, me faltava saber como contar isso. Então eu descobri

que o *como* tem tanta importância quanto o *quê*. Não se pode contar *como* se não há o *que* contar, mas pode acontecer de você ter o *que* e ficar paralisado porque não tem o *como*. O tema que eu tinha estava claríssimo, era um romance neo-realista, bastavam camponeses, fome, desemprego, luta, tudo isso. E modelos do romance neo-realista português, nós os temos, e grandes romances. Portanto, o molde eu já tinha e só precisava colocar nele a minha própria matéria e, então, já teria o romance. Mas, não, algo dentro de mim dizia: não, não e não; enquanto você não encontrar a sua própria forma, não poderá escrever. (...) Até que, em desespero de causa, pensei: isso não pode ficar assim e tenho de começar a escrever esse romance e comecei a escrevê-lo como um romance normalzinho. E quando eu digo romance normalzinho, e há grandíssimos romances normaizinhos, não estou dizendo nada contra, ao contrário: surpreende-me que numa forma quase canônica possam ser escritos romances magníficos, sem rupturas... Claro que há outros romances magníficos que o são por vários motivos, entre eles porque romperam com convenções e com tudo isso. E comecei a escrever com cada coisa no seu lugar: roteiro e tal... Mas eu não estava gostando nada do que estava fazendo. Então, o que aconteceu? Na altura da página 24, 25, estava indo bem e por isso eu não estava gostando. E sem perceber, sem parar para pensar, comecei a escrever como todos os meus leitores hoje sabem que eu escrevo: sem pontuação. Sem nenhuma, sem essa parafernália de todos os sinais, de todos os sinais que vamos pondo aí. O que aconteceu? Não sei explicar. Ou, então, tenho uma explicação: se eu estivesse escrevendo um romance urbano, um romance com um tema qualquer de Lisboa, com personagens de Lisboa, isso não aconteceria. E tenho certeza de que hoje estaria escrevendo esses romances como todo mundo; talvez bons, talvez não tão bons, mas estaria acatando respeitosamente toda a convenção do que se chama escritura. Mas alguma coisa aconteceu aí: eu havia estado com essa gente, ouvindo, escutando-os, estavam contando-me as suas vidas, o que tinha acontecido com eles. Então, eu acho que isso aconteceu porque, sem que eu percebesse, é como se, na hora de escrever, eu subitamente me encontrasse no lugar deles, só que agora narrando a eles o que eles me haviam narrado. Eu estava devolvendo pelo mesmo processo, pela oralidade, o que, pela oralidade, eu havia recebido deles. A minha maneira tão peculiar de narrar, se tiver uma raiz, penso que está aqui. (SARAMAGO; COSTA, p. 22-23, 1998)

Podemos captar neste trecho, de modo bastante concreto, que a interação de Saramago com a explorada população rural do Alentejo foi aquilo que fermentou não apenas o conteúdo, mas também a estrutura linguística de seu trabalho como romancista. Aí reside o segredo último de sua grandeza artística. A longa formação humana, literária e política de José Saramago encontrou na Revolução dos Cravos a alavanca capaz de elevar suas energias criativas a uma potência realista superior. No processo desta elevação, o mergulho sincero e atento na vida da classe mais opri-

mida de Portugal foi o impulso que faltava para a sua entrada na maturidade literária – e apesar de *Levantado do Chão* não ser um livro estruturado sobre um enredo fantástico, o parágrafo em que Saramago acabou por descobrir, quase por acaso, o inovador estilo que ele tanto procurava, que, como ele disse, corresponde à página 24 ou 25 do seu manuscrito original, e segundo um biógrafo saiu publicada nas páginas 42 e 43 da primeira edição da Editorial Caminho (LOPES, 2010, p. 116), é justo um parágrafo que aborda um tema tipicamente fantástico: a suposta aparição de um lobisomem, segundo relatos dos moradores dessa região rural:

Correm os lobisomens os seus desatinados, por encruzilhadas, má sina que lhes vem, meus senhores, não saberei de que mistérios, são encantamentos, em dia certo da semana saem de suas casas e na primeira cruz dos caminhos despem-se e rojam-se no chão, espojam-se, transformando-se na causa do rasto que por ali haja, Qualquer rasto, ou só de animal mamífero, Qual quer rasto, meu senhor, que até uma vez houve um homem que se transformava em roda de carro, andava por aí a girar, a girar, uma aflição, mas o mais de costume é tornarem-se bichos, como foi o caso muito falado e verdadeiro daquele homem, não me lembro é o nome, que morava com a mulher no Monte do Curral da Légua, para as bandas da Pedra Grande, e o fado dele era sair todas as noites de terça-feira, mas esse sabia do seu estado e por isso avisava a mulher que nunca abrisse a porta quando ele estivesse por fora, ouvisse ela o que ouvisse, e nessas alturas eram gritos e barulhos que faziam gelar o sangue a um cristão, ninguém era que dormisse, mas uma vez a mulher encheu-se de coragem, é que as mulheres são muito curiosas, tudo querem averiguar, e resolveu abrir a porta, Que foi que viu, Ai Jesus, viu na sua frente um enorme porco, assim como um varrasco de cobrição, com uma cabeçorra deste tamanho, assim, e vai ele atirou-se a ela como um leão para a devorar, sorte foi ela ter conseguido fechar a porta, porém não tão depressa que o porco, ao abocar, lhe não tivesse arrancado um bocado da saia, ora agora imagine-se o horror da infeliz, quando o marido voltou para casa, já madrugada, trazia na boca o bocado de pano arrancado, o que valeu é que tudo ficou assim explicado, ele contou-lhe que de todas as vezes que saía se transformava num animal, e daquela fora em porco, e que lhe podia ter feito mal, para a outra vez não abrisse a porta, que ele não podia responder por si, Grande caso, A mulher foi falar aos sogros, que ficaram muito incomodados por filho seu ter dado em lobisomem, não havia outro na família, e então procuraram uma virtuosa que lá fez as rezas e os conjuros próprios para estes acidentes e disse que lhe queimassem a copa quando ele estivesse transformado em lobisomem, que nunca mais tornaria, e assim foi, remédio santo, queimaram-lhe o chapéu e curou-se, Seria porque sendo o mal na cabeça, sarava-se queimando o chapéu, Isso não sei, que a mulherzinha não disse, mas ainda lhe conto outro caso, aqui bem perto do Ciborro viveu há pouco tempo um casal numa quinta, são tudo acontecidos de entre marido e mulher, porque será, esses criavam galinhas e outros animais de capoeira, e então todas as noites o marido, este era todas as noites, levantava-se da cama, ia para

o quintal e punha-se a cacarejar, imagine para o que lhe daria, quando a mulher o espreitava do postigo via-o transformado numa galinha muito grande, Do tamanho do porco, Ah, não acredita, então ouça o resto, este casal tinha uma filha e como a filha ia casar, mataram muitas galinhas para a boda, era a riqueza deles, mas nessa noite a mulher não sentiu levantar-se o marido nem o ouviu cacarejar, nem calcula o que tinha sucedido, o homem foi ao sítio onde tinham matado as galinhas, pegou numa faca, ajoelhou-se ao pé do alguidar e enterrou a faca na garganta, ali se ficou, quando a mulher deu com a cama vazia e foi à procura do marido, encontrou-o já sem vida e o sangue às golfadas, são os fados, é o que lhe digo. (SARAMAGO, 1980, p. 42-43)

Essa inflexão de Saramago parece exemplificar uma lei estética mais geral do realismo crítico, pois como György Lukács sempre insistiu, as mais autênticas inovações formais não são questões artísticas abstratas, mas sim projeções de mutações significativas na vida histórica e cultural de cada país ou da humanidade como um todo. Isto não implica nenhum determinismo mecânico, mas reafirma a prioridade do ser social sobre as formas da consciência e da arte:

Toda forma estética é a forma de determinado conteúdo. Assim, desde que o desenvolvimento social e a luta de classes criam um conteúdo novo, bem como novos aspectos para a reprodução do passado na nossa consciência, e ainda novas perspectivas para o futuro, a autêntica projeção do novo conteúdo no pensamento e na arte, a nova disposição a favor ou contra esse novo conteúdo no pensamento e na arte, não pode deixar de produzir uma renovação da forma artística. De tudo isto resulta que a concepção marxista que apresenta a forma como dependente do conteúdo, do conteúdo das ideias, não corresponde a um rebaixamento e sim a uma elevação da importância da forma. (LUKÁCS; SODRÉ, 1968, p. 109)

E não é raro que tais conquistas formais sejam recompensadas com uma crescente admiração da crítica e do público, mesmo nas sociedades capitalistas. Foi o que de fato ocorreu com Saramago. Com *Levantado do Chão*, o autor ganhou o Prêmio Nacional Lisboa de 1981 e o consequente reconhecimento do leitor culto português; já com o livro subsequente, *Memorial do Convento*, publicado em 1982, além de muitos outros prêmios Saramago começou a angariar certa fama mundial, tornando-se deste então um escritor cada vez mais popular e capaz de viver da mera venda de seus livros.

Memorial do Convento amadurece ainda mais o aludido “estilo saramaguiano”, desta vez abandonando a abordagem da época presente e da Revolução dos Cravos para dar contorno ao século XVIII. Trata-se, portanto, do primeiro romance

histórico do autor, na mais rigorosa acepção do termo, e ele volta a recorrer a traços fantásticos. A personagem Blimunda, por exemplo, possui o poder de ver através das pessoas e de atrair as vontades alheias, que depois de acumuladas em frascos e transferidas a esferas metálicas, faz voar a “Passarola” – uma máquina que de fato, nos anais da história portuguesa, havia sido idealizada pelo padre luso-brasileiro Bartolomeu Lourenço de Gusmão:

Ainda aqui dentro viverão as vontades, de certeza não saíram, se vejo inteiras as esferas, incorrupto o metal, coitadas delas, fechadas há tanto tempo, à espera de quê. Baltasar já estava trabalhando em baixo, ouviu uma parte qualquer da pergunta, ou adivinhou-a, Se as vontades saíram das esferas, a máquina não serve para nada, nem valia a pena cá voltar, e Blimunda disse, Amanhã o saberei. (SARAGAMA, 2013, p. 230)

Isto nos parece uma prévia utópica das esperanças progressistas que o atrasado Portugal de D. João V bloqueava sistematicamente, dominado que ainda era pela influência reacionária da Igreja Católica e de sua Inquisição – que, em um desfecho memorável, acabará por matar na fogueira Baltasar Sete-Sóis, o companheiro de Blimunda. As arremetidas de Saramago contra a religião logo se tornariam mundialmente famosas; mas vale dizer que, seguindo Marx, ele jamais separa a crítica religiosa das questões políticas, sociais e econômicas. Jamais exerce o sacerdócio abstrato do ateísmo pelo ateísmo. Pelo contrário: Saramago só insiste nos retratos críticos contra as instituições religiosas porque estas instituições, sobretudo a Igreja Católica, ainda exerciam no século XX (e talvez exerçam até hoje) grande influência ideológica real no país, o que teve gravíssimas consequências políticas e sociais, como o uso propagandístico da suposta visão de Nossa Senhora pelas três pastori-nhas de Fátima, nos fins de 1917, para enfrentar a influência bolchevique, ou o apoio ao seminarista Salazar, que não por acaso se manteve por mais de quatro décadas no poder e em uma pesquisa televisiva de 2007 ainda foi considerado o maior português de todos os tempos, com 41% dos votos, mais que o dobro sobre o segundo colocado (Álvaro Cunhal, 19%), e dez vezes mais que Camões (4%)^{xix}. Em Portugal, portanto, a crítica à religião ainda não foi na prática terminada, para recolocar a consideração de Marx de que, “no caso da Alemanha, a *Crítica da Religião* chegou, no essencial, ao seu fim”, no sentido de já ter sido *filosoficamente* concluída na demonstração de Feuerbach de que “o homem *faz a religião*, a religião não faz o homem”,

mas que, por isso mesmo, o espírito religioso só poderá ser abolido quando mudarem as condições materiais opressivas e alienantes que o produzem (MARX, 2004, p. 145).

Todavia, o que mais ajudou o *Memorial do Convento* a se destacar no cenário literário não parece ter sido essa sua mensagem antirreligiosa, tampouco os momentos de cunho fantástico (que neste livro são meio confusos e às vezes tolos), mas sim, acima de tudo, o fluxo digressivo da prosa barroca. Esta prosa, além de muito bem tecida na escolha de cada palavra e na manutenção do ritmo frasal e da tonalidade irônica, se mostra sempre capaz de refletir, com precisão histórica e profundidade crítica, a época também barroca que o livro busca retratar.

Seja como for, todos os demais livros de Saramago apresentariam o mesmo estilo oralizante e barroco criado a partir de *Levantado do Chão* e de *Memorial do Convento*, enquanto os elementos e enredos fantásticos vão se tornando cada vez mais presentes. No *Ano da Morte de Ricardo Reis*, publicado em 1984, o heterônimo inventado por Fernando Pessoa é o personagem principal, do qual Saramago se serve para retratar os inícios do salazarismo e do domínio fascista na Europa. O próprio Fernando Pessoa aparece como personagem fantástico: morto recentemente, descobre que tem em torno de nove meses para circular com liberdade pelo mundo dos vivos, tempo durante o qual irá travar amizade com seu antigo heterônimo:

Olham-se ambos com simpatia, vê-se que estão contentes por se terem reencontrado depois da longa ausência, e é Fernando Pessoa quem primeiro fala, Soube que me foi visitar, eu não estava, mas disseram-me quando cheguei, e Ricardo Reis respondeu assim, Pensei que estivesse, pensei que nunca de lá saísse, Por enquanto saio, ainda tenho uns oito meses para circular à vontade, explicou Fernando Pessoa, Oito meses porquê, perguntou Ricardo Reis, e Fernando Pessoa esclareceu a informação, Contas certas, no geral e em média, são nove meses, tantos quantos os que andámos na barriga das nossas mães, acho que é por uma questão de equilíbrio, antes de nascermos ainda não nos podem ver mas todos os dias pensam em nós, depois de morrermos deixam de poder ver-nos e todos os dias nos vão esquecendo um pouco, salvo casos excepcionais nove meses é quanto basta para o total olvido, e agora diga-me você que é que o trouxe a Portugal. Ricardo Reis tirou a carteira do bolso interior do casaco, extraiu dela um papel dobrado, fez menção de o entregar a Fernando Pessoa, mas este recusou com um gesto, disse, Já não sei ler, leia você, e Ricardo Reis leu, Fernando Pessoa faleceu Stop Parto para Glasgow Stop Álvaro de Campos, quando recebi este telegrama decidi regressar, senti que era uma espécie de dever, É muito interessante e tom da comunicação, é o Álvaro de Campos por uma pena, mesmo em tão poucas palavras nota-se uma espécie de satisfação maligna, quase diria um sorriso, no fundo da sua

pessoa o Álvaro é assim, Houve ainda uma outra razão para este meu regresso, essa mais egoísta, é que em Novembro rebentou no Brasil uma revolução, muitas mortes, muita gente presa, temi que a situação viesse a piorar, estava indeciso, parto, não parto, mas depois chegou o telegrama, aí decidi-me, pronunciei-me, como disse o outro, Você, Reis, tem sina de andar a fugir das revoluções, em mil novecentos e dezanove foi para o Brasil por causa de uma que falhou, agora foge do Brasil por causa de outra que, provavelmente, falhou também, Em rigor, eu não fugi do Brasil, e talvez que ainda lá estivesse se você não tem morrido, Lembro-me de ler, nos meus últimos dias, umas notícias sobre essa revolução, foi uma coisa de bolchevistas, creio, Sim, foi coisa de bolchevistas, uns sargentos, uns soldados, mas os que não morreram foram presos, em dois ou três dias acabou-se tudo, O susto foi grande, Foi, Aqui em Portugal também tem havido umas revoluções, Chegaram-me lá as notícias, Você continua monárquico, Continuo, Sem rei, Pode-se ser monárquico e não querer um rei, É esse o seu caso, É, Boa contradição, Não é pior que outras em que tenho vivido, Querer pelo desejo o que sabe não poder querer pela vontade, Precisamente, Ainda me lembro de quem você é, É natural. (SARAMAGO, 2006, p. 59)

A aludida “revolução” da qual Ricardo Reis estaria a fugir, após ter vivido dezesseis anos como médico no Brasil, é a Intentona Comunista de 1935. Pois sendo um poeta de estirpe neoclássica, seu maior objetivo é no fundo se encerrar na “torre de marfim” da arte pela arte, o que ele por fim não alcança plenamente, já que os dramáticos eventos políticos da Europa de então, como a Guerra Civil espanhola de 1936, influem inevitavelmente em sua existência (lembrando nisto o Adrian Leverkühn de Thomas Mann). De todo jeito, por essa citada conversa de Ricardo Reis com o espectro de Fernando Pessoa, já se vê que o principal do livro são menos as linhas gerais do enredo do que as inteligentes ironias e reflexões que encontramos a cada página – o que talvez possa ser dito de qualquer outro romance maduro de José Saramago, como também sugerimos a respeito do *Memorial do Convento*.

Mas a mera cadência da prosa nem sempre é tudo, e o próprio autor enxerga um problema compositivo derivado de um enredo mal articulado em seu romance *A Jangada de Pedra*, de 1986. Este livro busca ser uma metáfora crítica da adesão neoliberal de Portugal e da Espanha à Comunidade Econômica Europeia, sugerindo que a península ibérica é na verdade algo diferente, situado a meio termo entre os países latino americanos, a África e a Europa. A ideia geral que conduz o enredo não deixa de ser interessante: após ocorrer uma imensa fenda geológica nos limites dos Pireneus, a península ibérica se desloca pelo Oceano Atlântico afora, e com isso se distancia da França e se aproxima dos países mais ao sul do Ocidente – como uma

imensa jangada de pedra. Há uma série de outros acontecimentos fantásticos, a exemplo da gravidez súbita das mulheres da península, e outros eventos de cunho epicamente políticos, como greves, motins e a fuga em massa dos capitais e dos capitalistas. O problema é que a aludida ruptura geológica é na verdade o momento de clímax mais extraordinário do enredo, e ele aparece logo no primeiro capítulo do livro, o que faz que os seguintes se arrastem de modo algo forçado, sem crescente tensão.

Já em *História do Cerco de Lisboa*, o acontecimento insólito é a inserção, por parte do protagonista, o revisor de textos Raimundo Silva, da palavra “não” em uma passagem fática decisiva da história portuguesa, a ajuda dos cruzados na expulsão dos mouros, no cerco a Lisboa do ano de 1147:

neste prédio velho do bairro do Castelo assistimos a mais uma luta entre o campeão angélico e o campeão demoníaco, esses dois de que estão compostas e em que se dividem as criaturas, referimo-nos às humanas, sem exclusão dos revisores. Mas esta batalha, desgraçadamente, vai ganhá-la Mr. Hyde, percebe-se pela maneira como Raimundo Silva está a sorrir neste momento, com uma expressão que não esperaríamos dele, de pura malignidade, desapareceram-lhe do rosto todos os traços do Dr. Jekyll, é evidente que acabou de tomar uma decisão, e que má ela foi, com a mão firme segura a esferográfica e acrescenta uma palavra à página, uma palavra que o historiador não escreveu, que em nome da verdade histórica não poderia ter escrito nunca, a palavra Não, agora o que o livro passou a dizer é que os cruzados Não auxiliaram os portugueses a conquistar Lisboa, assim está escrito e portanto passou a ser verdade, ainda que diferente, o que chamamos falso prevaleceu sobre o que chamamos verdadeiro, tomou o seu lugar, alguém teria de vir contar a história nova, e como. Em tantos anos de honrada vida profissional, jamais Raimundo Silva se atrevera, em plena consciência, a infringir o antes citado código deontológico não escrito que pauta as acções do revisor na sua relação com as ideias e opiniões dos autores. Para o revisor que conhece o seu lugar, o autor, como tal, é infalível. Sabe-se, por exemplo, que o revisor de Nietzsche, sendo embora fervoroso crente, resistiu à tentação de introduzir, também ele, a palavra Não numa certa página, transformando em Deus não morreu o Deus está morto do filósofo. (SARAMAGO, 2014, p. 36)

Essa heresia de Raimundo Silva logo o faz escrever uma versão própria de tal história medieval, o que permite ao narrador do romance também fazer o mesmo. No texto final que chega às mãos do leitor, vemos uma reconstrução historiográfica romanceada que amplia a voz dos vencidos das batalhas, a começar pelos muçulma-

nos de ofícios comuns, e que, além disso, busca explicitar os diversos interesses materiais em jogo por trás das declaradas intenções religiosas – sob um olhar bem mais crítico e atento aos detalhes do cotidiano do é que o usual nos manuais didáticos e nas histórias oficiais. Porém, dado esse acontecimento improvável (o “erro” voluntário do editor Raimundo Silva), ocorrer logo nos princípios do romance, outra vez o texto que se segue se escora em demasia no “estilo saramaguiano” e por vezes perde o fio dramático nas idas e vindas retóricas do narrador. Ademais, o livro em alguns capítulos patina no sentimentalismo do protagonista, enquanto a história medieval paralela que ele vai forjando não consegue se desvencilhar por completo de certo caráter livresco e arbitrário que deriva de sua intervenção inicial – esse acréscimo de um “não” que no fundo é uma atitude mais subjetivista do que um reflexo objetivo dos movimentos históricos, ainda que permita a Saramago criticar a ideologia religiosa portuguesa de um modo original.

Enredos melhores, com uma progressão épica ou trágica mais nucleada numa autêntica tipicidade dialética, serão alcançados com os romances “universais” da década de 1990, que abandonam as paragens portuguesas para retratar questões decisivas do Ocidente em geral ou da humanidade como um todo. Isto ocorre, primeiro, a partir de outro romance histórico, *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, que volta aos tempos bíblicos para interpretar criticamente os dogmas sagrados do cristianismo. Apesar do livro apresentar uma versão terrena e desmistificada dos milagres religiosos, a presença de Deus e do Diabo como personagens garante a constância do fantástico. A função de ambos é possibilitar uma inversão irônica dos postulados católicos, com o Diabo assumindo o papel de uma figura humana e piedosa, e Deus de um ser maligno e autoritário, alto representante das classes dominantes (como em geral são os deuses patriarcais de quase todas as religiões). Por conta da censura do governo de Portugal contra esta obra, proibida de integrar uma lista de romances candidatos a um prêmio internacional (dado sua aludida afronta à suposta “moral cristã” do país), Saramago, então já casado com a jornalista espanhola Pilar del Rio, irá mudar sua residência para Lanzarote, nas Ilhas Canárias, e nunca mais voltará a colocar Portugal como o palco de suas histórias.

E são nos romances escritos em Lanzarote, via de regra ambientados em metrópoles inominadas da presente época de globalização neoliberal, que o fantástico de fato se tornará a viga mais determinante de cada enredo. Essa linha se inicia com

o *Ensaio sobre a Cegueira*, de 1995, quiçá o livro mais conhecido de toda a vasta obra de Saramago e sem dúvida um dos mais influenciados pelo marxismo. A palavra “ensaio” presente no título já indica que o livro tende a se movimentar em torno de uma determinada cosmovisão racional, embora este não seja nenhum romance de tese no sentido naturalista²⁵. Ao contrário de qualquer doutrinação mecanicista, Saramago tentará com o *Ensaio sobre a Cegueira* alertar o leitor sobre a importância suprema do pensamento crítico, o que notamos logo na epígrafe, que ele retira do seu inventado *Livro dos Conselhos*: “—Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara”. E é válido frisar que mesmo este alerta se processará no livro pela via artística, através dos recursos adequados ao romance, concretizados nos destinos dos personagens, e jamais por uma argumentação conceitual aplicada de forma inorgânica na narração. Isto não significa que as tentativas de revelação da realidade contidas no *Ensaio sobre a Cegueira* sejam menos válidas do que aquelas eventualmente expressas numa boa preleção científica ou filosófica. Pois como também já vimos em outros autores, mesmo o recurso ao realismo de tipo maravilhoso só se afasta da lógica normal que encontramos na experiência imediata para possibilitar um acesso mais penetrante às mediações essenciais da realidade, isto é, ao nível concreto do particular, onde ocorre uma fusão entre a singularidade empírica e a universalidade abstrata.

Em linhas gerais, portanto, o que o *Ensaio sobre a Cegueira* constrói é uma história fictícia que usa personagens particulares para problematizar um aspecto constante da realidade extraliterária: a falsa consciência das pessoas sobre o mundo em que elas vivem, ou seja, a cegueira inerente ao processo de alienação do ser humano no modo de produção capitalista. Tão universal é a proposta do romance, tão global é o alcance do seu assunto, que a cidade em que se passa a história pode ser vista como representativa de qualquer grande metrópole do mundo, por não receber nome algum. É inócua e desnecessária a busca de alguns críticos em determinar qual

²⁵ Contra a literatura de tese, já dizia Engels: “Torna-se cada vez mais habitual, particularmente nos literatos de segunda categoria, compensar a ausência de capacidade literária mediante alusões políticas, com as quais se acredita causar forte impressão” e Lukács acrescenta: “Naturalmente, Engels exige também de toda literatura realista, verdadeiramente significativa, uma tomada de posição, uma tese. Mas esta tese não é algo puramente subjetivo, arbitrariamente introduzido de fora na matéria e na forma da composição. (...) A “tese” aprovada por Engels é idêntica ao elemento de partido, que, segundo Lênin, o materialismo implica em si. Trata-se da grande tendência social de desenvolvimento, implícita no assunto tratado pela obra, em íntima conexão com a práxis social, com a posição combativa do autor em face dessas grandes lutas histórico-sociais”. (LUKÁCS, 2010, p. 47)

cidade seria esta, porque, sendo a representação de uma metrópole globalizada típica, ela não é mais Lisboa do que Nova Iorque, não é mais Berlim do que Buenos Aires ou do que São Paulo. E também em relação aos personagens, Saramago utiliza um recurso que aponta para um nível mais geral: nenhuma pessoa no livro aparece sob seu nome próprio, mas sim é identificada pela marca que mais a distinguirá no ambiente vivo do romance: o médico, a mulher do médico, o homem da venda preta, a rapariga dos óculos escuros, o primeiro cego e assim por diante. Saramago aqui consegue se aproximar, de maneira original, das exigências de György Lukács sobre a concepção do personagem como um tipo, isto é, uma figura que em seus traços e ações singulares acabam revelando movimentos mais generalizados, situados neste nível que Lukács denomina como categoria do particular. Com a construção de personagens que, para serem identificados, precisam apenas que o narrador aponte sua característica elementar, Saramago consegue obter de forma mais direta este mundo particular em que devem viver os personagens de um romance, e sem jamais deixar que eles se transformem em meras abstrações alegóricas, porque o que o leitor vivencia no livro é o contato com pessoas vivas, bastante concretas nas suas ações, pensamentos e falas singulares.

Tais recursos estilísticos permitem a Saramago criar um mundo em que o elemento fantástico, a epidemia de uma cegueira branca, torna-se algo bem convincente, mesmo quando esta cegueira se alastra por todo o país e contamina todas as pessoas que iremos conhecer, com a única exceção da mulher do médico, que permanecerá enxergando no mar de cegos. Esta protagonista representa, de modo também típico, todas aquelas pessoas de bom senso, mentalmente saudáveis, que foram capazes de perceber o caos comportamental e econômico que o mundo vivenciou nas décadas perdidas de 1980 e 1990, e continua vivenciando até hoje. Por isso podemos dizer que a mulher do médico, única que tem olhos num mundo de cegos, é uma representação da condição ainda minoritária e difícil daqueles que conseguem manter o senso crítico num planeta domado pelo império capitalista. E uma vez que a mulher do médico nunca se curva, nem objetiva nem subjetivamente, aos poderes alienantes da sociedade capitalista, ela se mostra um símbolo da possibilidade de conservação do núcleo humano na resistência individual contra a lógica desse mundo manipulado:

Num momento alguém se recorda de que a mulher do médico ainda tem uns olhos que vêem, onde está ela, pergunta-se, ela que nos diga o que se passa, por onde deveremos ir, onde está, estou aqui, só agora é que consegui sair da camarata, a culpa foi do rapazinho estrábico que ninguém conseguia saber onde se tinha metido, agora já está aqui, agarro-o com força pela mão, teriam de arrancar-me o braço para que eu o largasse, com a outra mão seguro a mão do meu marido, e depois vem a rapariga dos óculos escuros, e depois o velho da venda preta, onde está um está outro, e depois o primeiro cego, e depois a mulher dele, todos juntos, apertados como uma pinha, que, espero bem, nem este calor há-de abrir. (...) Então alguém gritou, Que é que estamos aqui a fazer, por que é que não saímos, a resposta, vinda do meio deste mar de cabeças, só precisou de quatro palavras, Estão lá os soldados, mas o velho da venda preta disse, Antes morrer de um tiro que queimados, parecia a voz da experiência, por isso talvez não tenha sido propriamente ele a falar, talvez pela boca dele tenha falado a mulher do isqueiro, que não teve a sorte de ser apanhada por uma última bala disparada pelo cego da contabilidade. Disse então a mulher do médico, Deixem-me passar, vou falar aos soldados, eles não podem deixar-nos morrer assim, os soldados também têm sentimentos. Graças à esperança de que os soldados tivessem de facto sentimentos, pôde abrir-se no aperto um estreito canal, por onde a mulher do médico avançou com dificuldade levando atrás de si os seus. O fumo tapava-lhe a visão, em pouco tempo estaria tão cega como os outros. No átrio mal se podia romper. As portas que davam para a cerca tinham sido rebentadas, os cegos que ali se haviam refugiado aperceberam-se rapidamente de que o sítio não era seguro, queriam sair, empurravam, mas os do outro lado resistiam, faziam finca-pé conforme podiam, por enquanto neles ainda era mais forte o medo de aparecerem à vista dos soldados, mas quando as forças cedessem, quando o fogo se aproximasse, o velho da venda preta tinha razão, mais valeria morrer de um tiro. Não foi preciso esperar tanto, a mulher do médico conseguiu enfim sair para o patamar, praticamente vinha meio despida, por ter ambas as mãos ocupadas não se pudera defender dos que queriam juntar-se ao pequeno grupo que avançava, apanhar, por assim dizer, o comboio em andamento, os soldados iam ficar de olho arregalado quando ela lhes aparecesse pela frente com os seios meio descobertos. Já não era o luar que iluminava o espaço amplo e vazio que ia até ao portão, mas o clarão violento do incêndio. A mulher do médico gritou, Por favor, pela vossa felicidade, deixem-nos sair, não disparem. Ninguém respondeu de lá. O holofote continuava apagado, nenhum vulto se movia. Ainda a medo, a mulher do médico desceu dois degraus, Que se passa, perguntou o marido, mas ela não respondeu, não podia acreditar. Desceu os restantes degraus, caminhou em direcção ao portão, puxando sempre atrás de si o rapazinho estrábico, o marido e companhia, já não havia dúvidas, os soldados tinham-se ido embora, ou levaram-nos, cegos também eles, cegos todos por fim. (SARAMAGO, 1995, p. 173)

O fato dessa mesma personagem acabar assassinada em um livro posterior, *O Ensaio sobre a Lucidez*, por obra de um franco-atirador enviado pelas forças repressivas do Estado, não significa nenhum niilismo, perspectiva alheia ao espírito dos romances e dos personagens de José Saramago. Tal desfecho trágico representa antes uma imagem realista (ainda que pessimista) sobre as possibilidades de triunfo de uma sublevação sem lideranças, pautada em um vago e espontâneo anarquismo, que é o que neste segundo romance de nome *Ensaio* leva o país inteiro a votar em branco e com isso quebrar o regime formalmente democrático. E assim como a morte de Heitor na *Ilíada* não diminui o humanismo do poema homérico (pelo contrário, o aprofunda, dando-lhe uma forma mais memorável), o mesmo ocorre aqui com Saramago, que mantém um retrato humanizador e emancipatório até nos personagens que encontram uma derrota trágica fatal, como Baltazar do *Memorial do Convento* e a mulher do médico dos *Ensaaios*. Sobre o profundo realismo desse modo típico e concreto de configurar destinos trágicos, diz Lukács em sua *Estética*:

a tragédia é precisamente a forma expressiva adequada das provocações (...) mais plásticas, intensas e terrenas do ser humano. Enquanto na tragédia se manifestam as forças mais profundas do homem do ponto de vista do destino e da interioridade, a mimese do mundo visível se esforça com a mesma univocidade por atingir o mesmo conhecimento e por dar forma ao homem nu. Os dois intentos caminham juntos, e não é por acaso que a arte clássica da Hélade culmina paralelamente em ambos: por um lado, na figura física do próprio homem visível, (...) em sua existência independente, baseado em si mesmo, livre de todas as determinações dos outros; por outro lado, na suma tensão a todas as suas forças físicas e psíquicas, intelectuais e morais, postas à prova na luta contra a hostilidade de fora e de dentro da própria espécie humana, em colisões nascidas das contradições da vida social – produzidas e constantemente reproduzidas pelo homem ele mesmo –, de tal forma que essa luta, mesmo que nela o indivíduo morra, embora sua derrota tenha um caráter típico em cada etapa da evolução da espécie, sempre contém uma ampliação das autênticas capacidades terrenas do homem. (LUKÁCS, 1967, v. 4, p. 437, tradução nossa)

Sobre a questão mais específica da influência do marxismo nos *Ensaaios*, a leitura crítica sobre o Estado moderno (incluindo as múltiplas configurações contra a democracia formal burguesa), parece quase uma ilustração romanesca das teses que Lenin descortina em seu *O Estado e a Revolução*. Isso não deixa de ser um indício eloquente de que o materialismo histórico-dialético que informa a concepção de mundo do maduro José Saramago é de tipo mais clássico e ortodoxo, e não baseado

em nenhuma vertente acadêmica ou culturalista – isto é, em nenhum dos incontáveis intérpretes que buscaram conciliar Marx com influxos de Nietzsche, de Freud ou de algum identitarismo pós-moderno. Sabendo-se isto, fica mais fácil captar as mensagens essenciais sugeridas pelas obras de Saramago sem precisar partir para teorizações alheias ao real espírito dos seus livros. O que é o *Ensaio sobre a Cegueira*, por exemplo, senão um símbolo aterrador sobre a incapacidade dos homens de compreenderem os mecanismos políticos e produtivos, bem como suas próprias relações sociais, no mundo reificado do capitalismo? E quem revelou as causas e os membros dessa cegueira primeiro ou melhor que Karl Marx? Aí então fica claro, novamente, a estreita sintonia de Saramago com o pensamento marxista, o que, como temos visto, é uma das características mais salientes e vitais de sua inteira obra posterior à Revolução dos Cravos – algo já objetivado nos textos e que, portanto, nunca mais irá mudar, mesmo que milhares de críticos tentem esconder essa influência ao invés de salientá-la, a exemplo do que fez Harold Bloom.

Seja como for, o certo é que *O Ensaio sobre Cegueira* abre um novo ciclo na obra madura de Saramago: o ciclo dos ambientes urbanos representativos do mundo contemporâneo. O romance seguinte, *Todos os Nomes*, de 1997, retrata os absurdos da lógica burocrática sob uma atmosfera algo kafkiana, com intermináveis papéis mortos recebendo prioridade sobre as efetivas necessidades das pessoas vivas. Um ano depois, Saramago receberia o Prêmio Nobel, e seus livros posteriores, da primeira década do século XXI, buscam encontrar novos temas ou enredos surpreendentes, na maioria das vezes em chave fantástica, sempre sob o mesmo tom e estilo dos mais consagrados livros de sua fase madura. Em *A Caverna*, do ano 2000 (livremente inspirado no mito da caverna de Platão), um antigo artesão de bonecos de argila se vê forçado a morar com a família em um gigantesco e claustrofóbico edifício, que ao invés de qualquer lar acolhedor, parece antes uma mistura de prisão com *shopping center*. Em *O homem Duplicado*, de 2001, há a retomada do tradicional tema fantástico do "duplo", derivado da alienação e do estranhamento do indivíduo no mundo moderno.

Já em *As Intermittências da Morte*, o que retorna é o tema da personalização e do aparecimento da Morte enquanto personagem, algo que outrora fora central para o teatro barroco do século XVII, e que muitos românticos e modernistas também revisitaram. Isto nos induz a mencionar, ainda que aqui de modo apenas sumário, a

espinhosa questão da diferença entre alegoria e símbolo, com a qual Lukács compôs um dos mais conhecidos capítulos de sua *Estética* (1967, v. IV, p. 299-900), e que é importante rever para se interpretar mais corretamente qualquer obra de José Saramago. Para Lukács (que neste e em diversos outros pontos segue de perto o pensamento estético de Goethe), a alegoria é um modo artístico equivocadamente em sua forma mais típica de mera ilustração de uma ideia preconcebida, pois isso pressupõe a maneira abstrata de “dizer uma coisa” *somente* para “significar outra” – sentido captado pela origem etimológica do termo e por suas interpretações teológicas. Concordando com aspectos da interpretação de Walter Benjamin sobre o drama barroco, Lukács também afirma que o fulcro normal da alegoria seria necessariamente a morte, ou algo vazio de conteúdo terreno vital – o que a partir de finais do século XIX, e sobretudo com o advento do modernismo, muitas vezes redundaria em algum tipo de transcendência mística ou de niilismo. É sobretudo nessa predefinição abstrata que a alegoria se contrapõe essencialmente ao símbolo, uma vez que este, o símbolo, se mostra um retrato mais dinâmico e concreto da vida real, algo irreduzível a uma mera idealização conceitual, sendo por isto enxergado por Goethe e por Lukács como o único caminho autêntico para a arte.

Pois bem: apesar da maioria da crítica atribuir a Saramago a construção de alegorias, seus livros costumam conter, em essência, mais traços simbólicos do que propriamente alegóricos. Pois embora ele parta de certas ideias filosóficas gerais (como aliás qualquer outro escritor), estas ideias não são jamais redutíveis à concepção de que a precoce morte da humanidade é inevitável, ou de que o significado mais essencial do mundo é o Nada ou qualquer outra ilusão subjetivista. Antes, ocorre o oposto: o que impinge consistência a todos os livros de Saramago é justo a luta concreta pela vida da nossa espécie, na qual se integra com força ativa cada uma de suas digressões críticas e irônicas contra a desumanização, que nunca é abordada de modo abstrato, mas sim detalhadamente contextualizada em variadas etapas históricas das sociedades divididas em classes. Com efeito, mesmo em *As Intermittências da Morte*, onde à primeira vista a personagem Morte é uma encarnação alegórica de estirpe barroca, o que vemos de fato no livro é uma reflexão simbólica sobre a vida concreta dos homens concretos, algo que nenhum resumo ou redução conceitual seria capaz de representar no mesmo nível de riqueza humana e de plasticidade poética. E isto vale para todos os demais livros de Saramago, cujas histórias, portanto,

por mais fantásticas que sejam, valem em primeiro plano por si mesmas, como representações de destinos humanos concretos, ao invés de serem um mero artifício para significar outra coisa.

Assim, se quisermos apontar o aspecto mais problemático da obra de Saramago, não é o defeito da abstração alegórica, e sim a insistente repetição do mesmo estilo oral e digressivo, que a partir do recebimento do Nobel vai se tornando cada vez mais amaneirado e não deixa de produzir frases forçadas, por vezes inessenciais para o desenvolvimento da trama – ainda que sempre componham o quadro geral do conteúdo e sejam impossíveis de se excluir, pois toda a prosa de Saramago depende desse seu fluxo digressivo, em que cada frase gera a seguinte. É justo esse movimento frásico, repleto de vai e vens e de múltiplas orações coordenadas e subordinadas, aquilo que de fato perfaz o tão aludido “estilo barroco” do autor – e não seu caráter alegórico, que na verdade inexistente sob o sentido mais rigoroso do termo.²⁶

Em suma, o fundamento da consciência madura de Saramago não provém de nenhuma visão niilista ou romântica sobre o mundo, nem de nenhuma dubiedade ou angústia barroca sobre o divino, mas sim diretamente de Marx – tendo a Revolução dos Cravos permitido que o contato com o pensamento marxista e com a militância comunista estimulasse formas artísticas originais, em que o realismo se impõe a todo instante (muitas vezes em formatações fantásticas). Sendo assim, Saramago é um dos casos que poderíamos chamar de “duplo triunfo do realismo”, isto é, alguém que já velho adota a visão mais progressista existente e ainda assim consegue ser um grande realista na literatura, ao contrário do exemplo clássico que Engels viu no monarquista Balzac – e que Lukács estende a Walter Scott e a outros escritores cujo realismo triunfou sobre as visões pessoais relativamente conservadoras ou idealistas. O caso de Saramago parece ainda mais raro se lembrarmos que entre os antigos comunistas a adesão ao “realismo socialista” não foi suficiente para garantir

²⁶ Se se quiser insistir em considerar Saramago um autor alegórico, seria necessário precisar melhor a especificidade dessa definição de alegoria, como faz Lukács sobre alguns traços do *Fausto* de Goethe (LUKÁCS 1970, p. 343-449) ou sobre o teatro de Brecht (LUKÁCS 1967, v. IV, p. 172). Seguindo as pegadas de Lukács nesses dois casos, poderíamos dar um passo além e até propor a noção de *alegoria simbólica*, ou *alegoria realista*, na qual uma obra conservaria algo da forma alegórica (como ser a ilustração de uma ideia preconcebida, ou falar X significando Y), porém expressando um conteúdo essencial mais próximo ao símbolo clássico (o reflexo antropomórfico das conexões concretas da realidade). Nesse tipo de alegoria não haveria qualquer redução similar à da Caveira barroca, isto é, ao Medo da Morte inevitável, ao Nada abstrato e subjetivista.

obras de alta inovação estética ou porte universal: gerou no mais das vezes, pelo contrário, obras bem mais mecânicos e naturalistas, como os romances do líder do PCP Álvaro Cunhal.

O triunfo realista de Saramago também se mostra especial uma vez que concordamos com Lukács que a tendência na cultura burguesa, desde 1848, é a do crescente irrealismo, algo que nos parece que foi ainda mais exacerbado na época dita pós-moderna. A propósito, tomando Saramago como um salutar antípoda às tendências mundialmente hegemônicas de seus anos de maturidade (1974-2010), cabe aqui indagar se não é cada dia mais difícil, ou até mesmo impossível, que se repitam outros casos de triunfo do realismo de tipo balzaquiano por parte de artistas de direita. Afinal, se o rebaixamento cultural e o irrealismo arbitrário são tão generalizados, é inevitável esperar que a reprodução crítica e profunda da realidade pela arte exija uma postura política e filosófica racional e consciente. Sendo este o caso, Saramago é sem dúvida uma das melhores e mais saudáveis referências para os leitores e escritores do século XXI.

PARTE II

O REALISMO DO FANTÁSTICO NA LITERATURA BRASILEIRA

CAPÍTULO 3

ORIGENS: DO ROMANTISMO A MACHADO DE ASSIS

I – ARTIFÍCIOS ROMÂNTICOS.

No Brasil, certos elementos fantásticos aparecem já nas primeiras crônicas de colonização, como a febre do Eldorado descrita por Sergio Buarque de Holanda em *Visões do Paraíso*. Mas aí se tratam de crenças infundadas da mentalidade medieval ou renascentista portuguesa, e não de uma estratégia literária inventada com o intuito de melhor apreender a realidade, que é o objeto de nossas investigações. Os escritores do século XVII, apesar de mais sedimentados no dia a dia cotidiano, ainda irão apresentar grande familiaridade com o milagre e com o mundo metafísico, chegando o padre Antonio Vieira a escrever uma inteira *História do Futuro* na tentativa de se livrar da Inquisição. Porém, o que ele tentava com este livro insólito era provar que de fato estava certo em anteriores profecias – baseando-se na *Bíblia*, nas “Trovas de Bandarra” e no sebastianismo – e não criar uma literatura de intensão fantástica tal qual entendemos hoje (claramente separada da religião), intenção que também não se acha em nenhum outro autor barroco. Décadas depois, a mitologia que iria aparecer nos árcades não passou de uma convenção formal que visava permitir às elites nativas se comunicarem nos mesmos moldes classicistas das metrópoles europeias, tendo ademais uma base iluminista adepta do equilíbrio natural e avessa a rupturas com as leis da física, o que iria excluir qualquer apelo ao fantástico.

Já os integrantes do movimento romântico, no intuito de formar uma ideologia nacional a partir de uma imagem heroica do índio, demonstravam contato com a literatura de idealização medieval que era então moda na Europa e na qual se multiplicavam diversos tipos de fantasias, vinculadas a fábulas, a mitos cavaleirescos, a superstições e lendas religiosas, ao exotismo oriental e ao horror gótico. Contudo, os principais românticos brasileiros da vertente indianista, sejam os poetas de primeira geração ou os romancistas posteriores, não se empenharam em conceber uma literatura de cunho fantástico propriamente dito. O que em geral se encontra neles são descrições superficiais ou invenções distorcidas acerca dos costumes e crenças indígenas, nas quais sempre se imputa ao índio o ideal cavaleiresco importado da Europa, algo que convinha ao desígnio das nossas elites de edificar uma nação ordeira, católica e de cultura artística e científica similar (nas aparências) aos padrões do liberalismo e do nacionalismo europeu.

Dessa linha romântica inicial, o único exemplo digno de nota em relação à intervenção do fantástico é o poema “O Canto do Piaga”, de Gonçalves Dias, que

narra o alerta de um espectro fantasmagórico feito ao chefe de uma tribo Tupi sobre a chegada de “monstros” vindos do mar com suas “pesadas algemas”, prevendo a desgraça e a ruína que isto iria causar – numa evidente alusão ao violento processo de colonização europeia, simbolizado sob o ponto de vista de um guerreiro indígena. Apesar de refletir, em última instância, mais um instante de remorso cristão dos descendentes do colonizador do que a real experiência das tribos exterminadas, trata-se de uma peça talhada com inegável talento e que, além de bela, é capaz de transmitir uma honesta simpatia aos vencidos pelo processo histórico. Assim, é um dos raros momentos do nosso romantismo que o tempo não tornou nem ridículo nem ilegível; antes, pelo contrário, tais versos continuam vivos e tocantes até hoje, por nos recordarem as dores humanas que o parto do país demandou:

Ó Guerreiros da Taba sagrada / Ó Guerreiros da Tribo Tupi, (...) /
Esta noite — era a lua já morta — / Anhangá me vedava sonhar; /
Eis na horrível caverna, que habito, / Rouca voz começou-me a chamar. /
Abro os olhos, inquieto, medroso, / Manitôs! que prodígios que vi! /
Arde o pau de resina fumosa, / Não fui eu, não fui eu, que o acendi! /
Eis rebenta a meus pés um fantasma, / Um fantasma d'imensa extensão; /
Liso crânio repousa a meu lado, / Feia cobra se enrosca no chão. /
O meu sangue gelou-se nas veias, / Todo inteiro — ossos, carnes — tremi, /
Frio horror me coou pelos membros, / Frio vento no rosto senti. /
Era feio, medonho, tremendo, / Ó Guerreiros, o espectro que eu vi. /
(...) Porque dormes, ó Piaga divino? / Começou-me a Visão a falar, /
(...) Tu não viste nos céus um negrume / Toda a face do sol ofuscar; /
Não ouviste a coruja, de dia, / Seus estrídulos torva soltar? /
(...) Ouve o anúncio do horrendo fantasma, /
Ouve os sons do fiel Maracá; / Manitôs já fugiram da Taba! /
Ó desgraça! ó ruína! ó Tupá! / Pelas ondas do mar sem limites /
Basta selva, sem folhas, i vem; / Hartos troncos, robustos, gigantes; /
Vossas matas tais monstros contêm. / (...) Negro monstro os sustenta por baixo, /
Branças asas abrindo ao tufão, / Como um bando de cândidas garças, /
Que nos ares pairando – lá vão. / Oh! quem foi das entranhas das águas, /
O marinho arcabouço arrancar? / Nossas terras demanda, fareja... /
Esse monstro... – o que vem cá buscar? / Não sabeis o que o monstro procura? /
Não sabeis a que vem, o que quer? / Vem matar vossos bravos guerreiros, /
Vem roubar-vos a filha, a mulher! / Vem trazer-vos crueza, impiedade — /
Dons cruéis do cruel Anhangá; / Vem quebrar-vos a maça valente, /
Profanar Manitôs, Maracás. / Vem trazer-vos algemas pesadas, /
Com que a tribo Tupi vai gemer; / Hão de os velhos servirem de escravos, /
Mesmo o Piaga inda escravo há de ser! / Fugireis procurando um asilo, /
Triste asilo por ínvio sertão; / Anhangá de prazer há de rir-se, /
Vendo os vossos quão poucos serão. / Vossos Deuses, ó Piaga, conjura, /
Susta as iras do fero Anhangá. / Manitôs já fugiram da Taba, /
O' desgraça! ó ruína! ó Tupá!^{xx}

Nessa vertente indianista, portanto, o fantástico é muito rarefeito, e se esconde entre as formas metafóricas da poesia. Por isso, do ponto de vista de uma história literária sistemática, Gonçalves Dias pode ser visto no máximo como um precursor embrionário da literatura fantástica brasileira, sendo lícito situar a verdadeira origem dessa literatura somente na chamada segunda geração romântica, de meados do século XIX, sobretudo em Álvares de Azevedo, ligado ao *spleen* de Byron e ao mal-do-século mórbido do ultrarromantismo. Esse autor também é mais conhecido como poeta, por conta de sua *Lira dos Vinte Anos*, mas são nos contos de *Noites na Taverna* e na peça *Macário* que iremos encontrar uma adesão mais consciente e sistemática ao fantástico romântico, algo até então inédito no Brasil. Não obstante, descontado o mérito da prioridade nacional e da produção precoce – já que esse autor iria morrer aos vinte e um anos – as fraquezas e os problemas dessas obras são bem mais patentes que as virtudes, principalmente do ponto de vista do realismo crítico, que busca avaliar o conteúdo e a forma efetivamente objetivados. É isso o que agora nos cabe elucidar.

Começemos pelas virtudes. Os estudos mais recentes sobre Álvares de Azevedo buscam salvar sua obra colocando ênfase nos instantes de ironia e de humor, bem como no seu senso da contradição. O próprio autor buscou elevar ao nível da consciência teórica o que ele chamou de “binomia”, isto é, a alma dividida do poeta romântico, cuja tensão sua obra expressaria ao oscilar entre sentimental e fantástica, entre vaporosa e carnal, entre mórbida e espirituosa, e daí por diante. Diz ele no prefácio à segunda parte da *Lira dos Vinte Anos*: “Quase que depois de Ariel esbarramos em Caliban. A razão é simples. É que a unidade deste livro funda-se numa binomia. Duas almas que moram nas cavernas de um cérebro pouco mais ou menos de poeta escreveram este livro, verdadeira medalha de duas faces.”^{xxi}

O professor Antonio Candido enxerga um interessante desdobramento disso na avaliação polemista, por parte de Álvares de Azevedo, sobre as linhas de força do romantismo de então (o indianismo convencional e o satanismo byrônico), linhas cujo conflito o jovem autor busca encarnar nos personagens principais do drama *Macário*. Diz Antonio Candido:

Macário é o Álvares de Azevedo byroniano, ateu, desregrado, irreverente, universal; Penseroso, o Álvares de Azevedo sentimental, crente, estudioso e nacionalista. Aquele, por contraste, situado em São Paulo; este, na Itália: a pátria de sua realidade e a pátria da sua

fantasia. Álvares de Azevedo-Penseroso censura Álvares de Azevedo-Macário por não se incorporar ao nacionalismo paisagista e indianista; este rebate, lembrando o convencionalismo da tendência e a ânsia de horizontes humanos, supernacionais. Penseroso morre, infeliz, puro e melancólico; Macário sobrevive, debruça com Satã à janela da taverna para ver, através da narrativa de cinco moços, a materialização de sua vertigem interior. Esta densidade de experiência se aprofunda mais pelo fato do *Macário* constituir uma espécie de suma literária do nosso poeta. (CANDIDO, 2000, V.II, p. 169)

O satanismo de Álvares de Azevedo, portanto, além de inaugurar o fantástico na literatura brasileira, encarna laivos de rebeldia contra as normas vigentes e contra as convenções, o que inclui atacar o nacionalismo artificial e conservador dos românticos que o precederam. Ele busca derramar o ácido do ceticismo, fabricado em suas divagações interiores, contra a falácia oficial do progresso do país. Tudo isso prenuncia uma postura que só será elevada a uma forma realista plena trinta anos depois, com Machado de Assis; mas, de todo modo, já possibilita a Álvares de Azevedo produzir alguns trechos de plástica tensão sensorial e emotiva, além de saudáveis respiros de humor quando incorpora observações sobre o cotidiano dos estudantes ou sobre a lastimável realidade da pequena São de Paulo de então:

MACÁRIO: Falta-nos muito para chegar?

SATAN: Não. Daqui a cinco minutos podemos estar à vista da cidade. Hás de vê-la desenhando no céu suas torres escuras e seus casebres tão pretos de noite como de dia, iluminada, mas sombria como uma essa de enterro.

MACÁRIO: Tenho ânsia de lá chegar. É bonita?

SATAN (boceja): Ah! é divertida. (...)

MACÁRIO: Esta cidade deveria ter o teu nome.

SATAN: Tem o de um santo: é quase o mesmo. Não é o hábito que faz o monge. Demais, essa terra é devassa como uma cidade, insípida como uma vila e pobre como uma aldeia. Se não estás reduzido a dar-te ao pagode, a suicidar-te de *spleen*, ou a alumiar-te a rolo, não entres lá. É a monotonia do tédio. Até as calçadas!

MACÁRIO: Que têm?

SATAN: São intransitáveis. Parecem encaustoadas as tais pedras. As calçadas do inferno são mil vezes melhores. Mas o pior da história é que as beatas e os cônegos cada vez que saem, a cada topada, blasfemam tanto com o rosário na mão que já estou enjoado. Admiras-te? por que abres essa boca espantada? Antigamente o diabo corria atrás dos homens, hoje são eles que rezam pelo diabo. Acredita que faço-te um favor muito grande em preferir-te à moça de um frade

que me trocaria pelo seu Menino Jesus, e a um cento de padres que dariam a alma, que já não tem, por uma candidatura.^{xxii}

A precoce erudição de Álvares de Azevedo também é muito referida como um atributo superior. Além de ter sido um aplicado aluno de Direito, o jovem poeta leu e citou copiosamente grandes autores da literatura universal, como Homero, Dante, Shakespeare e Goethe. Isso, aliado ao comportamento boêmio e anticonvencional e ao pioneirismo de uma obra quase toda publicada postumamente, lhe rendeu a fama (bem ao espírito romântico) de que nele brilhava a luz do “gênio”, apenas apagada por uma morte que, pelo próprio fato de ter vindo cedo demais, pareceu o fim mais coerente possível ao seu perfil artístico, o que ajudou a consolidar seu nome nas letras nacionais.

Mas ocorre que até a erudição de Álvares de Azevedo se mostra problemática, bem como tudo o que ele veio a escrever. Suas leituras dos aludidos clássicos são sempre bastante superficiais, ou distorcidas pela perspectiva irracional do ultrarromantismo. O que ele vê em Shakespeare e em Dante são apenas excessos de violência, morbidez e loucura, e os episódios que mais lhe marcam em Goethe são os preferidos dos românticos sentimentais, e lidos sob chave melodramática, como a tragédia de Margarida e o suicídio do jovem Werter. Ademais, o traço que Álvares de Azevedo de fato tenta imitar, em relação à literatura europeia, são os derramamentos sentimentais e a atração pela morte que ele encontrava em Byron, em Musset e em outros poetas de estirpe similar.

Corolário disso é o espontaneísmo emotivo da expressão, algo exacerbado pela sua condição de adolescente, mas que foi um princípio usual em qualquer praticante do ultrarromantismo, no Brasil ou na Europa. Disso derivam drásticas oscilações entre alguns poucos momentos interessantes e uma infinidade de frases e versos francamente péssimos – que não se sustentam por si mesmos e só são lidos hoje por motivos escolares ou historiográficos. Chega a ser insuportável a quantidade de vezes que Álvares de Azevedo, a cada página, usa os derivados de palidez, alvura, morte, loucura, etc., que sempre desvanecem sob a fraca luz de uma lâmparina prestes a ser engolida pelas trevas.

E os símbolos mais profundos ou o delineamento das tramas também são cheios de vícios e lacunas, e não compensam os defeitos da forma. Nos contos fantásticos de *Noites da Taverna*, as paixões fatais e os amores incontidos de mil e uma

mulheres pelos protagonistas homens se despertam com uma facilidade inverossímil, pois todos se sentem no direito de repetir os sucessos de Dom Juan sem fazer qualquer esforço. Mas pouco de concreto se efetiva, e, como consequência, ao longo de poucas páginas podemos contar centenas de cadáveres de mulheres pálidas que, uma linha antes de serem descartadas e esquecidas pelo autor, eram descritas como as mais belas e virtuosas que “Deus” já havia concebido. De fato, são personagens produzidas por uma força divina, isto é, algo inexistente, que não ultrapassam os limites estreitos do papel – ou da subjetividade arbitrária de um jovem escritor que morreria virgem. O resultado é que nenhum evento convence como algo realmente acontecido, mantendo-se evidente sua natureza de coisa inventada às pressas pelos boêmios na taverna ou pelo próprio autor do livro. Muitas vezes parece que Álvares de Azevedo devia estar bêbado ao escrever, o que aliás seria natural para quem vê a inspiração do vinho ou do conhaque como parte essencial do fazer poético.

O único capítulo de *Noites da Taverna* em que os eventos são melhor concatenados, de modo menos arbitrário, crescendo em drama e suspense até o desfecho final, é justamente o único em que o elemento fantástico não aparece: o capítulo IV, narrado pelo pintor Gennaro sobre as tragédias ocorridas na casa de seu mestre de pintura, na época em que era aprendiz deste mestre, ao qual irá trair. Mas mesmo neste capítulo, nada se revela sobre a verdadeira realidade social, quedando tudo numa imagem epidérmica sobre os comportamentos morais e sentimentais dos personagens diante de uma quebra de confiança, um aborto e um adultério – e sempre no mesmo tom cansativo do melodrama.

Já a primeira parte do drama *Macário* é menos pior; se mostra mais legível ao evitar o excesso de adjetivação mórbida e de cadáveres artificiais, além de delinear com boa concisão o caráter do protagonista, o estudante Macário. A evocação do diabo também é bem feita, sem muita pressa, com um desconhecido puxando conversa fiada antes de se revelar. O melhor do texto é a descrição satírica da cidade de São Paulo, como já citamos. Não obstante, o evento mais dramático, um pesadelo com uma mulher morta incapaz de obter amor, que Satã impinge a Macário, é demasiado frágil para segurar um drama inteiro. Não há um adequado desenvolvimento em torno de nenhum pacto satânico, o que poderia fazer a história fluir melhor e prender mais o interesse, a exemplo de qualquer obra fáustica bem realizada. Assim até mesmo a primeira parte é bastante “pálida”, pra usar um adjetivo amado pelo autor.

Na segunda parte, aparece Penseroso e a contraposição de ideias sobre o romantismo, a qual já aludimos ao citar Antonio Candido. Mas tais discussões também não se integram em nenhuma trama dramática, sendo antes interpolações filosofantes ao texto, que, no mais, volta a repetir os cacoetes pueris do ultrarromantismo: amores exagerados e vazios e uma morbidez extremamente forçada, artificial do início ao fim.

Em verdade, até o aludido senso das contradições de Álvares de Azevedo é algo muito menos profundo do que pode parecer a quem lê as análises acadêmicas a esse jovem poeta, frequentemente mais elogiosas do que justas. Pois as contraposições criadas por sua obra, apesar de quando em quando ultrapassar o mero sentimentalismo improvisado através de observações irônicas sobre o cotidiano, no mais das vezes apenas exageram disputas estéticas internas ao romantismo ou aos imaturos lirismos adolescentes do próprio autor, sem refletir nada de essencial da realidade objetiva, a qual ele conhece pouco e só enxerga de modo nebuloso e deturpado. A nosso juízo, não há nenhum movimento propriamente dialético em seus textos: o que há são dualidades estanques que ele percorre de modo arbitrário, ao impulso das emoções do momento. Como qualquer romântico típico, é o exacerbado individualismo que marca toda sua obra, e isso, no caso do Brasil, se mostra ainda mais irracional do que foi na Europa, visto que aqui a sociedade burguesa era de segunda ordem e assentava sua ideologia sobre um atraso escravocrata que lhe deixava ainda mais falaciosa e desprovida de elementos progressistas – questão explicada por Roberto Schwarz em “As ideais fora do lugar” e em outros estudos (cf. SCHWARZ, 2012a). Com efeito, não foi em nenhum realismo que nossos escritores românticos se assentaram, sendo antes meros copiadores de um irrealismo irracionalista – com suas convulsões subjetivas e suas misantropias pretensamente aristocráticas.

Portanto, querer vislumbrar nos obscuros exercícios adolescentes de Álvares de Azevedo qualquer rasgo de genialidade não é mais que ecoar cacoetes forjados pelo próprio romantismo, tão obcecado pelo termo “gênio”. Seja como for, nenhum outro nome dessa linha ultrarromântica conseguiu ir muito mais longe que Álvares de Azevedo. Seu amigo Bernardo Guimarães, por exemplo, que também se utilizou do fantástico em contos e poemas, hoje só costuma ser lembrado por ter iniciado a

pornografia na literatura brasileira, o que ele opera usando palavrões e imagens sexuais em busca do riso, mas sem jamais ultrapassar a perspectiva de um humorista mal saído da puberdade (igual muito se viu no século XX e hoje na linha teatral do “besteirol”):

ELIXIR DO PAJÉ

Que tens, caralho,
que pesar te oprime
Que assim te vejo murcho e cabisbaixo,
Sumido entre essa imensa pentelheira,
Mole, caindo pela perna abaixo? ^{xxiii}

Já a figura de maior proa do romantismo brasileiro, José de Alencar, não produziu nada de cunho propriamente fantástico (nada que soe misterioso, milagroso ou disruptivo das leis naturais) apesar dos enganadores subtítulos de seus livros indianistas: *Iracema: lenda do Ceará*, e *Ubirajara: lenda tupi*. Ele chama essas obras de lendas, mas seus livros são no máximo descrições impressionistas da natureza e de costumes do dia a dia, misturados a folclores romantizados e envolvidos numa verborragia afetada e numa trama melodramática cheia de suspenses artificiais, que é o amálgama estilístico onde reside seu romantismo. O que há de mais “fantástico” nessas obras (e também no *Guarani*) é o incrível fato de uma alma católica e cavaleiresca emanar espontaneamente dentro dos seus bonequinhos indígenas, mas é claro que o autor não via nada de absurdo nisso, e talvez até considerasse essa sua mágica perfeitamente real. Seja como for, a ausência de uma verdadeira literatura fantástica faz com que José de Alencar escape do nosso foco de estudo.

Quem merece maior menção, ainda dentro do enquadramento romântico, é Sousândrade, embora mais pela originalidade do projeto que ele concebeu do que pela sua efetiva realização poética. Seu *Guesa Errante* pretende ser um poema épico não apenas de síntese do Brasil, mas das Américas como um todo. O “Décimo Canto”, que os críticos do século XX chamariam de “Inferno de Wall Street”, tem algo de profecia sobre o que viria ser o domínio diabólico do capitalismo financeiro, sendo um tema propício ao fantástico literário e cuja escolha, por si só, já é algo digno de nota. Simula-se uma descida ao inferno ao descrever os círculos de modernidade que então despontavam em Nova Iorque, por volta de 1870 – que é o ano assinalado para esse episódio e que reflete a estadia de Sousândrade nos Estados Unidos. Os irmãos Augusto e Haroldo de Campos iriam ver nesse Canto X, e no Canto II, chamado por

eles de “Tuturameia”, geniais momentos precursores das estéticas vanguardistas que apareceriam só muitas décadas depois, como a de Ezra Pound e a dos próprios concretistas. No entanto, eles se balizam apenas nos detalhes estilísticos de construção do poema, e não no conteúdo último que a obra transmite. Pois não obstante a originalidade do tema de Sousândrade, a nosso ver, ele não ultrapassa a descrição superficial do cotidiano ou do folclore dos países que percorreu, agindo como um viajante apressado que acumula impressões efêmeras, numa embolada e interminável linguagem entre hermética e banal. O resultado estético é um poema assaz prolixo cujo entendimento é toda hora travado por tal jogo de hermetismo e trivialidade, o que desperta mais fadiga do que empolgação – a não ser que o leitor seja movido pela obsessão de achar precursores do modernismo ultra-formalista à maneira de Joyce, como é o caso de Haroldo de Campos, mas não é o nosso. Com efeito, o potencial realista de uma fantástica descida ao inferno do mundo financeiro queda antes no plano raso das descrições fugazes, e com isso não se realiza muito bem, uma vez que nunca é capaz de transmitir um adequado retrato crítico das estruturas essenciais que determinam as paixões humanas. Isso não significa que não haja em Sousândrade versos interessantes e até citáveis, porém o conjunto da obra se mostra muito inferior à vasta ambição de seu projeto de revelar a saga novecentista do Novo Mundo (isto é, de todas as Américas).

Ainda no âmbito de uma literatura de enquadramento romântico, vale adiantar que Machado de Assis vinha escrevendo contos fantásticos desde 1859, o que iremos discutir algumas páginas adiante, no tópico dedicado especificamente a tais contos desse grande escritor latino-americano, o único no Brasil do século XIX que foi capaz de transitar a um autêntico realismo²⁷.

No restante do romantismo brasileiro, além dos autores que já mencionamos, nenhum nos parece imprescindível para uma discussão específica. Há nomes que poderiam ser objeto de uma breve menção, como Gonçalves Magalhães e Fagundes Varela, mas o fantástico é tão minguado neles, e tão frágil, que seus casos não se

²⁷ Carlos Nelson Coutinho, sob uma perspectiva que também parte de Lukács, considera Manuel Antônio de Almeida um autor realista (2009). Acharmos, porém, que o autor de *Memórias de um Sargento de Milícias*, apesar de retratar com simpatia as camadas populares, não ultrapassa muito a notação de costumes, sem demonstrar grande força crítica – o que compromete seu potencial realismo. De todo jeito, não há como colocá-lo no mesmo patamar de Machado de Assis.

constituem como exemplares do nosso tema. O que sem dúvida é mais importante que nossos pálidos autores são os modelos de literatura fantástica que os românticos do mundo inteiro tentaram copiar e que alimentaram, nos duzentos anos subsequentes, uma infinidade de livros de ocasião ou de dramaturgia cinematográfica e televisa, chegando a se reproduzir em autores considerados sérios e importantes (e em muitos outros não tão sérios, mas que por auspícios do mercado se tornaram famosos e por isso influentes), o que nos obriga a tecer algum comentário crítico.

O romantismo nasce como resposta às revoluções burguesas, como uma reação ao racionalismo e às promessas democráticas da Ilustração, que na prática, naturalmente, eram logradas ou enredadas em brutais contradições. Os românticos voltaram suas sensibilidades a tais contradições, mas nisso muitas vezes, ao invés de conceberem retratos mais realistas sobre o mundo, tomaram o caminho reacionário de idealização do passado medieval, da nobreza e da religião católica, além de inflar o irracionalismo (de modo não menos reacionário). Porém, já que se tratava de um movimento nascido com a burguesia e que, inevitavelmente, refletia diversos aspectos da economia capitalista, o romantismo também se reivindicava como algo absolutamente novo, o que incluía a própria valorização do novo pelo novo, em oposição ao tradicionalismo imutável que por muitos séculos havia sido o valor máximo da lógica feudal. O romantismo, portanto, já era desde o início um movimento eminentemente burguês, e por isso o que se costuma elencar como traços românticos, sobretudo por parte de quem procura fazer sua defesa, são os aspectos que ainda hoje fazem parte da ideia de sociedade moderna, como o individualismo, a liberdade de espírito, a espontaneidade e o ecletismo formal.

É evidente que os artistas românticos transformaram esses princípios em suas bandeiras filosóficas e estéticas, não raro de modo excessivamente abstrato, sem grande adesão na realidade, o que levou a todo o tipo de subjetivismo extremado e de misticismo. Houve também uma sobrevalorização dos aspectos considerados grotescos ou ocultos do mundo real, em contraponto à busca de clareza e equilíbrio dos iluministas. Com efeito, o impressionismo espontâneo, a incorporação das superstições e a invenção arbitrária passaram a ser cultuados, fazendo parte da noção de “gênio”, isto é, do artista ou intelectual que paira acima dos mortais não mais pela superioridade de um sangue azul e de um brasão familiar, mas sim pelo brilho

de seu talento inato e de sua inspiração pessoal. E naturalmente, por suas características e amplitude de limites, a literatura fantástica serviria de guarita ideal a todos esses elementos problemáticos do romantismo.

Não é por acaso, portanto, que a maioria dos teóricos do fantástico literário situe sua origem justamente em alguma obra romântica ou pré-romântica, em geral de estirpe gótica, como *Le Diable amoureux*, de Jacques Cazotte, autor que diante da revolução francesa se posicionaria como um fervoroso monarquista místico e ativo contrarrevolucionário, sendo por isso guilhotinado em setembro de 1792. Já vimos que esse tipo de literatura fantástica não foi tão fecunda entre nossos românticos, mas não é difícil identificar várias das características gerais do romantismo em obras brasileiras do século XX, sejam seus autores ligados, “oficialmente”, ao naturalismo, ao modernismo ou ao pós-modernismo, sem falar em correntes laterais como o simbolismo, a ficção de mistério ou científica, o horror cósmico ou qualquer gênero de sublitteratura que se possa imaginar. Por isso, mais à frente, ao analisar as configurações de cunho fantástico de algumas dessas tendências (sobretudo no tópico I do capítulo 4, no IV do capítulo 5 e no II e III do capítulo 6) será importante ponderar como cada autor resgatou, modicou ou rechaçou os postulados originais do romantismo – postulados que em matéria de literatura fantástica se apresentam como contrapontos ao verdadeiro realismo, o que já deve estar claro a quem nos acompanhou até aqui.

II – O FANTÁSTICO SALTO REALISTA: *MEMÓRIAS PÓSTUMAS*.

Desde Astrojildo Pereira, muitos críticos literários afins ao pensamento marxista buscaram apontar como a obra de Machado de Assis retratou a realidade histórica e social do Brasil de seu tempo. Com isso, afastaram a poética machadiana de qualquer redoma formalista ou “desinteressada”, de mera arte pela arte, demonstrando que nas próprias escolhas especificamente artísticas, do contorno das frases ao perfil dos personagens, Machado de Assis conseguiu sintetizar alguns traços estruturais do nosso capitalismo subdesenvolvido de finais do século XIX. Sua concepção de mundo, portanto, bastante crítica e perspicaz diante do contexto periférico que lhe foi dado conhecer, tem uma inequívoca qualidade realista, isto é, uma aguda aptidão para transfigurar aspectos cruciais de sua época em formas artísticas originais, convincentes e atrativas, o que permitiu que sua obra sobrevivesse ao ocaso das gerações.

Contudo, é claro que essas características não se mostram presentes na inteira obra de Machado de Assis, sendo amplamente reconhecido o salto qualitativo que *Memórias Póstumas de Brás Cubas* representou tanto no interior de seu percurso como escritor quanto em nossa história literária como um todo. Roberto Schwarz, um dos mais competentes críticos machadianos, coloca essa questão como um problema a se estudar:

Em que consiste a força do romance machadiano da grande fase? Há relação entre a originalidade de sua forma e as situações particulares à sociedade brasileira do século XIX? Que pensar do imenso desnível entre as *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e a nossa ficção anterior, incluídas aí as obras do mesmo Machado de Assis? (SCHWARZ, 2012b, p. 9).

Schwarz responde esses questionamentos com um ensaio minucioso onde analisa como *Memórias Póstumas* foi capaz de transfigurar em sua fatura estética, até no estilo frasal, aspectos determinantes da realidade brasileira da época do Império, sugerindo que o grande diferencial da poética machadiana de sua “segunda fase” é justo essa capacidade de formalizar de modo crítico a situação histórica do país. Não obstante, o que ainda carece de investigação é a necessidade desse aludido salto de qualidade ter se ancorado em um solo fantástico, como a criação de um de-

funto autor. Nossa hipótese é que Machado de Assis recorreu a configurações fantásticas a fim de alcançar um realismo de grau superior, alcançando assim um nível artístico de porte mais universal.²⁸

À primeira vista, ter um narrador que já morreu parece se tratar de mero recurso estilístico: um apelo ao inusitado que se juntaria aos toques de humor apenas para prender a atenção do leitor. Ou então, ainda numa leitura literal e imediatista, morrer seria a oportunidade do narrador falar com mais honestidade, como o próprio Brás Cubas maliciosamente sugere ao leitor:

Talvez espante ao leitor a franqueza com que lhe exponho e realço a minha mediocridade; advirta que a franqueza é a primeira virtude de um defunto. Na vida, o olhar da opinião, o contraste dos interesses, a luta das cobiças obrigam a gente a calar os trapos velhos, a disfarçar os rasgões e os remendos, a não estender ao mundo as revelações que faz à consciência; e o melhor da obrigação é quando, à força de embaçar os outros, embaça-se um homem a si mesmo, porque em tal caso poupa-se o vexame, que é uma sensação penosa, e a hipocrisia, que é um vício hediondo. Mas, na morte, que diferença! que desabafo! que liberdade! Como a gente pode sacudir fora a capa, deitar ao fosso as lantejoulas, despregar-se, despintar-se, desafeitar-se, confessar lisamente o que foi e o que deixou de ser! Porque, em suma, já não há vizinhos, nem amigos, nem inimigos, nem conhecidos, nem estranhos; não há platéia. O olhar da opinião, esse olhar agudo e judicial, perde a virtude, logo que pisamos o território da morte; não digo que ele se não estenda para cá, e não nos examine e julgue; mas a nós é que não se nos dá do exame nem do julgamento. Senhores vivos, não há nada tão incomensurável como o desdém dos finados. (ASSIS, 2008, p. 95)

Na verdade, porém, o fato de Brás Cubas ser um autor que escreve do além não se trata de um vazio passatempo, limitado ao mero brilho de uma retórica ficcional ou ao humorismo pelo humorismo, e muito menos se liga a uma suposta honestidade do narrador. Tudo isso não ultrapassa as aparências mais superficiais do

²⁸ Como já alertamos diversas vezes, entendemos por “realismo” não a mimese naturalista das aparências cotidianas, e sim a capacidade de sedimentação do essencial da história nas próprias formas artísticas, conforme proposto por György Lukács, cuja obra também influenciou de modo decisivo o método de análise de Roberto Schwarz, como ele próprio explica: “há uma fórmula de Lukács segundo a qual o social na obra está na forma. Não que os conteúdos não sejam sociais, mas a forma, ao trabalhá-los e organizá-los, ou também ao ser infletida por eles, configura algo de mais geral, análogo à precedência da sociedade sobre os seus conteúdos separados. Se as obras interessam, é porque se organizam de um modo revelador, que algum fundamento tem na organização do mundo – fundamento a descobrir caso a caso.” Entrevista disponível em: <https://revistapesquisa.fapesp.br/um-critico-na-periferia-do-capitalismo/> Acesso: 15/09/2020. Não obstante, apesar dessa dívida com Lukács, Roberto Schwarz tende a usar a palavra “realista” quase como mero sinônimo de “naturalista”, seguindo neste ponto mais a terminologia de Adorno, que, de todo jeito, também se dedicou a teorizar a condensação dialética do conteúdo social na fatura artística.

texto, o nível fenomênico que busca enganar o leitor mais ingênuo de modo *intencional* – o que faz parte da já muito estudada, mas nem sempre compreendida, ironia machadiana. Desse modo, o conteúdo efetivo jamais se confunde com tal nível das aparências fenomênicas: antes o contradiz metodicamente. Pois a recorrência a uma estratégia de cunho fantástico (a morte do narrador antes da própria escritura da narrativa) indica um tipo de realismo que, embora a princípio se mostre oblíquo e fugidio, quando captado em sua verdadeira dimensão se revela mais essencial e profundo, apto a descortinar uma imagem crítica da inteira realidade do Brasil da época e de sua história anterior e futura.

Para esclarecer esse ponto, devemos lembrar a tese, muito enfatizada por Lukács (e também por Adorno), de que na obra-prima de um grande escritor nenhum traço fundamental aparece por mero acaso, sendo até os detalhes formais, via de regra, o reflexo de problemas históricos. Roberto Schwarz ergue sobre essa tese seu inteiro estudo de *Memórias Póstuma de Brás Cubas*, mas não investiga a necessidade de uma situação fantástica ocupar as primeiras páginas do livro. Schwarz enxerga isso como apenas mais uma de uma série de imposturas, ou até como um trocadilho barato do narrador, quando esse diz não ser um “autor defunto”, mas um “defunto autor” (SCHWARZ, 2012b, p.19). A morte então, no seu entendimento, não passa de uma máscara linguística como qualquer outra, usada ao bel prazer de um personagem acostumado ao arbítrio e à mentira.

Sem querer negar que a dimensão da falsidade arbitrária é algo estrutural do romance, ela não parece subsumir nem esgotar a questão de Brás Cubas ser um morto, já que a morte, desnecessário dizer, difere ontologicamente de qualquer outro disfarce de um indivíduo vivo, e essa diferença fundamental não passaria despercebida, ou sem maiores problematizações, em nenhuma obra de autêntico valor realista, como é o caso de *Memórias Póstuma de Brás Cubas*. Com efeito, pela importância central desse romance na inauguração da “fase madura” de Machado de Assis, é razoável pensar que a criação de um Brás Cubas fantástico, ao invés de um recurso ao acaso ou de menor importância, seja na verdade um dos passos mais decisivos na evolução intelectual e artística desse autor, o que demanda um pouco mais de atenção dos leitores e críticos machadianos. Afinal, a invenção desse personagem em situação fantástica coincide com o momento que Machado de Assis se desvencilhava em definitivo dos horizontes estreitos de sua “primeira fase”, na qual a adesão às

convenções conservadoras do pensamento burguês havia produzido livros “deliberada e desagradavelmente conformistas”, conforme classificou o próprio Roberto Schwarz, que ainda diz:

Machado se filiava [em sua primeira fase] à estreiteza apologética da Reação europeia, de fundo católico, e insistia na santidade das famílias e na dignidade da pessoa (em oposição ao seu direito). Donde o clima bolorento, ao qual o leitor moderno é particularmente alérgico, já que perdeu o costume, não dos regimes autoritários, mas de sua justificação moral. (SCHWARZ, 2012, p. 83).

A nosso ver, portanto, a situação defunta de Brás Cubas é de suma importância, pois é um dos momentos inaugurais da superação desse aludido conformismo romântico que dominou a primeira fase da obra machadiana. Mas por que era preciso fazer Brás Cubas falar fantasticamente de um lugar pós-túmulo, para se atingir uma qualidade estética superior e um realismo de mais alto nível?

A resposta, a que tudo indica, reside em quem Brás Cubas representa em termos sociais e ideológicos, isto é: as elites brasileiras. Sob a visão acidamente crítica e realista que Machado de Assis então inaugurava, todos os donos do poder no Brasil passavam a ser vistos como similares a um corpo em putrefação: algo sem vida própria, sem autenticidade humana, aparentado ao mundo dos vermes. Nesse sentido, o fato de Brás Cubas ser um defunto é a indicação do que realmente eram, em sua essência social e econômica, as camadas dominantes brasileiras, que em geral se mostravam desprovidas de qualquer impulso produtivo ou criativo próprio, sendo por isso mais inertes e passivas do que realmente vivas. E em um nível de generalização histórica ainda maior, podemos enxergar na rigidez implícita da condição de morto de Brás Cubas a rigidez da lógica de dominação no Brasil, cujas estruturas desumanas permanecem fixas mesmo com o passar das décadas e dos séculos, e onde a burguesia, ao conciliar com essas estruturas, também se mostra relativamente mais rígida, isto é, mais conservadora do que em outros países.

Assim, a tão comentada ironia machadiana tem na verdade esse centro gravitacional de denúncia da realidade do país, dominada por senhores de escravos em nada confiáveis, sendo a condição defunta de Brás Cubas uma das mais radicais materializações dessa perspectiva crítica em nossa inteira literatura. Para reforçar esse símbolo, nada aparece por acaso no livro, como a informação sobre a fortuna que ele havia acumulado até ir para o túmulo, 300 contos de réis, o que em valores atuais

equivaleria a uma riqueza multimilionária²⁹. Apesar do Brasil imperial situar-se em uma época anterior à indústria de massa, em que tudo custava muito mais caro e dez contos de réis não compravam o mundo, tratava-se de um país precariamente monetizado, no qual as fortunas em dinheiro eram ainda mais exclusivas do que são hoje. E mesmo com o salto no preço dos escravos após a Lei Eusébio de Queiroz de 1850, até 1887 ainda seria possível pechinchar um escravo por 1 conto, já que seu valor médio deste período girou em torno de 1,35 contos de réis^{xxiv}, o que significaria, com a posse de 300 contos em 1860, a possibilidade de ser dono da vida e da morte de trezentas almas trabalhadoras. Ou seja: Brás Cubas é de fato um grande proprietário, pertencente às camadas mais abastadas da capital do Império, e sendo ele, além do protagonista, o narrador do relato, nenhum desses detalhes é casual.

Por consequência dessa posição social, Brás Cubas é também o típico representante da ideologia dessas elites do Brasil, país atrasado e dependente no quadro capitalista mundial. Dotadas de um liberalismo iluminista de fachada, cuja hipocrisia máxima era continuar se enriquecendo sob o lastro da escravidão (sem apresentar nada do conteúdo progressista do iluminismo europeu original), essas elites brasileiras, enquanto tipos sociais, eram a encarnação direta e sem escrúpulos da falsidade. Mas se quase nada do que Brás Cubas diz deve ser levado em conta de modo direto e literal, não é porque ele é um indivíduo que finge até que morreu, e sim porque já morreu de fato, encontrando na morte a mais perfeita essência da falsidade, isto é, da ausência de autenticidade. Antes disso, a falsidade também já havia conduzido sua inautêntica vida, embora na forma contraditória do respeito às convenções sociais, como ocorreria com qualquer indivíduo. “Mas, na morte, que diferença! que desabafo! que liberdade!”, como ele mesmo diz, o que significa que as contradições mais banais do cotidiano foram enfim superadas, restando os traços mais fundamentais do que ele representa. Ou seja: a condição de morto é o que melhor sintetiza a essência de sua classe social.

A essa altura, o leitor de Roberto Schwarz decerto já notou pontos de concordância entre nossa abordagem e a dele, o que de fato é verdade em diversos sentidos,

²⁹ Sob uma atualização monetária com base na libra esterlina (1 conto de réis = 20.000 libras de hoje), conforme sugere Laurentino Gomes (2010, p. 67), a riqueza final de Brás Cubas estaria na casa dos R\$ 45 milhões. E se tomarmos como referência o preço do ouro 22k de então e de hoje, usando para o Segundo Império os dados apresentados por João Pandiá Calógeras (1960, p. 51-69), esses valores dobram: aí teríamos os 300 contos de 1869 equivalentes a 90 milhões de reais de 2021.

sobretudo na alegação de que Brás Cubas representa as elites brasileiras, cujas evidências são inquestionáveis. Foi um grande mérito de Schwarz apontar até na linguagem do narrador um descaramento e um arbítrio sistemáticos, demonstrando nisso uma das formas com que Machado de Assis incorporou em seu personagem os traços essenciais da situação histórica do Brasil. A maior diferença entre nossa leitura e a de Schwarz reside apenas nessa interpretação sobre o que o elemento fantástico simboliza no livro, que para nós é algo mais fundamental, por ser uma síntese insubstituível do conteúdo crítico que estrutura a obra, além de uma introdução intuitiva a esse conteúdo. A morte, nesse romance, representa sim uma espécie de impostura, mas é uma impostura mais profunda, por ser a metáfora de uma condição objetiva de classe, historicamente determinada, e não apenas o artifício retórico e volúvel de um charlatão – ainda que o morto adote naturalmente como sua linguagem a retórica da falácia e do charlatanismo.

É claro, portanto, que as palavras ditas por Brás Cubas não devem ser tomadas em seu valor de face, em sua superficialidade literal. A ironia machadiana nos demanda ir além. Brás Cubas, ao morrer, pretensamente virou alguém honesto, possuidor da “virtude” da “franqueza”, chegando ao descaramento de pedir ao leitor que confie em sua versão das coisas; porém, quem de fato estava se livrando das convenções, de modo autenticamente realista, era o escritor Machado de Assis e não seu personagem Brás Cubas. Este acabou por premiar no túmulo o elitismo ideológico que cultivara em vida, à semelhança dos faraós que são enterrados junto com suas riquezas e símbolos de poder. As memórias que Brás Cubas escreve do além são seu fajuto sarcófago, feito com ouro de tolo. São motivadas, no fim das contas, pela mesma ambição da “nomeada” que lhe matou, essa vontade de se ver famoso a qualquer custo, e o preço que o espectro de Brás Cubas agora paga é não conseguir disfarçar sua anterior existência mesquinha, que se destaca por trás de todo o humorismo ilusório e da erudição fátua com que ele tenta assombrar o leitor. Fica no fim a imagem inequívoca de que nem em vida Brás Cubas foi de fato um homem vivo, sendo a completa ausência de ação o que mais caracteriza sua biografia. Uma vez morto e enterrado, essa falta de verdadeira vida adquire sua adequada roupagem, e o fato de Brás Cubas só então virar escritor já revela a natureza anti-humana e falsa de sua narrativa.

Assim, a nosso juízo, por trás do relato escrito postumamente por Brás Cubas, o que o leitor deveria enxergar é uma não-vida, uma existência sem qualquer sentido autêntico e sem qualquer evento digno, sustentada desde o berço pelo mero acaso de ter nascido em uma família de posses e ter recebido herança, o que garantiu uma inércia passiva e parasitária que atravessou todos os seus anos até encontrar a palidez fria da morte, que, sem dúvida, é sua face mais adequada. A sinceridade do “defunto autor” só se sustenta nesse sentido mais profundo, isto é, no fato da condição de morto se encontrar em menor contradição com a real essência humana do que foi esse personagem enquanto vivo, quando uma gama de interesses o obrigava a usar máscaras e assumir poses ainda mais artificiais. Em outras palavras: o defunto autor, na sua própria condição de morto, mais confirma do que supera o que foi a vida sem vida de Brás Cubas; porém, nem mesmo ao morrer ele consegue admitir isso de modo franco e direto, com plena clareza ou senso crítico, o que exigiria a elevação de consciência alcançada pelo escritor Machado de Assis, mas indisponível às nossas classes dominantes de então ou de agora.

Isso significa, em suma, que a morte de Brás Cubas, embora tenha feito nascer nele o fantástico ofício de escritor póstumo, permitindo-o criticar algumas falsidades cotidianas mais óbvias (como amizades e amores regidos por meros cálculos monetários), não foi suficiente para fazê-lo superar a postura burguesa inautêntica e desumana que o caracterizou em vida. A morte apenas confirmou essa postura, apenas acrescida do cinismo de quem já está literalmente morto, e que, portanto, não precisa esconder com o mesmo esmero de um vivo que sua biografia não passou de um conjunto de projetos egoístas que se esfumaram sem se efetivar.

Com efeito, apesar de Machado de Assis, em sua fase madura, ter se tornado mais propriamente um cético do que um humanista, em *Memórias Póstumas* seu intricado realismo toma partido da humanidade ao fazer de Brás Cubas uma figura essencialmente abjeta, merecedora da condição de defunto. O leitor do século XXI, ao ler esse livro, também pode concluir que o que é realmente fantástico no Brasil é que suas elites apodrecidas, fajutas e parasitárias ainda governam a vida nacional, o que acaba por impedir que nossos melhores potenciais humanos se materializem em existências plenas. E devemos admitir que quem começou a nos revelar isso a nós mesmos, antes de qualquer outro, foi o “bruxo do Cosme Velho”, o senhor Machado de Assis.

III – CONTOS FANTÁSTICOS DE MACHADO DE ASSIS.

Além de *Memórias Póstumas*, em torno de vinte contos de Machado de Assis possuem algum elemento fantástico como parte fundamental ao desenvolvimento da trama. Treze deles, escritos entre 1859 e 1876, pertencem à fase relativamente imatura do autor, enquanto os posteriores já correspondem ao realismo melhor desenvolvido de sua chamada fase madura. Essa diferenciação em duas fases, como dissemos, não é arbitrária, já que traduz diferenças substanciais na abordagem e no nível estético e crítico apresentado por Machado de Assis, embora, naturalmente, uma vez que se trata do mesmo indivíduo, seja possível apontar alguns traços de continuidade – ou pelo menos de antecipação em termos estilísticos ou temáticos.

O primeiro conto de pendor fantástico de Machado de Assis, por exemplo, “A Bagatela”, escrito em 1859, quando ele tinha apenas vinte anos, se inicia com uma carta supostamente escrita por um morto, num remoto e pálido embrião do que duas décadas depois seria a grande abertura de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. É forçoso frisar o “pálido” e o “remoto” de tal “embrião”, primeiro por conta da filiação romântica de “A Bagatela”, que vai trazer um enredo ingênuo, pautado pelo moralismo sentimental e repleto de clichês dramáticos. Segundo, porque o próprio fantástico padece de timidez. De início é dúbio (já que não sabemos se a carta póstuma havia sido escrita por alguém efetivamente já morto), e por fim se torna inexistente, quando descobrimos que o alegado defunto, de nome Max, ou Máximo, na verdade não morreu e só concebeu o estratagema do seu sumiço e da carta póstuma para verificar a fidelidade de um amigo e de uma amada, a quem ele havia apelidado de Bagatela – palavra constante do jovem Machado de Assis, que significa coisa de pouco valor e não deixa de refletir uma condenação tacanha de cunho burguês (às vezes sem ironia por parte do autor).

Previsivelmente, esse Máximo não demora a testemunhar que os meros bons sentimentos não se sustentam por muitos anos: o seu amigo se casa com a Bagatela, rompendo as esperanças de uma fidelidade eterna, fidelidade que havia sido expressamente demandada na tal carta “do além”: “chego à recomendação que te queria fazer: — é grave, é um morto que ta faz, Henrique. Cumpre obedecer religiosamente. Que Bagatela seja tua irmã, Henrique; sê o seu protetor, seu amigo, seu pai — mas, nada mais” ^{xxv}. Uma vez decepcionado com a desobediência do amigo e da amada,

vemos Máximo destruir em desespero um quadro amoroso que havia pintado, ao modo típico de qualquer melodrama romântico:

Corria-lhe o olhar sangrento e úmido de um a outro objeto, roçando de leve muitas recordações que se prendiam a duas criaturas queridas e amadas demais.

De repente, esse olhar moribundo parou na tela deslumbrante em que seu gênio lançara a última palavra... Parecia-lhe que legar aos vivos, aos indiferentes, aos felizes o admirável poema que ele esboçara seria uma profanação, um sacrilégio, uma impiedade e reunindo então as poucas forças que lhe deixava o veneno, arrastou-se penivelmente até o cavalete, tomou uma faca e em um sublime e último esforço rasgou e despedaçou freneticamente a tela... Depois seus braços se torceram, os dedos se lhe crisparam, soltou um grito surdo, um grito de angústia e de saudades supremas que o eco repetiu.

— Tudo acabara.^{xxvi}

Apesar dessas deficiências, nessa pequena história já é possível notar os inícios da crítica machadiana ao ultrarromantismo, um pendor realista que ao longo das décadas irá amadurecer mais e mais em seus contos fantásticos. Coerente com isso é a linguagem adotada por Machado de Assis, que já se mostra mais tendente à concisão clássica do que à afetação exibicionista e prolixa de autores aclamados da época, como Alvarez de Azevedo e José de Alencar.

Três anos depois de “A Bagatela”, Machado de Assis escreve “O País das quimeras”, e acrescenta a esse título: “(Conto fantástico)”. Este conto também seria publicado sob o nome “Uma excursão milagrosa”, em 1866, sem grandes alterações. Em essência, trata-se de uma alegoria, mas o enredo é escrito de maneira a se delinear um acontecimento fantástico, como se fosse algo incrível que o protagonista de fato viveu ou sonhou (ao invés apenas de uma metáfora alegórica). Este personagem, chamado Tito, é um poeta de perfil ultrarromântico cujos excessos sentimentais e versos melosos são rechaçados por uma moça mais realista, de pés no chão, o que lembra um pouco a atitude da personagem Clara frente a Natanael, no “Homem da Areia” de Hoffmann. É possível dizer também que a realidade social burguesa ajuda a definir o perfil do personagem, que precisa vender suas poesias para sobreviver, passando até a autoria ao comprador, cuja proposta de início parece inaceitável, porém depois é acatada sob o império das necessidades financeiras.

— Muito bem. Proponho-lhe o seguinte: compro-lhe por bom preço todos os seus versos, não os feitos, mas os que fizer de hoje em diante, com a condição de que os hei de dar à estampa como obra da

minha lavra. Não ponho outras condições ao negócio: advirto-lhe, porém, que prefiro as odes e as poesias de sentimento. Quer?

(...) O meu poeta esqueceu no dia seguinte a aventura da véspera, mas os dias passaram-se e as necessidades urgentes apresentaram-se à porta com o olhar suplicante e as mãos ameaçadoras. Ele não tinha recursos; depois de uma noite atribulada, lembrou-se do sujeito, e tratou de procurá-lo; disse-lhe quem era, e que estava disposto a aceitar o negócio; o sujeito, rindo-se com um riso diabólico, fez o primeiro adiantamento, sob a condição de que o poeta lhe levaria no dia seguinte uma ode aos Polacos. Tito passou a noite a arregimentar palavras sem idéia, tal era seu estado, e no dia seguinte levou a obra ao freguês, que a achou boa e dignou-se apertar-lhe a mão.^{xxvii}

Mas as semelhanças com o realismo de Hoffmann param por aí. Ao invés de prosseguir na denúncia crítica ao ultrarromantismo do personagem até suas últimas consequências trágicas, o jovem Machado de Assis acaba por replicar cacoetes do romantismo, e isso justo através da intervenção do fantástico. Aparece uma fada que conduz o protagonista a um outro mundo, ao planeta das Quimeras, onde será construída uma alegoria pretensamente crítica sobre os costumes vigentes no planeta Terra. Ocorre que tais críticas são superficiais: se limitam a condenações moralistas abstratas contra a sociedade humana em geral, cujos membros seriam possuidores de uma massa de quimera (produtora de meras ilusões) no lugar de um cérebro funcional. Nada se revela sobre os interesses concretos que estariam em jogo na sociedade brasileira ou nas tendências mundiais. E quando o personagem retorna dessa sua fantástica viagem ao mundo das Quimeras, alega-se, em meio a pedantes conselhos a jovens poetas, que ele teria se tornado capaz de decifrar a essência das pessoas bastando um simples olhar: “Desde então Tito possui um olhar de lince, e diz, à primeira vista, se um homem traz na cabeça miolos ou massa quimérica. Devo declarar que poucos encontra que não façam provisão desta última espécie.”^{xxviii}

O conto seguinte de Machado de Assis em que há uma situação aparentemente fantástica é “O anjo das donzelas”, de 1864, escrito para o *Jornal das Famílias*. Outra vez o desenrolar da história se processa no mesmo horizonte estreito de seus contos e romances da fase imatura. Ou seja, esse conto não ultrapassa debates taca-nhos, de fundo moralista, sendo desprovido de qualquer senso crítico contestatório (em termos sociais ou políticos), ainda que haja, no final, certa ironia contra sua protagonista, que encarna o ideal de pureza e virgindade do romantismo mais típico. O

nome dessa protagonista, aliás, é Cecília, igual a do *Guarani* de Jose de Alencar, romance publicado sete anos antes. O enredo desse “O anjo das donzelas” é o seguinte: após ler uma série de romances amorosos, Cecília decide que não irá se arriscar ao sentimento do amor, e, durante a insônia provocada por tal raciocínio, recebe um anjo que lhe promete uma existência tranquila e a felicidade no reino dos céus caso ela se conserve casta para o resto da vida. Tal pacto angélico é selado com um anel, que ela usa como eterna lembrança dessa visão e que lhe impinge forças para recusar todos os pretendentes que lhe cruzam o caminho. Um deles chega a suicidar ao estilo Werther, deixando uma carta de despedida, mas de maneira inverossímil, pois Cecília nunca desperta suspeitas de que irá corresponder a qualquer amor (no que novamente se entrevê a crítica de Machado contra o ultrarromantismo). No final, quando ela já está velha e havia conseguido se privar de qualquer amor, é revelado que a aparição do anjo foi na verdade sonhada no mesmo momento em que um primo apaixonado lhe colocava o anel no dedo, o que garante uma palavra de troça contra tal idealismo: “Ora, prima, disse ele, pois você quer contestar uma verdade com uma superstição? Ainda acredita em sonhos!”^{xxx}.

O realismo do conto, portanto, não vai muito além dessa frase, e a opção que se deixa para a protagonista, caso quisesse escolher o caminho da “verdade”, era o típico casamento de estilo burguês, que o conto não se mostra apto a problematizar. Cecília só evita o amor para não sofrer como as personagens de livros românticos, mas o narrador do conto pondera que seu maior erro foi apenas ter lido tais obras de modo supersticioso contra o amor, sem perceber o melhor lado que tais romances também demonstrariam: “Se nessas obras ela visse, ao lado das más consequências a que os excessos podem levar, a imagem pura e suave da felicidade que o amor dá, não se teria de certo apreendido daquele modo”^{xxx}. Portanto, ao lado de um pseudoproblema de cunho moral e livresco, se confirma aqui o conservadorismo bolorento de sua primeira fase; e, diga-se de passagem, a história repete o acaso providencial de uma herança gorda que chega para garantir aos personagens uma vida desvinculada de qualquer trabalho, algo que será frequente até nos melhores romances de Machado de Assis.

Os três subsequentes contos fantásticos deste autor, “O anjo Rafael”, de 1869, “A Vida eterna”, de 1870, e “Capitão Mendonça”, também de 1870, todos escritos para o *Jornal das Famílias*, apresentam diferentes versões do gênero de histórias de

mistério típicas do romantismo folhetinesco. Nesses três contos, seus protagonistas são conduzidos ao interior de casas estranhas ou aparentemente mal assombradas, logo se tornando testemunhas de personagens diabólicos ou loucos, que invariavelmente possuem filhas lindas, castas e ricas, como a Celestina, de “O anjo Rafael”:

A moça apareceu. Era uma figura delgada e franzina, nem alta nem baixa, mas extremamente airosa. Não andou, deslizou da porta à mesa; seus pés deviam ser asas de pomba.

O doutor ficou profundamente surpreendido com a aparição; até certo ponto contava com uma rapariga nem bonita nem feia, uma espécie de fardo que só podia ser carregado aos ombros de uma fortuna. Pelo contrário, tinha diante de si uma verdadeira beleza.

Era, com efeito, um rosto angélico; transluzia-lhe no semblante a virgindade do coração. Os olhos serenos e doces pareciam feitos para a contemplação; os cabelos louros e caídos em cachos naturais assemelhavam-se a uma auréola. A tez era alva e finíssima; todas as feições eram de uma harmonia e correção admiráveis. Rafael podia copiar dali uma das suas virgens.

Vestia de branco; uma fita azul, presa à cintura, delineava-lhe o talhe elegante e gracioso.^{xxx}

Nos três aludidos contos, os protagonistas serão instados pelos pais dessas moças a se casarem com elas, o que é sempre uma espécie de armadilha, cuja trama (da suspeita à conclusão) compõe a estrutura desses contos. Em “O anjo Rafael”, o pai da moça descrita acima acredita ser de fato o anjo Rafael, enquanto ela também se imagina realmente filha dos céus, honrando seu nome de Celestina. No entanto, tal loucura não impede que o protagonista (o dr. Antero) se case com essa Celestina, que por fim, após o pai ter morrido louco, se liberta sem maiores problemas da anterior mania de se acreditar fruto de uma origem celestial.

Em “A Vida Eterna”, o protagonista é um homem mais velho, de setenta anos. Mas o que dispara o enredo é o mesmo estratagema: ao ir em um teatro, ele é retirado dali por um homem que lhe força a casar com sua filha (também linda, branca e casta). O protagonista a princípio aceita e se anima com tal casamento, mas logo após a cerimônia descobre que é o quinto marido desta súbita esposa, tendo os outros todos sido assassinados e jantados pelos convidados, num ritual canibalístico em busca da obtenção da vida eterna, daí o título do conto. Porém, no final, esse assustado protagonista acorda na poltrona de sua casa, onde havia se sentado para relaxar fumando um charuto, e vê que tudo não passou de um sonho.

Já em “O Capitão Mendonça”, um outro protagonista se apaixona pela filha desse capitão, Augusta, que também é toda linda, branca, casta, etc., mas desta vez é

uma criação artificial, como a autômata do “Homem de Areia” de Hoffmann, que Machado de Assis inclusive cita diretamente:

Lembrei-me de todas as pretensões da química e da alquimia. Ocorreu-me um conto fantástico de Hoffmann em que um alquimista pretende ter alcançado o segredo de produzir criaturas humanas. A criação romântica de ontem não podia ser a realidade de hoje? E se o capitão tinha razão não era para mim grande glória denunciá-lo ao mundo?^{xxxii}

Assim como no conto de Hoffmann, nessa história de Machado de Assis o foco do fantástico acaba recaindo sobre os olhos da moça, que o capitão Mendonça coloca nas mãos, com o orgulho de um bom autor-cientista. Este tenta depois criar genialidade no protagonista através da inserção de éter em seu cérebro, mas então, igual ocorre em “A vida eterna”, se revela que tudo não passara de um pesadelo do já aterrorizado protagonista, que termina por acordar diante das cortinas de um teatro, onde dormira ao assistir a uma peça da moda. Esse é um esquema narrativo similar ao que vamos reencontrar em um conto posterior, “A Chinela Turca”, de 1875, no qual o protagonista cochila diante a leitura de uma peça melodramática e é resgatado por um sonho mais interessante que a peça. Na versão reescrita de 1882, inclusa na antologia *Papéis Avulsos*, este conto termina assim:

Ninfa, doce amiga, fantasia inquieta e fértil, tu me salvaste de uma ruim peça com um sonho original, substituíste-me o tédio por um pesadelo; foi um bom negócio. Um bom negócio e uma grave lição: provaste-me ainda uma vez que o melhor drama está no espectador e não no palco. (ASSIS, 2007, p. 182)

Em todos esses contos supracitados, embora seja visível a tentativa de Machado de Assis de criticar os piores cacoetes e derramamentos do ultrarromantismo, ele ainda não consegue se desprender do convencionalismo burguês e moralista de seu tempo, nem de repisadas fórmulas românticas, como os mistérios folhetinescos superficiais dos enredos, ou como as citadas personagens femininas, sempre idealizadas na beleza, nos bons modos, na fidelidade e na castidade – mas sem real vida interior. A sensação que fica ao ler esses contos, sobretudo à luz do realismo de seus romances maduros, é de que são exercícios literários tímidos e superficiais, que jamais superam uma crítica fácil das obviedades ultrarromânticas e que não apresentam nenhum olhar arguto e profundo sobre a realidade essencial do país.

Ao longo da década de 1970, apesar de Machado de Assis demonstrar um progressivo amadurecimento intelectual, algo visível sobretudo em seus ensaios, quase todos seus contos com elementos fantásticos continuarão muito aquém de qualquer realismo mais crítico e dialético. Isso é especialmente notável em “Rui de Leão”, publicado em 1872, pois o próprio autor sentirá a necessidade de reescrever de cabo a rabo esse conto, republicando-o com o título “O Imortal” dez anos depois, isto é, em 1882, ano que já encontra o Machado de Assis maduro da “segunda fase”. Apesar do autor também acabar desprezando esse “O Imortal”, já que nem essa segunda reescritura seria publicada em livro, como informa seu biógrafo Raimundo Magalhães Junior (2008, vol. 2, p. 174), as diferenças entre as duas versões não deixam de ser significativas.

O personagem Rui de Leão, na primeira versão de 1872, participa de um enredo que não extrapola a descrição resumida de aventuras folhetinescas. Assim se resume esse conto: Rui de Leão, fidalgo português, adquire a imortalidade em meados do século XVII, após tomar uma poção preparada por seu sogro, um pajé. Depois disso rejuvenesce e se torna bem quisto na tribo. Mas após a morte de sua esposa índia, ele se cansa daqueles costumes indígenas, e volta a frequentar o “Mundo civilizado”, embora sem jamais questioná-lo em nada, que, com isso, tem sua lógica justificada – sendo inclusive implicitamente superior à cansativa sociedade indígena. Dessa forma, não há nada nesse conto capaz de extrapolar, simbolicamente, o nível superficial de um fácil entretenimento conformista, e só difere das obras indianistas dos românticos por sua linguagem mais concisa e assemelhada à da crônica histórica, e pelo papel do fantástico, que é mais decisivo do que em geral se vê no indianismo.

Já na versão de 1882, que, como dissemos, ganha o título de “O Imortal”, é possível notar algumas características que marcariam o Machado de Assis da “fase madura”, como ironias sociais a perpassar tudo e a capacidade de criar suspense e prender a atenção do leitor desde o início, com pouquíssimas frases e em linguagem bastante enxuta:

CAPÍTULO PRIMEIRO

— Meu pai nasceu em 1600...

— Perdão, em 1800, naturalmente...

— Não, senhor, replicou o Dr. Leão, de um modo grave e triste; foi em 1600.^{xxxiii}

Também os fatos históricos que esse Rui de Leão da “fase madura” testemunha, como agente passivo ou participante ativo, são agora os momentos decisivos da história nacional, europeia e mundial, como as invasões holandesas do nordeste brasileiro, a Revolta dos Palmares e a Revolução francesa. Por se tratar de um conto, esse retrato não é capaz de ir muito além de um panorama breve, e contém certas críticas abstratas contra a ambição fútil da imortalidade, mas sob uma forma melhor tecida e menos tola que a do “Rui de Leão” de 1872, ao qual Machado de Assis faz explícita referência ao final desse conto de 1882: “Tal é o caso extraordinário, que há anos, com outro nome, e por outras palavras, contei a este bom povo, que provavelmente já os esqueceu a ambos.”^{xxxiv}

Assim, é obvio que os textos de Machado de Assis se comunicam internamente, ao longo de sua obra; mas o importante aqui não é notar a intertextualidade por si mesma, e sim as diferenças, em termos de nível de realismo. Em “Decadência de dois grandes homens”, publicado no *Jornal das Famílias* em 1873, o tema geral é parecido com o de um conto posterior, escrito em 1876, que Machado considerou maduro o suficiente para incluir no livro *Papéis Avulsos*, de 1882: “Uma visita de Alcebíades”. Ambos os contos relatam a reencarnação, no século XIX, de renomados políticos da Grécia antiga: Brutos reencarna no protagonista e Júlio César em seu gato, no aludido conto de 1873, enquanto Alcebíades reaparece de corpo inteiro e típicas vestes atenienses no conto de *Papéis Avulsos*. Em ambos os contos há críticas aos costumes do século XIX; mas estas, no texto de 1873, se desprendem de uma atmosfera de mistério romanesco, com direito a um gato preto e uma metamorfose do protagonista em rato (tudo novamente mero sonho de um cochilo), enquanto no conto “Uma visita de Alcebíades” se convertem em ironias bem humoradas contra as modas oitocentistas. Poucos anos separam a primeira versão dos dois contos, mas é grande a diferença no estilo: uma fábula folhetinesca, perpassada de esquematismos românticos e de tolices filosofantes, no primeiro caso, e um chiste coeso, quase modernista *avante la letre*, no segundo caso.

É certo que mesmo “Uma visita de Alcebíades”, escrito quatro anos antes de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, não traz ainda a crítica ampla e estrutural contra as elites brasileiras do século XIX. Não obstante, já apresenta algo típico da ironia machadiana contra a mentalidade e os símbolos do *status quo* burguês (do mundo

inteiro), como o terno preto e o chapéu, vestimenta cujo mal gosto é o que mata Alcebiades: “fui dali ao cabide, despendurei o chapéu, e pu-lo na cabeça. Alcebiades olhou para mim, cambaleou e caiu. Corri ao ilustre ateniense, para levantá-lo, mas (com dor o digo) era tarde; estava morto, morto pela segunda vez.” (ASSIS, 2007, p. 98).

Comparação semelhante podemos fazer entre três contos ainda presos a casos amorosos de mistério, ao estilo romântico – “Os óculos de Pedro Antão”, de 1874, “Um esqueleto”, de 1875, e “Sem olhos” de 1876 – e, como contraponto, dois outros nos quais se destaca uma ironia mais original e madura: “A mulher pálida”, de 1881, e “A segunda Vida”, de 1884. Nos referidos contos de 1874, 75 e 76, Machado de Assis dá vazão ao gênero que teve origem no romantismo europeu e se popularizou sobretudo com a obra do americano Edgar Allan Poe: o de suspense de horror ou história de detetives, em que a todo tempo se busca decifrar uma explicação racional para aparentes mistérios. Já havíamos visto algo similar em outros contos de Machado de Assis, que repetiam a formula fácil de todo o insólito não ter passado de um sonho. Mas agora as explicações são outras, apesar de também acabarem por dissolver o elemento fantástico.

Em “Os óculos de Pedro Antão”, após entrar em uma estranha mansão, o protagonista começa a conceber uma intrincada trama amorosa como explicação à recente morte do dono desta casa, a partir de instigantes objetos encontrados em seu interior: uma escada de seda, uns óculos quebrados, umas cartas. Por fim se revela que seu exercício de detetive não passou da ilusão provocada por uma troça concebida pelo morto, algo que soa um pouco inverossímil, inventado artificialmente para fechar o conto de alguma forma:

Mendonça abriu o rolo. Continha uma folha de papel com as seguintes palavras:

Meu sobrinho. Deixo o mundo sem saudades. Vivo recluso tanto tempo para me acostumar à morte. Ultimamente li algumas obras de filosofia da história, e tais coisas vi, tais explicações encontrei de fatos até aqui reconhecidos, que tive uma ideia excêntrica. Deixei aí uma escada de seda, uns óculos verdes, que eu nunca usei, e outros objetos, a fim de que tu ou algum pascácio igual inventassem a meu respeito um romance, que toda a gente acreditaria até o achado deste papel. Livra-te da filosofia da história.

Calcule agora o leitor o efeito deste escrito, espécie de dedo invisível que me deitava por terra o edifício da minha interpretação!

Daí para cá não interpretei à primeira vista todas as aparências.^{xxxv}

Já “Um esqueleto” começa com uma vivaz caracterização de “dez ou doze” convivas que proseiam animadamente sobre “artes, letras e política”, até que um deles relembra seu professor de alemão, um médico bastante excêntrico, e para melhor caracterizá-lo anuncia que contará um episódio singular, a “história do esqueleto”, o que aguça a curiosidade geral, *por coincidência* na hora mais propícia a semelhante relato: “todos esperaram ansiosamente o esqueleto do Dr. Belém. Batia justamente meia-noite; a noite, como disse, era escura; o mar batia funebremente na praia. Estava-se em pleno Hoffmann.”^{xxxvi} O conto segue com uma excelente descrição do curioso e sinistro Dr. Belém, que por seus modos reservados e excêntricos leva o geral do povo a temê-lo, por imaginá-lo um “lobisomem” ou no mínimo “amigo íntimo do diabo...”. Tal personagem fomenta com prazer essas desconfianças supersticiosas, chegando a dizer (ao comentar o *Fausto* em um serão com o narrador), que gostaria de se parecer com Mefistófeles. Mas sua real idiossincrasia é de fato aterrador: ele conserva o esqueleto de sua falecida esposa, e depois de se casar com uma jovem viúva, passa a almoçar com ambas as esposas, sentando o esqueleto da falecida na mesa de jantar, talvez por remorso, pois ele acaba confessando que matou a esposa por infundados ciúmes, fomentados por uma carta anônima. E explica com uma ameaça o motivo de levar esse esqueleto para a mesa de jantar, desde que se casou novamente: “— É simples, continuou ele; é para que minha segunda mulher esteja sempre ao pé da minha vítima, a fim de que se não esqueça nunca dos seus deveres, porque, então como sempre, é mui provável que eu não procure apurar a verdade; farei justiça por minhas mãos.”^{xxxvii}

É claro que podemos ver nessa instigante história neogótica uma prévia de ideias críticas contra os ciúmes, ideias que irão culminar na obra-prima *Dom Casmurro*, vinte e quatro anos depois. Porém, assim como o conto “Bagatela” em relação a *Memórias Póstumas*, não passa de uma prévia muitíssimo pálida, pois o certo é que “Um esqueleto” continua a mobilizar uma série de clichês românticos, como a escolha de certas comparações (pele “fria como o mármore e branca como a de um morto”), ou a tal hora da meia noite a coincidir com o momento da narração, ou o protagonismo de um médico monstruoso – o que tem raízes nas desconfianças medievais contra o Doutor Fausto e outros cientistas do Renascimento, e no início do século XIX ganhará enorme popularidade com o Dr. Victor Frankenstein. Ademais, o

conto termina com um rotundo anticlímax, que lhe rebaixa a qualidade: o Dr. Belém acusa a nova esposa de traição, mas em um súbito ímpeto de generosidade desiste de um novo assassinato e deixa que ela siga sua vida com seu suposto amante, o narrador da história, Alberto – que, por sua vez, em suas últimas frases acaba por revelar a natureza fictícia (ou seja, falsa, arbitrariamente inventada) desse seu relato:

Alberto acabara a história.

— Mas é um doido esse teu Dr. Belém! exclamou um dos convivas rompendo o silêncio de terror em que ficara o auditório.

— Ele doido? disse Alberto. Um doido seria efetivamente se porventura esse homem tivesse existido. Mas o Dr. Belém não existiu nunca, eu quis apenas fazer apetite para tomar chá. Mandem vir o chá.

É inútil dizer o efeito desta declaração.^{xxxviii}

E o conto “Sem olhos”, de um ano depois, 1976, também apresenta traços neogóticos e imagens horripilantes contra os ciúmes. O enredo se desenvolve como uma típica história de fantasma, mas no final o narrador, que afirmara ter visto a alma de uma moça cujos olhos haviam sido varados por um suposto marido ciumento, conclui que na verdade foi movido pela sugestão desta história por um vizinho que a narrou, e que só por isso também viu o que a loucura deste vizinho o fazia ver: “— O seu caso é talvez mais simples que esses todos; o desvario do doente foi contagioso, e fez com que o senhor visse o que ele supunha ver.”^{xxxix}

Em todos esses contos, portanto, de 1974, 75 e 76, há a mesma atmosfera de mistério artificial cujas raízes se encontram no horror gótico e que ainda hoje permeia milhares de livros e filmes da indústria do entretenimento. São obras de realismo frágil, superficial ou nulo, e que, no caso de Machado de Assis, só sobrevivem ao tempo como indícios preparatórios de sua obra madura. Como iria dizer Manuel Bandeira: “Se o Mestre tivesse desaparecido depois da publicação de *Iaiá Garcia*, em 78, teria deixado uma obra em que a poesia e a prosa se equilibram no mesmo nível de mediocridade” (BANDEIRA, 2006, p. 11). De fato, como temos visto, foram as obras da segunda fase que transformaram Machado de Assis em um dos nomes mais importantes da literatura brasileira e até mundial, e os referidos contos “A mulher pálida”, de 1881, e “A segunda vida”, de 1884, já pertencem a tal fase madura. São histórias que retomam alguns temas que acabamos de ver nos contos imaturos da

década de 1870, porém agora em chave irônica, sem mais nada daquela mofada atmosfera de mistério romântico.

“A mulher pálida” é um sarcasmo direto contra o ideal ultrarromântico expresso no título. O protagonista, jovem estudante pobre, solitário e melancólico (como na típica imagem romântica), após receber uma herança começa a desdenhar a moça que ele antes amara sem sucesso, e passa a recusar outras pretendentes, em sua busca da mulher mais pálida do mundo. Acaba morrendo nessa busca, o que deixa no ar que o que ele de fato procurava era casar-se com a morte – numa simbologia dedicada à crítica ao romantismo mórbido. O interessante também é notar que, nesse conto, apesar de Machado de Assis novamente lançar mão de uma herança inesperada, essa agora já altera substancialmente, na prática, as posições sociais e com isso os comportamentos, as paixões e o destino dos personagens, anunciando o que depois se verá, de maneira mais desenvolvida, no romance *Quincas Borba*, de 1891.

Já o conto “A segunda Vida”, de 1884, retoma o tema da reencarnação após a morte, bem como da loucura, que já havíamos visto em outros contos da primeira fase machadiana. Agora, porém, não há mais aquela atmosfera de mistério mórbido; antes o que se ressalta é um tom irônico e jocoso, e as pitadas de suspense se depreendem do próprio comportamento humano, isto é, do medo de um monsenhor diante do relato insano de um indivíduo que se imagina reencarnado:

— Como ia dizendo a Vossa Reverendíssima, morri no dia vinte de março de 1860, às cinco horas e quarenta e três minutos da manhã. Tinha então sessenta e oito anos de idade. Minha alma voou pelo espaço, até perder a terra de vista, deixando muito abaixo a lua, as estrelas e o sol; penetrou finalmente num espaço em que não havia mais nada, e era clareado tão-somente por uma luz difusa. Continuei a subir, e comecei a ver um pontinho mais luminoso ao longe, muito longe. O ponto cresceu, fez-se sol. Fui por ali dentro, sem arder, porque as almas são incombustíveis. A sua pegou fogo alguma vez? (ASSIS, 2007, p. 271)

Já podemos vislumbrar nesse conto algumas importantes relações de poder, como o monsenhor, logo na entrada do conto, mandar um moleque ir buscar a guarda policial para prender o louco, e aguardar ansiosamente a chegada desses policiais, com suas espadas repressoras. E o que mais se ressalta é a aludida diferença de tom ao se tratar essa temática da loucura e da suposta reencarnação: o estilo é agora muito mais conciso e certo a cada palavra, e o realismo psicológico atinge

outro patamar, sem nada da ingenuidade ou do esquematismo dos contos machadianos anteriores a 1876.

Com efeito, a transição de Machado de Assis à sua fase madura foi se consolidando passo a passo, a partir de meados da década de 1870, até se tornar definitiva com o salto realista de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e dos contos de *Papéis Avulsos*. Ainda no ano de 1876, como vimos, podemos colher tanto um exemplo de relativa imaturidade folhetinesca, expressa no conto “Sem olhos”, quanto outro, mais próximo ao seu estilo maduro: “Uma visita de Alcebíades”. Todavia, um ano mais decisivo que esse parece ter sido o de 1878, no qual Machado de Assis escreveu seu famoso ensaio de combate ao naturalismo de Eça de Queiroz³⁰, e também contos já maduros como o “Na arca”, em que faz uma paródia da arca de Noé e dos tempos recentes, em tom bíblico irônico, e “O Machete”, onde consegue dramatizar a luta pela originalidade da cultura brasileira sem repetir nenhum dos postulados nativistas românticos. Sobre essa viragem à fase madura, diz John Gledson, conhecido estudioso da obra de Machado de Assis, no prefácio de sua seleção dos 50 melhores contos deste autor:

A dificuldade de conciliar esses dois imperativos [ser nacional e universal] era tanto maior para um escritor de um país periférico em relação à cultura europeia, e jovem, ainda em sua meninice social, para empregar uma frase de uma crônica do mesmo ano, 1878, em que sua experimentação – sua inquietação – chegou a um auge. Em dezembro de 1877, com a idade prematura de 48 anos, morrera

³⁰ Trata-se de dois polêmicos artigos de 1878, ambos de título “Literatura Realista”, que aqui nos importa por já conter algumas sementes de sua crítica ao cientificismo positivista e, por trás disso, à inteira ideologia dominante na Europa e no Brasil. Diz Machado de Assis: “*O Crime do Padre Amaro* é imitação do romance de Zola, *La Faute de l'Abbé Mouret*. (...) Não se conhecia no nosso idioma aquela reprodução fotográfica e servil das coisas mínimas e ignóbeis. Pela primeira vez, aparecia um livro em que o escuso e o — digamos o próprio termo, pois tratamos de repelir a doutrina, não o talento, e menos o homem, — em que o escuso e o torpe eram tratados com um carinho minucioso e relacionados com uma exatidão de inventário. (...) Porque a nova poética é isto, e só chegará à perfeição no dia em que nos disser o número exato dos fios de que se compõe um lenço de cambraia ou um esfregão de cozinha. (...) Ruim moléstia é o catarro; mas por que hão de padecer dela os personagens do Sr. Eça de Queirós? (...) por que avolumar tais acessórios até o ponto de abafar o principal? (ASSIS, 2013, p. 468-474)” Sessenta anos depois, György Lukács, em um famoso e não menos polêmico artigo, o já citado “Narrar e Descrever”, também iria criticar essa postura artística de se inventariar o fenômeno acessório em detrimento do essencial, demonstrando em bases teóricas mais detalhadas e firmes o que o bom senso de Machado de Assis já havia captado, isto é: que o método de composição da escola naturalista padece de sérios equívocos, como a superficialidade da ênfase no esmero descritivo, o rebaixamento do ser humano a um animal procriador ou enfermo, a apologia da especialização formal, ou a crença na objetividade imparcial e mecânica da ciência positiva. Lukács iria situar as raízes dessa prática naturalista no geral abandono de um autêntico realismo por parte dos escritores burgueses, em especial nas obras posteriores às opressões aos trabalhadores no contexto revolucionário de 1848, seguindo assim as observações de Marx em relação ao irrealismo da economia neoclássica.

José de Alencar. Parece ter sido o sinal necessário para que Machado, seu incontestado sucessor como “chefe da literatura brasileira”, desse o “salto mortal” que o alçaria além dos limites nacionais para conquistar o mundo.

[O conto “O machete”] foi publicado em março de 1878 numa revista, o *Jornal das Famílias*, onde Machado já publicara cerca de setenta histórias. Destas, “O machete” foi o único que incluí nesta antologia (de fato, trata-se de um dos últimos, pois a revista acabou naquele mesmo ano). Em geral, essas histórias, com títulos como “Casa, não casa”, “Nem uma nem outra”, “Qual dos dois?”, não despertam muito interesse hoje, pois são por demais ingênuas, e excessivamente orientadas pelos assuntos limitados da juventude “casadoura” do Rio de Janeiro. Contudo, algo estava acontecendo em 1878, e “O machete” nos mostra um pouco disso. Visivelmente desgostoso com o tipo de histórias que escrevia para o *Jornal*, podemos ver como, em “O machete”, Machado encarava seu problema de fora, por assim dizer, e com misterioso discernimento. Inácio, o infeliz violoncelista do conto, cuja mulher foge com um músico popular que toca o “machete” (outro nome do cavaquinho), diz, pouco antes do final da história: “penso em fazer uma coisa inteiramente nova, um concerto para violoncelo e machete”. Enlouquece – mas, para Machado, essas “coisas inteiramente novas” que misturavam o sério e o frívolo, nas quais o que era local, brasileiro e cômico (o “machete”) se combinava com o que era universal, tradicional, “europeu” e trágico (o violoncelo), são exatamente o que ele desejava escrever – talvez já estivesse escrevendo. (GLEDSON; ASSIS, 2007, p. 10)

O Brasil entrava então na crise final do Império: após a Guerra do Paraguai (ou da Tríplice Aliança), que se alastrou de 1866 a 1870, fortaleceram-se os ideais republicanos e abolicionistas, enquanto o eixo econômico mais dinâmico mudava do Rio de Janeiro para as fazendas de café do Oeste de São Paulo, que iriam se basear na mão de obra imigrante e assalariada (ou arrendada). Em 1878, especificamente, o Barão de Mauá decretava a falência de seu banco e de suas atividades empresariais: era um importante símbolo da esperança modernizante que caía por terra. Machado de Assis, já casado e com emprego seguro há quase dez anos, testemunho ocular das mudanças de gabinetes na capital do Império e de querelas jurídicas do Ministério da Agricultura (onde havia obtido um posto), havia perdido o entusiasmo iluminista que cultivara na juventude, e então se tornava um cético irreversivelmente convicto desse seu ceticismo. Isso seria a base ideológica que resultaria em seu estilo irônico, crítico a tudo e a todos, cada vez mais afastado dos modelos do romantismo e das conciliações moralistas.

O famoso conto “O espelho”, saído em *Papéis Avulsos*, em 1882, apresenta um símbolo que só se tornaria mais comum muitos anos depois, a partir do modernismo: o espelho como índice da dissociação do “eu”, do estranhamento individual, da duplicidade da alma, da alienação, enfim, da problemática inflação da subjetividade e da atuação das convenções sociais sobre a personalidade. Meio século depois, Jorge Luis Borges ainda adotaria o espelho como um dos seus principais recursos formais (e de modo a parecer que era um dos primeiros a fazer isso), o que por si só já demonstra a precocidade da percepção de Machado de Assis em suas escolhas artísticas. No que tange ao realismo, o mais importante é essa ênfase nas causas sociais da alienação do indivíduo, de sua cisão interior em duas almas distintas, o que no conto de Machado de Assis se revela de modo fantástico ao se esfumarem a imagem do protagonista toda vez que ele se olha no espelho sem estar vestido com sua farda de alferes (símbolo de *status* em um Brasil que ia se tornando o país do “coronelismo”):

O alferes continuava a dominar em mim, embora a vida fosse menos intensa, e a consciência mais débil. Os escravos punham uma nota de humildade nas suas cortesias, que de certa maneira compensava a afeição dos parentes e a intimidade doméstica interrompida. Notei mesmo, naquela noite, que eles redobravam de respeito, de alegria, de protestos. Nhô alferes de minuto a minuto. Nhô alferes é muito bonito; nhô alferes há de ser coronel; nhô alferes há de casar com moça bonita, filha de general; um concerto de louvores e profecias, que me deixou extático. (...) desde que ficara só, não olhara uma só vez para o espelho. Não era abstenção deliberada, não tinha motivo; era um impulso inconsciente, um receio de achar-me um e dois, ao mesmo tempo, naquela casa solitária; e se tal explicação é verdadeira, nada prova melhor a contradição humana, porque no fim de oito dias, deu-me na veneta olhar para o espelho com o fim justamente de achar-me dois. Olhei e recuei. O próprio vidro parecia conjurado com o resto do universo; não me estampou a figura nítida e inteira, mas vaga, esfumada, difusa, sombra de sombra. A realidade das leis físicas não permite negar que o espelho reproduziu-me textualmente, com os mesmos contornos e feições; assim devia ter sido. Mas tal não foi a minha sensação. Então tive medo; atribuí o fenômeno à excitação nervosa em que andava; receei ficar mais tempo, e enlouquecer. (...) De quando em quando, olhava furtivamente para o espelho; a imagem era a mesma difusão de linhas, a mesma decomposição de contornos (...) Estava a olhar para o vidro, com uma persistência de desesperado, contemplando as próprias feições derramadas e inacabadas, uma nuvem de linhas soltas, informes, quando tive o pensamento... (...) — Lembrou-me vestir a farda de alferes. Vesti-a, aprontei-me de todo; e, como estava de frente do espelho, levantei os olhos, e... não lhes digo nada; o vidro reproduziu então a figura integral; nenhuma linha de menos, nenhum contorno diverso; era eu mesmo, o alferes, que achava, enfim,

a alma exterior. (...) Olhava para o espelho, ia de um lado para outro, recuava, gesticulava, sorria, e o vidro exprimia tudo. Não era mais um autômato, era um ente animado. Daí em diante, fui outro. Cada dia, a uma certa hora, vestia-me de alferes, e sentava-me diante do espelho, lendo, olhando, meditando; no fim de duas, três horas, despia-me outra vez. Com este regime pude atravessar mais seis dias de solidão, sem os sentir... (ASSIS, 2007, p. 158-162)

Com efeito, Machado de Assis consegue trabalhar aqui diversas potencialidades realistas da representação fantástica do espelho, e faz isso sem nada do reducionismo psicanalítico ou das abstrações existencialistas que seriam tão típicas do século XX após o sucesso de Freud e de Heidegger. No maduro Machado de Assis, tudo é pautado por um inequívoco enraizamento nas estruturas sociais e nas formas ideológicas que determinam os pensamentos e as identidades de cada um, e com isso ele não se perde em divagações arbitrárias ou esquemáticas.

Por fim, uma última vertente do realismo machadiano que é possível agrupar no quadrante do fantástico são os contos maduros de perfil alegórico, ou que lembram parábolas, como o já aludido “Na arca”. Em “As academias de Sião”, publicado em 1884 no livro *Histórias sem data*, é patente a destreza universalista de Machado de Assis, que a partir de uma história situada no Sião, e à maneira das *Mil e Uma Noites*, faz um retrato do funcionamento da política real, atento à lógica da ampliação e conservação do poder. O protagonista deste conto é um rei de “alma feminina”, inábil para o exercício do mando, que, em um jogo metafísico sugerido por sua esposa, troca de alma com ela. Pois ao contrário do marido, esta nascera com uma alma máscula. Com isso o novo rei (de alma agora masculina), de pronto começa a impor a Lei de Talião, isto é: aplica métodos de repressão exemplar, o que amplia o poder do seu reino pela via das armas e do correspondente medo. Começa garantindo os impostos ao mandar decapitar alguns devedores, e procede com essa lógica férrea e ditatorial até planejar assassinar a rainha (então detentora da alma feminina do antigo rei), o que não é executado apenas por conta da dúvida desse rei ditador (agora com alma máscula) se vai ou não morrer junto ao matar a rainha. O conto é muito bem escrito e espirituoso, sem nunca deixar de refletir algo do efetivo exercício do poder estatal, e faz isso através de contradições sinuosas que não perdem tempo com nenhum moralismo estreito – lembrando nesse ponto os esforços realistas de Maquiavel, moderno fundador das ciências políticas.

Já “A Igreja do Diabo” é outro conto que imita as parábolas bíblicas e as coloca pelo avesso de modo debochado, em tom de paródia. O relato sugere (outra vez com certo olhar maquiavélico), que o triunfo da Igreja Católica e das demais religiões monoteístas não se baseou em nenhuma superioridade inata de seus princípios morais, mas sim em uma estratégia bem arquitetada de conquista material e expansão ideológica, que o Diabo procura emular:

Conta um velho manuscrito beneditino que o diabo, em certo dia, teve a ideia de fundar uma igreja. Embora os seus lucros fossem contínuos e grandes, sentia-se humilhado com o papel avulso que exercia desde séculos, sem organização, sem regras, sem cânones, sem ritual, sem nada. Vivia, por assim dizer, dos remanescentes divinos, dos descuidos e obséquios humanos. Nada fixo, nada regular. Por que não teria ele a sua igreja? Uma igreja do Diabo era o meio eficaz de combater as outras religiões, e destruí-las de uma vez.

— Vá, pois, uma igreja, concluiu ele. Escritura contra Escritura, breviário contra breviário. Terei a minha missa, com vinho e pão à farta, as minhas prédicas, bulas, novenas e todo o demais aparelho eclesiástico. (ASSIS, 2007, p. 183)

Com isso, o Diabo consegue expandir facilmente seu império sobre a humanidade: os vícios, os pecados e a corrupção geral se alastram sem grandes resistências. “A igreja fundara-se; a doutrina propagava-se; não havia uma região do globo que não a conhecesse, uma língua que não a traduzisse, uma raça que não a amasse. O Diabo alçou brados de triunfo”. (ASSIS, 2007, p. 189) No entanto, para a sua surpresa, começa a haver entre alguns de seus súditos momentos de heresia, ou seja, algumas virtudes praticadas “às escondidas”, o que o conto também não atribui a nenhuma força moral válida por si mesma, mas sim ao espírito de contradição que domina o homem: “Que queres tu? É a eterna contradição humana.” (ASSIS, 2007, p. 190)

Além disso, vemos nesse conto uma recorrência universal do realismo de tipo fantástico, que é o resgate do mito do Fausto. Trata-se, aliás, da peça mais fáustica de Machado de Assis, primeiro por tomar o Diabo como seu protagonista, e depois pela menção explícita ao Fausto: “Não venho pelo vosso servo Fausto, respondeu o Diabo rindo, mas por todos os Faustos do século e dos séculos” (ASSIS, 2007, p. 184). Há também a repetição quase literal de uma famosa frase dita pelo Mefistófeles de Goethe: “Senhor, eu sou, como sabeis, o espírito que nega” (ASSIS, 2007, p. 185). Já em relação ao pacto, esse Diabo machadiano de fato tenta expandi-lo a “todos os Faustos do século e dos séculos”, isto é, a uma massa incontável de novos súditos,

isso ao lograr seduzir um por um com mil promessas de felicidade e de poder – recriando assim, pelo apelo massivo a multidões, o rol de engodos mefistofélicos, sempre obrigatórios em qualquer relato fáustico:

Ele prometia aos seus discípulos e fiéis as delícias da terra, todas as glórias, os deleites mais íntimos. Confessava que era o Diabo; mas confessava-o para retificar a noção que os homens tinham dele e desmentir as histórias que a seu respeito contavam as velhas beatas.

— Sim, sou o Diabo, repetia ele; não o Diabo das noites sulfúreas, dos contos soníferos, terror das crianças, mas o Diabo verdadeiro e único, o próprio gênio da natureza, a que se deu aquele nome para arredá-lo do coração dos homens. Vede-me gentil a airoso. Sou o vosso verdadeiro pai. Vamos lá: tomai daquele nome, inventado para meu desdouro, fazei dele um troféu e um lábaro, e eu vos darei tudo, tudo, tudo, tudo, tudo, tudo...

Era assim que falava, a princípio, para excitar o entusiasmo, espartar os indiferentes, congregar, em suma, as multidões ao pé de si. E elas vieram. (ASSIS, 2007, p. 186)

Com efeito, esse conto resgata e reinterpreta tradições culturais de grande difusão mundial, da moralidade bíblica ao mito fáustico, sem cair na armadilha que o próprio Deus do conto alerta, contra a retórica do Diabo: “Tudo o que dizes ou digas está dito e redito pelos moralistas do mundo. É assunto gasto; e se não tens força, nem originalidade para renovar um assunto gasto, melhor é que te cales e te retires.” (ASSIS, 2007, p. 185). É óbvio que o próprio Machado de Assis, na qualidade de autêntico escritor realista, demonstrou força e originalidade suficientes para resgatar assuntos gastos e produzir uma obra viva, que se lê com proveito até hoje. E como tentamos indicar nas últimas páginas, o fantástico foi um dos recursos que mais o ajudou a alcançar isso, cumprindo um papel crucial nos princípios de sua fase madura.

CAPÍTULO 4

A FANTASIA NO NATURALISMO E NO MODERNISMO

I – O REINADO DO GROTESCO

Uma importante tese de Antonio Candido é a de que o surgimento de Machado de Assis indica que o Brasil já possuía, ao final do Império e nos primeiros anos da República, um *sistema literário* relativamente maduro³¹. Com efeito, a obra machadiana inaugura o período cultural brasileiro em que já é possível esperar obras nacionais relevantes – e “relevantes” até no sentido de sustentar comparações com os melhores autores da literatura mundial. Mas essa expectativa de obras de porte universal, aberta no nosso sistema literário por Machado de Assis, só seria novamente respaldada após as convulsões das décadas de 1920 e de 1930; antes disso, nenhuma das literaturas latino-americanas havia conseguido efetivar sua relativa independência em relação à cultura europeia.

No Brasil, do fim do século XIX até 1920, dominou a cena escritores parnasianos ou naturalistas, que via de regra não fizeram mais do que unir a certos modelos europeus algumas ideias superficiais sobre a nossa própria realidade, e não raro temperando suas visões com preconceitos tacanhos, derivados do determinismo positivista. O melhor que fizeram foi descrever as emergentes paisagens urbanas, alguns aspectos das novas classes trabalhadoras e certo pitoresco regional, mas sem ultrapassar o nível mais epidérmico e fotográfico da empiria imediata. Por isso quase nunca alcançaram uma percepção autenticamente realista e original. Mesmo obras como *Os Sertões* e *O Cortiço*, que sem dúvida revelaram com originalidade certos traços estruturais da realidade brasileira, padecem de desníveis e problemas de visão (como o determinismo), o que aqui não nos cabe discutir melhor por escapar ao âmbito da literatura fantástica.

E ao contrário do que ocorreu com o francês Guy de Maupassant, o fantástico não serviu de boia de salvação para nenhum dos naturalistas brasileiros. É claro que não seria de se esperar uma predileção pelo fantástico nessa escola literária, visto

³¹ O conceito de *sistema literário* foi muito utilizado por Antonio Candido, que, com as seguintes palavras, explica seu estágio já configurado: “Nesse tempo [de 1870 ao início do século XX], podemos considerar como configurado e amadurecido o *sistema literário* do Brasil, ou seja, uma literatura que não consta mais de produções isoladas, mesmo devidas a autores eminentes, mas é atividade regular de um conjunto numeroso de escritores, exprimindo-se através de veículos que asseguram a difusão dos escritos e reconhecendo que, a despeito das influências estrangeiras normais, já podem ter como ponto de referência uma tradição local. O sinal desse amadurecimento é a obra de Machado de Assis”. (CANDIDO, 2007, p. 64.)

que o naturalismo adota por princípio uma estética pautada na descrição pretensamente imparcial dos fenômenos, tendo por base o exemplo das ciências naturais e da filosofia positivista. Talvez até surpreenda o mero fato dos nossos naturalistas terem cometido páginas de cunho fantástico, seja ultrapassando o permitido pelas leis físicas, seja explorando o mundo dos sonhos, da loucura e da morte. Não há tantos exemplos disto, mas eles existem, e não deixam de prenunciar desenvolvimentos futuros da literatura e do cinema.

Aluísio Azevedo, o fundador e principal nome do naturalismo no Brasil, apesar de ser mais conhecido pelos romances *O Mulato* (1881), *Casa de Pensão* (1884) e *O Cortiço* (1890), também produziu alguma literatura de cunho fantástico, sobretudo no romance *A mortalha de Alzira* (1894) e no conto “Demônios” (1895). Em tais obras, apesar de se repetir o pendor descritivo típico da escola naturalista, o suspense dos enredos se baseia diretamente no velho horror gótico ou no mistério mórbido de caráter romântico. É provável que Aluísio Azevedo tenha optado por inserir esse tipo de fantástico em suas obras com uma intenção mais mercadológica do que artística, buscando recursos em uma época de maior aperto financeiro. Afinal, se trata de um dos primeiros brasileiros que tentou se sustentar escrevendo literatura – só depois de já ter terminado suas obras é que ele iria se tornar diplomata. Seja como for, Aluísio Azevedo justifica esse uso da estética romântica como uma tentativa de travar um diálogo mais amplo com o gosto ainda hegemônico do público leitor, que ele alega ser ainda despreparado para um naturalismo puro:

É preciso ir dando a cousa em pequenas doses, paulatinamente. Um pouco de enredo de vez em quando, uma ou outra situação dramática de espaço a espaço, para engodar, mas sem nunca esquecer o verdadeiro ponto de partida – a observação e o respeito à verdade. Depois as doses de romantismo irão gradualmente diminuindo enquanto as de naturalismo irão se desenvolvendo, até que um belo dia, sem que o leitor o sinta, esteja completamente habituado ao romance de pura observação e estudo de caracteres. (AZEVEDO, 1882, p. 172, *ortografia atual*).

Apesar dessa justificativa, na qual as fórmulas românticas teriam um papel meramente tático, sua verdadeira relação com o romantismo parece ser mais profunda, de concordância espiritual com as abordagens sentimentais e irracionais, o que o naturalismo apenas iria atualizar com o invólucro estilístico das descrições minuciosas de costumes e de cenários. É isso o que também pensa, por exemplo,

Lucia Miguel Pereira, que aponta um “romantismo disfarçado” mesmo nas obras mais ortodoxamente naturalistas de Aluísio Azevedo:

E a melhor prova de que o naturalismo nos foi imposto pela moda está em ter sido tão mal assimilado. Praticaram-no sempre como quem executa uma receita os nossos romancistas, que, no espírito, continuavam românticos; não há disso prova mais expressiva do que *O Mulato*, que representou a vitória da nova escola, tendo, entretanto, apenas disfarçado com cenas realistas o seu romantismo. (MIGUEL PEREIRA, 1957, p. 121)

E nas obras de pendor fantástico de Aluísio Azevedo, essa adesão ao espírito do romantismo é ainda mais explícita. Nelas, se mistura algum melodrama mórbido a descrições impressionistas da paisagem e dos objetos, e os personagens logo são rebaixados ao nível dos animais e da matéria em putrefação dos organismos mortos, com acentuação do elemento grotesco. Ou seja, é o pior do conteúdo do ultrarromantismo fundido ao estilo de dissecação crua e positivista do naturalismo. Isto não deve surpreender em nada o leitor de hoje, já que inúmeros livros e filmes do gênero de terror dos séculos XX e XXI fizeram justamente essa mistura do *gore* naturalista ao sobrenatural fantasmagórico de origem romântica. É um tipo de arte, em geral, profundamente irrealista, o que não é índice da mera estupidez ou falta de talento de seus artífices, já que expressa algo do mal-estar provocado por efetivas contradições da realidade burguesa. Ocorre que tais obras captam superficialmente tais contradições, e com isso só ajudam a fetichizá-las ainda mais.

No conto “Os demônios”, Aluísio Azevedo se empenha em criar tal atmosfera de suspense e terror – e em alguns momentos até se sai bem nesse efeito específico, pois é capaz de prender a atenção através de uma linguagem bem construída e de mistérios sugestivos, demonstrando dominar seu ofício de escritor profissional. Porém neste conto lhe falta uma verdadeira originalidade, o que só poderia surgir sob uma relação mais crítica e menos epidérmica com a realidade. É tão direta sua cópia dos modelos prévios de literatura misteriosa e mórbida (que abundaram primeiro no romantismo europeu, depois em Edgar Allan Poe e em seus imitadores), que não é possível enxergar nada peculiar ao Brasil, a não ser uns poucos vocábulos que poderiam perfeitamente ser substituídos ou riscados sem que se alterasse nem um pouco o sentido ou a atmosfera da história, como na frase seguinte: “Foi aí que eu pela primeira vez lhe beijei a sua formosa e pequenina mão de *brasileira*.” (AZEVEDO, 1893, p. 41, *grifo nosso*).

Do início ao fim deste conto, narrado em primeira pessoa, paira uma subjetividade cega, que não enxerga nada além das impressões sensoriais mais imediatas, e assim jamais remetem o leitor a nenhuma questão objetiva do ser social. Com isso, a realidade primeiro se esfumaça entre mistérios vazios para depois reemergir na imagem de uma natureza determinista, ainda que o processo evolutivo se apresente de trás pra frente, como logo veremos.

Todo o enredo se pauta por um evento fantástico inicial: o protagonista acorda em uma noite eterna, que nunca acaba (evidente símbolo da morte, que ele próprio não tarda a compreender). A isso se soma sua busca por sua amada até no *post mortem*, bem ao estilo ultrarromântico:

Sim! Sim, minha esposa e minha sombra querida, se tua alma impaciente não esperou por minha alma, teu corpo será na morte o companheiro inseparável do meu corpo! Meus braços não te deixarão nunca mais! nunca mais! Aqui, n'este peito, onde repousas agora o teu formoso rosto já sem vida, tens tu o teu túmulo! Meus últimos pensamentos e meus últimos beijos serão as flores da tua sepultura! (AZEVEDO, 1893, p. 48, *ortografia atual*).

Nas páginas seguintes começamos a sentir, de modo cada vez mais acentuado, o toque do naturalismo de escola, a ânsia de se reduzir tudo aos instintos primordiais e ao império do meio natural, ainda que o relato inteiro também seja inseparável dos artifícios que há mais de um século já vinham sendo abusados pelo romantismo de tipo gótico, como a descoberta de monstruosidades repugnantes sob cenários escuros:

Aquela absoluta ausência do sol e do calor, formavam-se e cresciam esses monstros da treva, disformes seres húmidos e moles; tortulhos gigantescos, cujas polpas esponjosas, como imensos tubérculos de tísico, nossos braços não podiam abarcar. (...) Era horrível senti-los crescer assim fantasticamente, inchando ao lado e de frente uns dos outros como se toda a atividade molecular e toda a força agregativa e atômica que povoava a terra, os céus e as águas, viesse concentrar-se n'eles, para n'eles resumir a vida inteira. Era horrível, para nós, que nada mais ouvíamos, senti-los inspirar e respirar, como animais, sorvendo gulosamente o oxigênio d'aquela infindável noite. (...) Meu Deus ! Era como se nesse nojento viveiro, borbulhante do lodo e da treva, viera refugiar-se a grande alma do mal, depois de repelida por todos os infernos. (AZEVEDO, 1893, p. 61, *ortografia atual*).

Não tarda para que este ambiente de laboratório botânico, que já mistura o suspense mórbido a dissecações de animais e da matéria orgânica, se imponha mais

e mais sobre o narrador e sobre a amada que o acompanha em sua jornada nas trevas. Como consequência, tais personagens vão perdendo suas últimas aparências humanas para se transformarem primeiro em animais bestiais, depois em plantas, e por fim na matéria inorgânica das rochas e dos planetas – o que não é colocado como uma degradação, mas antes como uma poderosa libertação:

Comecei a notar que os pensamentos d'ela iam progressivamente rareando, tal qual sucedia aliás comungo mesmo. Minha memória embotava-se. Afinal, já não era só a palavra falada que nos fugia; era também a palavra concebida. Nossos cérebros principiavam a bestializar-se. (...) Mas, à proporção que o nosso espírito por tal estranho modo se neutralizava, fortalecia-se-nos o corpo maravilhosamente, a refazer-se de seiva no meio nutritivo e fertilizando d'aquela decomposição geral. E nossos músculos robusteceram-se por encanto, e os nossos membros avultaram n'um continuo desenvolvimento. E sentimos crescer os ossos, e sentimos a medula pulular, engrossando e aumentando, dentro d'eles. E sentimos as nossas mãos e os nossos pés tornarem-se fortes, como os de um gigante; e as nossas pernas encorparem, mais consistentes e mais ágeis; e os nossos braços se entenderem, maciços e poderosos. E todo o nosso sistema muscular se desenvolveu de súbito, em prejuízo do sistema nervoso, que se amesquinhou progressivamente. Fizemo-nos hercúleos, de uma pujança de animais ferozes, sentindo-nos capazes cada qual de afrontar impávidos todos os elementos do globo e todas as lutas pela vida física. Quando resolvemos continuar a nossa peregrinação, foi de quatro pés que nos pusemos a andar ao lado um do outro, naturalmente e sem dar por isso. Então meu corpo principiou a revestir-se de um pelo espesso. Apalpei as costas de Laura e observei que com ela acontecia a mesma cousa. Nossos gigantesco membros, agora completamente desprovidos da sua folhagem, contraíram-se hirtos, sufocando os nossos poros; e nós dois, sempre abraçados, nos inteiriçamos n'uma só mole informe, sonora e maciça, onde as nossas veias primitivas, já secas e tolhidas, formavam sulcos ferruginosos, feitos como que do nosso velho sangue petrificado. E, século a século, a sensibilidade foi-se-nos perdendo numa sombria indiferença de rocha. E, século a século, fomos de grés de xisto ao supremo estado da cristalização. E vivemos, vivemos, e vivemos, até que a lama que nos cercava principiou a dissolver-se n'uma substancia liquida, que tendia a faze-se gasosa e a desagregar-se, perdendo o seu centro de equilíbrio; uma gaseificação geral, como devia ter sido antes do primeiro matrimônio entre as duas primeiras moléculas que se encontraram e se uniram e se fecundaram, para começar a interminável cadeia da vida, desde o ar atmosférico até ao sílice, desde o ozono até ao bípede. E oscilamos indolentemente n'aquela oceano fluido. Mas, por fim, sentimos faltar-nos o apoio, e resvalamos no vácuo, e precipitamo-nos pelo éter. E, abraçados a princípio, soltamo-nos depois e começamos a percorrer o armamento, girando em volta um do outro, como um casal de estrelas errantes e amorosas, que vão espaço a fora em busca do ideal. (AZEVEDO, 1893, p. 62-81, *ortografia atual*).

Essas palavras chegam a lembrar a concepção de mundo dos intelectuais nazistas, pois vemos nelas a saudação romântica do irracionalismo como algo superior, misturado à familiaridade com as experiências manipulatórias da ciência positivista e com um triunfalismo de escala cósmica. A intenção original de Aluísio Azevedo obviamente não previa tal futuro político no mundo, assim como Nietzsche não previu; mas é inegável que o fascismo também se alimentaria justamente desse solo misto de romantismo com positivismo. Seja como for, é claro que o que o autor brasileiro tentou nesse conto foi ilustrar sua visão científicista sobre a natureza, ainda que utilizando imagens e estratégias da estética românica como meio de sublimar tudo primeiro em um halo vago e misterioso, e depois em metáforas de idealização biológica. Mas essa estranheza exagerada do conto será anulada na última frase, quando o protagonista quebra o fantástico ao revelar que tudo não passara de algo inventado por ele, o que só acentua o caráter livresco do relato e sem querer nos revela a origem pequeno burguesa desses tipos de divagações:

Ora aí fica, leitor paciente, n'essa dúzia de capítulos desenxabidos, o que eu, naquela maldita noite de insônia, escrevi no meu quarto de rapaz solteiro, esperando que Sua Alteza o Sol se dignasse de abrir a sua audiência matutina com os pássaros e com as flores. (AZEVEDO, 1893, p. 81, *ortografia atual*).

Do mesmo autor, o romance *A mortalha de Alzira* consegue ser ainda pior, pois não possui sequer a concisão de “Demônios”, nem a capacidade de produzir qualquer efeito de suspense e mistério. Seu objetivo confesso é ser uma versão longa do conto “A morte amorosa”, de Theophile Gautier, e inclusive se passa na mesma França do século XVIII em que se situa a história de Gautier: “No ano de 17**, Paris, então muito governado pela Pompadour e um pouco por Luís XV, palpitava de entusiasmo com um escândalo original” (AZEVEDO, 1894, p. 1). Trata-se, na verdade, de um romance folhetinesco encomendado por um jornal, que solicitou ao autor uma obra mais romântica do que naturalista, conforme informa o próprio Aluísio Azevedo em um prefácio que é bem mais interessante do que o resto do livro, já que nos fornece um involuntário retrato do modo como atuavam as forças de mercado nesses inícios da profissionalização literária no Brasil:

A *Gazeta de Notícias* precisava de um romance e encomendou-me, determinando logo, já se vê, o caráter literário que ele devia ter. Não fazia questão de mais ou menos enredo, contanto que a obra, longe de ser naturalista, fosse bem romântica e bem fantasiosa;

obra enfim que pudesse convir ao paladar da grande massa de leitores sentimentais de que na maior parte se alimenta aquela folha, mas que ao mesmo tempo não caísse no completo desagrado daqueles que não admitem obra sem arte e arte sem verdade.

Como vêm a tarefa não era das mais fáceis. O trabalho, porém, seria bem remunerado, ficando-me ainda a propriedade do romance e o direito consequente de publicá-lo em volume.

Ora, eu, que precisava repousar um pouco o espírito num romance de fantasia, e que, de muito tempo a essa parte, sentia falta de um adversário literário, cujas obras, francamente românticas, servissem de ativa e fogosa oposição aos meus tranquilos, pacientes e causativos estudos do natural, obtidos a frio esforço de observação e análise, lembrei-me de fazer guerra a mim mesmo e aceitei a proposta da *Gazeta de Notícias*, com a condição única de substituir o meu nome pelo pseudônimo de Victor Leal. O público estava propenso a acreditar na existência de um escritor muito moço e romântico chamado Victor Leal. Olavo Bilac e Pardal Mallet tinham já feito, de colaboração e em segredo, uma complicada fantasia intitulada *O Esqueleto*, que, com aquele pseudônimo, haviam publicado naquela mesma folha. A *Gazeta* aceitou a minha condição e, sem perda de tempo anunciou *A Mortalha de Alzira*.

O romance, como ela esperava, produziu bom efeito sobre os seus ardentes leitores do rodapé, foi lido com avidez; por outro lado, os meus bons inimigos e os meus maus amigos imaginaram que eu tinha afinal encontrado pela frente um formidável adversário, que me levava de vencido, pondo em debandada, com os seus golpes de imaginação, a mim e a toda a minha quitanda naturalista. (AZEVEDO, 1894, p. xiv-xv, *ortografia atual*).

Aluísio Azevedo assinará esse livro, portanto, sob o pseudônimo Victor Leal, a quem considera um equivocado romântico, opositor do naturalismo. Consoante tal esquema, *A mortalha de Alzira* irá basicamente repetir, com grandes doses de artificialidade, o romantismo gótico da fase inicial de Gautier (que depois seria um dos fundadores do movimento parnasiano, pretensamente mais objetivo). Mas ao contrário do que declara Aluísio de Azevedo, a estética do naturalismo não estará ausente do livro, pois o autor irá prolongar a história original de Gautier justamente através de descrições banais dos ambientes e de um tipo de moralismo muito cultivado pelos naturalistas: a crítica retórica aos costumes do clero e da sociedade francesa da época de Luis XV. Se isso no fundo também pretendia ser um retrato da sociedade brasileira de fins do século XIX, não importa, pois de todo modo não passa de uma crítica superficial, que não revela nada da verdadeira luta de classes em jogo e só reproduz os batidos clichês sobre a depravação da aristocracia francesa, que na visão burguesa mais estreita é o que explicaria a Revolução de 1789.

Também no que tange especificamente ao fantástico, Aluísio Azevedo continua a transitar do romantismo gótico para seu naturalismo doutrinário, uma vez que remete para a histeria do protagonista todas as visões fantasmagóricas que este viveu em sonho, após ter ido ao velório de sua amada morta. Desse modo, a única pretensa originalidade do livro é uma questão mais médica do que de literária: o fato de reputar a histeria como algo também passível de acometer os indivíduos do sexo masculino, contra a crença geral de então, já que o próprio termo “histeria” deriva de útero. Esse tema é caro ao autor, que já havia o tratado no romance *O Homem*, em que a protagonista (desta vez mulher) também vive experiências aparentemente fantásticas causadas por alucinações derivadas da histeria, que, por sua vez, igual n’*A mortalha de Alzira*, é produto direto dos desejos sexuais reprimidos. Apesar de *O Homem* ser pretensamente mais filiado à escola naturalista, ambos os livros se perdem em cansativos melodramas que por fim culminam em loucura ou suicídio, o que não dista em nada dos padrões ultrarromânticos. Em *O Homem*, a protagonista Magdá acaba presa numa camisola de força, “uma abominável mortalha de linho cru”, e é conduzida à cela de um manicômio: “Ficou lá dentro sozinha, a roncar como uma fera encarcerada. O pai viu fecharem-lhe a jaula, mais sucumbido do que se aquela porta fosse a lousa de um túmulo” (AZEVEDO, 1887, p. 374). Já em *A mortalha de Alzira*, o protagonista (o pároco Ângelo), ao entender que suas visões fantásticas não passam de ilusões, se torna suicida, e mata o padre que o criou (Ozéas), antes de pular em um precipício:

- Que vais fazer, Ângelo !
- Completar naquele abismo a tua obra, bandido!
- Não! gritou Ozéas, fazendo um supremo esforço para desviar o filho do precipício. Não te matarás!
- E engalinhados numa tremenda luta, rolaram até à sepultura de Alzira.
- Não hás de morrer!
- Pois morrerás tu! exclamou o pároco, ofegante, pondo-lhe o joelho sobre o peito.
- E arrancou uma cruz da terra.
- Vês?... disse, bramindo-a com o braço erguido. É com a própria arma da tua religião que te vou ferir!
- E cravou-lha na garganta.
- Ah! gemeu Ozéas. Perdoai-lhe, Senhor!
- E vendo que Ângelo galgava a rampa do precipício, tentou ainda arrastar-se para lá, inutilmente. Gorgolhava-lhe forte o sangue da ferida.
- Ângelo! meu filho! Atende! vagiu agonizando. Não procures a morte!

— Não é a morte, é o sono eterno! respondeu o pároco. Eu quero sonhar!...

E de um salto precipitou-se no abismo.

(AZEVEDO, 1894, p. 320, *ortografia atual*)

É assim, portanto, que Aluísio Azevedo perfaz sua síntese do romantismo e do naturalismo: não com a elevação dialética para uma arte superior no conteúdo e na forma, mas sim como uma mistura dos piores cacoetes dessas duas grandes tendências filosóficas e estéticas. E nenhum outro escritor brasileiro foi melhor que Aluísio Azevedo nessa união do fantástico romântico aos princípios naturalistas. Houve, antes, resultados ainda mais intragáveis, a exemplo do romance *A Esfinge*, escrito pelo nome central da prosa literária de inícios do século XX, Coelho Neto. Aí vemos o mesmo artifício romântico, que cadencia o mistério supersticioso do conteúdo, unido ao pendor da descrição pela descrição e do estudo positivista das patologias, tomados do naturalismo – e desta vez sob uma prosa beletrista repleta da mais fútil adjetivação. A propaganda deste livro, que ainda hoje se repete, é de que se trata do “Frankenstein Brasileiro” e de que foi pioneiro em nossa literatura a abordar temas como a alquimia, o terror, a ficção científica, o espiritismo e até a transexualidade – já que o protagonista, o inglês James Martim, é fruto da junção da cabeça de uma mulher ao corpo de um homem, as partes de dois irmãos que ficaram intactas após um grave acidente. Na verdade, porém, todos esses temas são misturados de modo assaz fetichizado e folhetinesco, e jamais superam os limites de uma visão de mundo cuja afetação estilística não esconde a mais vazia banalidade, a exemplo desta reflexão filosofante, posta na boca do protagonista:

A vida é assim: temo-la sob os olhos e não a deciframos.... e ela devora-nos. É a Esfinge. Volte uma página d’este livro para diante – é o amanhã, mistério da vida. Folheio-o para trás, ainda mistério! O passado, a morte. O presente, que é redouça em que nos balançamos entre a saudade e a esperança. É assim. De que vale saber? Feche o volume ou deixe-o aberto. Em sono ou em vigília a vida é sempre indecifrável. (COELHO NETO, 1920, p. 53, *ortografia atual*)

Outro escritor do início do século que também opera certa união do fantástico romântico com algo mais naturalista é João do Rio, que foi bastante influenciado pelo dandismo decadentista de Oscar Wilde e pela ideia de ser um “*flâneur*” nas ruas do Rio de Janeiro, mostrando particular atenção sobre os costumes populares urbanos, sendo um dos fundadores no Brasil da crônica de conotações sociológicas. Ele próprio era negro e provavelmente homossexual, o que pode ter influenciado alguns

trechos e perceptivas de seus textos, embora de modo menos determinante do que postulam os adeptos de teorias identitárias. O que é certo é que João do Rio fez parte de um período de transição cuja estética mais relevante tem sido chamada de “pré-modernista”, isto é, aquela que já não repete as piores fórmulas naturalistas ou simbolistas, adotando uma linguagem mais coloquial e apresentando uma maior aproximação efetiva com a realidade do povo – porém ainda sem adotar a luta consciente e polemista contra as escolas de Zola e de Mallarmé, e, por isto, repetindo certos aspectos dessa estética, como a atenção às aparências mais comuns ou pitorescas do cotidiano, algo que o trabalho como jornalista só ajudou a reforçar. Tudo isto também pode ser dito de Lima Barreto, cujo *Triste fim de Policarpo Quaresma* se lê com proveito até hoje; mas o caso de João do Rio é mais relevante para nós, uma vez que seus textos que continuam mais fortes e relevantes são dois contos de estirpe fantástica: “O Bebe de tarlatana Rosa” e o “O homem de cabeça de papelão”.

Publicado em 1910, “O Bebe de tarlatana Rosa” aparece em muitas antologias de contos brasileiros por seu estilo seguro, conciso e bem talhado – sem nada da orgia verbal que se via em Coelho Neto ou em Rui Barbosa, os astros da prosa da época. Esse conto tem a originalidade de trazer a atmosfera do mistério macabro para o carnaval brasileiro, além de descrever com talentosa capacidade imagética, e excelente economia verbal, aspectos significativos desta festa popular – e isto sem nivelar tudo na mesma ideia abstrata de povo, pois antes demonstra o peso concreto das brutais diferenças entre as nossas classes sociais. É também visível que João do Rio neste conto tenta ser crítico contra a canalhice desumana das elites brasileiras; no entanto, seu texto acaba por depender demais, de modo algo fetichista, ao efeito de terror psicológico derivado das contradições das aparências físicas, o que já era típico do romantismo europeu, tão obcecado pelo grotesco. Como escreve esse mesmo autor em outra obra, *A alma encantadora das ruas*: e é essa atenção pelo efeito do terror que acaba sendo formalmente exagerado, fazendo com que o conteúdo crítico essencial do “Bebê de tarlatana rosa” (o preconceito das elites contra as classes baixas), acabe no fundo servindo de mera antessala para o que o conto realmente enfatiza: a sensação física e moral de abjeção contra a corrupção luxuriosa. Com isso, as classes baixas acabam sendo caracterizadas como seres ainda mais grotescos do que as classes altas, sem que o texto seja capaz de limitar essa

visão ao mero preconceito do narrador, pois aparecem como aspectos reais existentes nas ruas.

Assim, embora a visão preconceituosa do narrador fique cada vez mais clara, por conta do foco no horror tal preconceito acaba por ser simbolicamente reforçado pelo texto com a aparição da personagem que dá título ao conto. Trata-se de uma moça fantasiada de bebe, que é pobre ou marginalizada e usa um nariz postiço que ela só consegue usar no carnaval, única oportunidade de se divertir em pé de igualdade com os ricos e normais. O narrador acaba se sentindo atraído por ela, mas ao beijá-la arranca esse nariz, descobrindo um rosto monstruoso:

De novo os seus lábios aproximaram-se da minha boca. Entreguei-me. O nariz roçava o meu, o nariz que não era dela, o nariz de fantasia. Então, sem poder resistir, fui aproximando a mão, aproximando, enquanto com a esquerda a enlaçava mais, e de chofre agarrei o papelão, arranquei-o. Presa dos meus lábios, com dois olhos que a cólera e o pavor pareciam fundir, eu tinha uma cabeça estranha, uma cabeça sem nariz, com dois buracos sangrentos atulhados de algodão, uma cabeça que era alucinante — uma caveira com carne...

Despeguei-a, recuei num imenso vômito de mim mesmo. Todo eu tremia de horror, de nojo. O bebê de tarlatana rosa emborcara no chão com a caveira voltada para mim, num choro que lhe arregaçava o beijo mostrando singularmente abaixo do buraco do nariz os dentes alvos. — Perdoa! Perdoa! Não me batas. A culpa não é minha! Só no Carnaval é que eu posso gozar. Então, aproveito, ouviu? aproveito. Foste tu que quiseste... Sacudi-a com fúria, pu-la de pé num safanão que a devia ter desarticulado. Uma vontade de cuspir, de lançar apertava-me a glote, e vinha-me o imperioso desejo de esmurrar aquele nariz, de quebrar aqueles dentes, de matar aquele atroz reverso da Luxúria... Mas um apito trilou. O guarda estava na esquina e olhava-nos, reparando naquela cena da semitrevia. Que fazer? Levar a caveira ao posto policial? Dizer a todo mundo que a beijara? Não resisti. Afastei-me, apressei o passo e ao chegar ao largo inconscientemente deitei a correr como um louco para a casa, os queixos batendo, ardendo em febre.

Quando parei à porta para tirar a chave, é que reparei que a minha mão direita apertava uma pasta oleosa e sangrenta. Era o nariz do bebê de tarlatana rosa... (JOÃO DO RIO, 2001, p. 26)

Em outras palavras, o efeito de horror que essa história transmite consolida ainda mais, no leitor, a visão do medo de se imiscuir com os integrantes das classes baixas, que no final revelam sua verdadeira cara: a de monstros capazes de malandragens, capazes de se disfarçar de pessoas saudáveis e que, para serem mantidos em seu lugar próprio, devem ser sistematicamente evitados ou espancados, conforme a vontade explicitada pelo narrador, representante das elites brasileiras. É

inegável, portanto, que há questões de classe sedimentadas nesse conto de Joao do Rio, mas a imagem final que o conto transmite acaba sem querer coadunando com o sentimento de superioridade das elites ao enxergar de cima para baixo as classes populares, retratadas como portadoras dos mais baixos instintos e das mais abjetas feiuras e monstruosidades. O narrador só tem um breve contato com essas classes, e isso quando se permite degradar sem pudores, aproveitando a lógica do carnaval: uma época de exceção em que todo mundo é instado aos excessos. Já que não há nada no texto que questione ou ironize tal postura de classe do narrador, essa visão do personagem de elite acaba por se confundir com o conteúdo essencial do próprio conto, que, portanto, ao lado da condenação moralista contra os rebaixamentos carnavalescos, desumaniza ainda mais os marginalizados da sociedade. Com isso, representa o oposto da inversão social emancipatória que Mikhail Bakhtin estudou acerca do carnaval medieval e renascentista (BAKHTIN, 2010), uma vez que tal conto de João do Rio reproduz o enrijecimento das hierarquias sociais com uma imagem ainda mais fetichizada do que a que poderíamos captar em primeira mão, ao observar qualquer festa carnavalesca.

Já o conto “O homem de cabeça de papelão”, de 1921, busca satirizar de modo mais amplo e completo a ordem de funcionamento da sociedade, retratando em estilo de fábula o quanto o “pensamento crítico” costuma ser atacado em todos os ambientes. É também outro texto muito bem escrito de João do Rio, e que não envelheceu nada até hoje, sendo inclusive objeto de constantes adaptações teatrais e audiovisuais. Isto faz justiça ao autor, que em poucas páginas de fato plasmou uma história memorável, permeada de fortes imagens simbólicas, sobretudo a troca da cabeça do protagonista (cujo “defeito” era ser bem regulada demais, insuportavelmente ética e trabalhadora, e sempre em busca da “verdade verdadeira”), por uma mera cabeça de papelão, padronizada e vazia como a do geral das pessoas. Esse conto, porém, acaba por se pautar em uma condenação abstrata a todas as classes sociais (aos donos de fábricas e seus operários, por exemplo, indiscriminadamente), sugerindo como única virtude humana a individualista e isolada capacidade de pensar por conta própria, o que não deixa de reproduzir o moralismo subjetivista de origem romântica que também já aludimos a respeito do conto “O País da Quimera”, do jovem Machado de Assis.

Seja como for, no conjunto de autores que vimos neste capítulo, podemos enxergar uma tendência estética geral que ultrapassa a etapa específica do naturalismo de escola, prosseguindo depois. Falamos dessa afinidade entre o grotesco romântico e o naturalista, o que será recorrente entre inúmeros escritores do século XX e XXI, no mundo inteiro. A que tudo indica, o precursor desse tipo de fusão não foi nenhum autor europeu, como era o costume até então, e sim um norte-americano: Edgar Allan Poe. Historicamente, Poe está mais ligado ao romantismo, mas suas preocupações de descrever objetivamente certos ambientes, objetos e personagens, além da dissecação das patologias psicológicas, serão recorrentes mais tarde entre os naturalistas, e depois entre os escritores de contos e romances policiais ou de detetives, gênero que Poe inaugura com um conto de estirpe fantástica, “O Mistérios da Rua Morgue”, de 1841. Sua influência na literatura será imensa, particularmente no ramo fantástico, e, de todo jeito, tais classificações de “romantismo” e “naturalismo” entrarão em desuso após o triunfo das vanguardas modernistas, que acabarão por fundir todos os estilos do passado a outros novos, borrando qualquer fronteira estética. Mas o fato é que o ecletismo da forma e o irracionalismo do conteúdo, após ter se iniciado com os românticos, prosseguiu como um pilar essencial da maioria dos movimentos artísticos posteriores. Por isso não é surpresa nenhuma que boa parte da arte fantástica dos dias de hoje, sobretudo a produzida pela indústria cultural mais influente, se inspire direta ou indiretamente na literatura de mistério inaugurado pelo gótico e pelo macabro romântico, tendência que, como vimos, a estética naturalista apenas atualizou com suas descrições minuciosas e com seu apego às doutrinas do positivismo.

Ainda assim, entre os inícios e os fins do século XX, as experiências modernistas se desdobraram por muitas veredas distintas, o que permitiu o surgimento de algumas obras com maior vigor realista – mesmo que o padrão usual de boa parte das vanguardas tenha sido o do formalismo arbitrário. É isto que agora nos cabe analisar, apontando algumas das principais configurações fantásticas que foram produzidas no Brasil nos últimos cem anos.

II – CONQUISTAS E LIMITES DO MODERNISMO “HEROICO”

Observando a literatura oficial de inícios do século XX, cujos nomes mais aclamados eram Olavo Bilac na poesia e Coelho Neto na prosa, é forçoso concluir que a dependência econômica do Brasil-Plantation era então reafirmada por sua dependência cultural, que gerava uma arte de terceira categoria, mera cópia afetada de modas estrangeiras. Sobre essa literatura, diz Antonio Candido:

Vista de conjunto, parece-nos hoje uma solução literária e ideológica frágil e pouco construtiva. Uma espécie de gorjeio esmaecido, em que se refletia aqui o idealismo literário da burguesia européia; e, por isso mesmo, pouco apto a intervir na nova fase que se impunha, ante o esgotamento do academismo cosmopolita, diletante e pós-naturalista. Como vimos, este era sobretudo uma conservação de formas cada vez mais vazias de conteúdo; uma tendência a repisar soluções plásticas que, na sua superficialidade, conquistaram por tal forma o gosto médio, que até hoje representam para ele a boa norma literária. Uma literatura para a qual o mundo exterior existia no sentido mais banal da palavra, e que por isso mesmo se instalou num certo oficialismo graças, em parte, à ação estabilizadora da Academia Brasileira, que de 1900 a 1925 teve o seu grande, de certo modo único, período de funcionamento bem ajustado. As letras, o público burguês e o mundo oficial se entrosavam numa harmoniosa mediania. (CANDIDO, 2006b, p. 126)

É obvio que essa arte epigônica, a cada ano mais artificial e vazia, não era uma exclusividade brasileira. Já no século XIX, até o *Manifesto Comunista* havia previsto que as literaturas nacionais tendiam a se tornar parte de uma única cultura global na medida do avanço do domínio burguês: era o modo de Marx e Engels darem bases mais materialistas ao conceito de *Weltliteratur*, cunhado por Goethe em 1827.³² Mas mesmo nesse prisma de admissão de uma literatura universal, qualquer obra bem realizada pressupunha então, como ainda hoje pressupõe, que a assimilação das sugestões formais vindas de um sistema externo ocorra em função da realidade interna que se quer representar. Isto é: a realidade de um determinado ser social não deve ser apenas encaixada em fórmulas estéticas importadas, nem ser abordada de modo superficial. É necessário tanto um olhar crítico capaz de revelar as faturas

³² Diz o *Manifesto Comunista*: “Impelida pela necessidade de mercados sempre novos, a burguesia invade todo o globo. Necessita estabelecer-se em toda parte, explorar em toda parte, criar vínculos em toda parte. (...) Em lugar do antigo isolamento de regiões e nações que se bastavam a si próprias, desenvolvem-se um intercâmbio universal, uma universal interdependência das nações. E isto se refere tanto à produção material como à produção intelectual. As criações intelectuais de uma nação tornam-se propriedade comum de todas. A estreiteza e o exclusivismo nacionais tornam-se cada vez mais impossíveis; das inúmeras literaturas nacionais e locais, nasce uma literatura universal”. (MARX; ENGELS, 1999, p. 43)

mais essenciais do país, quanto uma preocupação estética invulgar, apta a conceber formas originais a partir dessa essência nacional, ainda que sob a influência de princípios estéticos estrangeiros.

Nossos primeiros modernistas sem dúvida vislumbraram esse superior sentido dialético, igual antes havia ocorrido com Machado de Assis. E também lembrando Machado de Assis, os modernistas brasileiros canalizaram boa parte do fogo da polêmica justo contra a escola naturalista, que nos anos de 1920 já fazia parte do *status quo* cultural, ao lado do beletismo parnasiano. A bem da verdade, a obra de Machado de Assis não influenciou quase nada para isto, pois sabemos que as raízes da inflexão na sensibilidade artística partiu dos contatos de alguns artistas e intelectuais brasileiros com as vanguardas europeias dos inícios do século XX. Porém, uma vez realizado esse contato e absorvido algumas de suas perspectivas, era quase inevitável que nossos primeiros modernistas, então chamados de “futuristas”, elegessem como alvo primordial o engessamento *estético* oriundo do passado, sobretudo do aludido empirismo naturalista-parnasiano, ao lado das idealizações e afetações românticas. E enquanto um alvo secundário, desde o princípio já apareciam algumas questões mais amplas de cunho político e socioeconômico, como o próprio domínio da burguesia endinheirada.

Foi esse espírito de combate que de fato animou as obras de estreia dessa nova tendência, como o poema *Pauliceia Desvairada*, de Mário de Andrade, escrito em 1921, ou as exposições e performances da *Semana de Arte Moderna* de 1922 – ano que acabou por simbolizar o inteiro movimento modernista dessa década, autoproclamado “heroico” por essa luta polemista e desbravadora que começava a travar. Não por acaso, da mesma forma que “ira”, no original grego, é a palavra que abre a *Ilíada*, prenunciando o enredo da epopeia homérica (a ira de Aquiles), “luta” é o primeiro substantivo do texto de apresentação da revista *Klaxon*, que traria entre 1922 e 1924 a contribuição dos principais nomes do modernismo dessa época:

A luta começou de verdade em princípios de 1921 pelas colunas do “Jornal do Commercio” e do “Correio Paulistano”. Primeiro resultado: “Semana de Arte Moderna” — espécie de Conselho Internacional de Versalhes. Como este, a Semana teve sua razão de ser. Como ele: nem desastre, nem triunfo. Como ele: deu frutos verdes. Houve erros proclamados em voz alta. Pregaram-se ideias inadmissíveis. E' preciso refletir. E' preciso esclarecer. E' preciso construir. (...) Há perto de 130 anos que a humanidade está fazendo manha. A revolta é justíssima. Queremos construir a alegria. A própria farsa, o burlesco não nos repugna, como não repugnou a Dante, a Shakespeare,

a Cervantes. Molhados, resfriados, reumanizados por uma tradição de lágrimas artísticas, decidimo-nos. Operação cirúrgica. Extirpação das glândulas lacrimais. Era dos 8 Batutas, do Jazz-Band, de Chicharrão, de Carlito, de Mutt & Jeff. Era do riso e da sinceridade. Era de construção. (KLAXON n. 1, p. 1-4, *ortografia atual*)

Esses são trechos do primeiro editorial da aludida revista, assinado pela “Redação”, mas na verdade escrito por Mario de Andrade, que em uma forma quase de manifesto, forma tão cara às vanguardas, fazia um rápido balanço da luta modernista recém-iniciada. E além da paralisia da cultura tradicional de então, o que também justificava o intuito renovador e combativo desse movimento era a irrupção da vida moderna, que com seus aeroplanos, telégrafos, arranha-céus, automóveis, laboratórios, jazz e cinematógrafos davam um novo ritmo para o cotidiano e para as formas de se perceber o mundo. Por mais que os próprios modernistas declarassem que o importante era a criação e não a mimese de qualquer coisa, já que para muitos deles não parecia aconselhável encarar “as artes como um departamento da realidade” (KLAXON n. 3, p. 15), a verdade é que nenhum modernista conseguiu se libertar do “pesadelo” da história, como almeja Stephen Dedalus no *Ulisses* de James Joyce (2010, p. 40). E nesse processo de modernização e industrialização que também começava a envolver o Brasil, ficava cada mais evidente as grandes disparidades entre as regiões do país e os problemas dessa sua feição fragmentária, dessa condição de “arquipélago” econômico, social e cultural. O antigo projeto romântico de se construir uma nação unitária havia claramente fracassado e os modernistas tentavam investigar e retratar as consequências disso, embora também almejando conceber alguma imagem global do Brasil.

Imbuídos dessa perspectiva, não admira que os principais modernistas tenham se interessado cada vez mais pelo folclore brasileiro, além de tentar apreender a cultura e a realidade não apenas de São Paulo ou do Rio de Janeiro, mas também dos demais estados brasileiros. E quem parece ter cultivado tais interesses de modo mais erudito e sistemático foi justo Mário de Andrade, que já em 1926 iria escrever aquela que é considerada a obra-prima do “modernismo heroico”, o romance-rapsódia *Macunaíma*, que agora ocupará nossas atenções por ser também o livro mais exemplar do uso do fantástico daquela década.

Essa *magnum opus* de Mario de Andrade é a materialização mais bem acabada do impulso combativo e polemista que justifica o modernismo. Ela incorpora

as preocupações cruciais das vanguardas brasileiras, como as que seriam expressas pelos programas do “primitivismo” e da “antropofagia”, mas nunca da maneira conceitual ou panfletária que ganharia guarita nos manifestos de Oswald de Andrade, e sim de modo antropomórfico e animista. Isto é: ao trabalhar com as formas específicas da arte narrativa, Mario de Andrade conseguiu sublimar princípios estéticos e filosóficos do modernismo em uma história viva e movimentada, na qual não faltam personagens originais. E para alcançar esse feito, *Macunaíma* inova tanto na linguagem quanto no enredo: cada frase e episódio sintetiza ricas misturas culturais (do folclore brasileiro ao futurismo italiano), e tudo sob um tom humorístico empenhado, cuja função era atacar os principais pilares da cultura nacional. Nesse sentido, essa obra é o avesso exato das idealizações patrioteiras, tão graves e grandiloquentes, que o romantismo havia inaugurado e que Olavo Bilac e Rui Barbosa haviam convertido em afetação oficial, copiada de norte a sul do país pela literatice de todos os postulantes a “cidadãos de bem” – o que aliás é diretamente parodiado na longa *Carta Para as Icamíabas*, o capítulo IX do livro. Além desse capítulo, *Macunaíma* possui vários trechos que se tornariam antológicos de nossa literatura, sobretudo o famoso “Ai que preguiça”, que se repete como um estribilho por quinze vezes ao longo do livro, sempre capaz de renovar o riso. Com efeito, embora a obra tenha sido construída através de uma vasta justaposição de fontes – das lendas e superstições indígenas e africanas aos modernos ideais vanguardistas oriundos da Europa – o humor de intenção satírica atua como uma força centrípeta, que organiza tudo em um estilo coeso. E a constante intervenção do fantástico reforça essa organicidade formal, aguçando o efeito humorístico e a profundidade crítica da sátira.³³

De fato, os elementos fantásticos perpassam o livro inteiro: Macunaíma vive em um mundo mitológico no qual as limitações físicas do nosso cotidiano nunca possuem grande vigência, sendo esse um dos indícios de que a obra contém uma radical negação das perspectivas burguesas oficiais, mais calcadas em uma adesão imediatista à realidade visível considerada “normal”. Como se sabe, até a ideia inicial que provocou o livro deriva de uma lenda criada fora da cultura dominante – um mito indígena da fronteira amazônica da Venezuela com o Brasil, que Mario de Andrade

³³ Como veremos melhor adiante, Gilda de Melo e Souza, em *o Tupi e o Alaúde*, vê a coesão estrutural de *Macunaíma* derivar mais da forma musical popular da rapsódia. Concordamos com muitas das conclusões dela; porém, para a questão do realismo, cuja ênfase no conteúdo é um pouco maior, as implicações da sátira e do fantástico parecem mais decisivas.

leu nos estudos do etnógrafo alemão Koch Guterberng sobre tribos do vale do Orinoco. Makunaíma, nessa lenda, representa uma entidade que tende ao maligno, sendo incapaz de assumir responsabilidades, mas cujo caráter final se mantém mal formado, quase indefinido. Mario de Andrade viu a possibilidade de representar, a partir desse ser mitológico pouco virtuoso, traços que via no Brasil enquanto nação e na maior parte dos brasileiros: a ausência de um caráter definido, de uma identidade madura, que em várias situações concretas culminam em “desvios de caráter” no sentido moral de “má índole”, o que ele acabou por resumir no subtítulo ao livro: “herói sem nenhum caráter”. E essa falta de caráter (ou essa ruindade comportamental) é muitas vezes ressaltada justamente pela manifestação do fantástico, que eleva complexas questões morais e culturais a uma escala mais visível, colorida e surpreendente.

Vejamos alguns exemplos. Metamorfoses inesperadas ocorrem a todo tempo, como na transformação da criança Macunaíma em um príncipe, antes dele “brincar” de sexo com sua cunhada, ou, mais tarde, em sua conversão de índio negro em homem branco, loiro de olhos azuis, ao se lavar numa lagoa formada sobre a pegada gigante do “Sumé”. Esse “Sumé” é originalmente um mito tupi, descrito como um ser de longas barbas brancas que teria sido responsável por ensinar aos índios a arte da agricultura, do domínio do fogo, da fabricação de farinha e da organização social. A rapsódia de Mario de Andrade o transforma num missionário evangelizador:

Uma feita a Sol cobrira os três manos duma escaminha de suor e Macunaíma se lembrou de tomar banho. Porém no rio era impossível por causa das piranhas tão vorazes que de quando em quando, na luta pra pegar um naco de irmã espedaçada, pulavam aos cachos pra fora d’água metro e mais. Então Macunaíma enxergou numa lapa bem no meio do rio uma cova cheia d’água. E a cova era que nem a marca dum pé gigante. Abicaram. O herói depois de muitos gritos por causa do frio da água entrou na cova e se lavou inteirinho. Mas a água era encantada porque aquele buraco na lapa era marca do pezão do Sumé, do tempo em que andava pregando o evangelho de Jesus pra indiada brasileira. Quando o herói saiu do banho estava branco loiro e de olhos azuizinhos, água lavara o pretume dele. E ninguém não seria capaz mais de indicar nele um filho da tribo retinta dos Tapanhumas.

Nem bem Jiguê percebeu o milagre, se atirou na marca do pezão do Sumé. Porém a água já estava muito suja da negrura do herói e por mais que Jiguê esfregasse feito maluco atirando água pra todos os lados só conseguiu ficar da cor do bronze novo. Macunaíma teve dó e consolou:

– Olhe, mano Jiguê, branco você ficou não, porém pretume foi-se e antes fanhoso que sem nariz.

Maanape então é que foi se lavar, mas Jiguê esborrifara toda a água encantada pra fora da cova. Tinha só um bocado lá no fundo e Maanape conseguiu molhar só a palma dos pés e das mãos. Por isso ficou negro bem filho da tribo dos Tapanhumas. Só que as palmas das mãos e dos pés dele são vermelhas por terem se limpado na água santa. Macunaíma teve dó e consolou:

– Não se avexe, mano Maanape, não se avexe não, mais sofreu nosso tio Judas! (ANDRADE, 2013, p. 37).

É claro que tais episódios fantásticos podem simbolizar diversas temáticas, a nível individual e histórico-social: no caso das brincadeiras de sexo, pode simbolizar a puberdade, a estranha transição à vida adulta de Macunaíma, mas também pode remeter, pela sua transformação em príncipe, aos poderes privilegiados da aristocracia, que só vive de prazeres próprios e do trabalho alheio. No segundo caso, não parece ocasional que Macunaíma se embranqueça (lavando a negritude original) justamente na pegada de um mito tupi poderoso, o Sumé, reinterpretado como um missionário católico, que, nessa função, buscaria catequizar (ou “europeizar”) os povos nativos da região amazônica. O fantástico desses casos, portanto, ocorre através da condensação de transições temporais (seja a puberdade, seja o processo de colonização do Brasil) em uma metamorfose mágica, ocorrida em segundos, e que, pelo resultado inesperado, causa o efeito cômico, de fundo satírico.

Embora algumas vezes os elementos fantásticos de Macunaíma pareçam derivar da mera arbitrariedade inventiva de Mario de Andrade, da fusão lúdica e ao acaso de lendas e histórias distintas, de modo quase gratuito em termos de conteúdo, via de regra as ocorrências fantásticas carregam em si mesmas uma simbologia densa, pensada em cada detalhe. O mesmo ocorre em relação à dimensão simbólica mais geral do livro, o que gerou comentários do próprio autor antes mesmo da publicação da obra, nos dois prefácios que ele escreveu para seu futuro livro. No primeiro, datado de dia 19 de dezembro de 1926 (quando a obra ainda devia estar pelas metades, já que seria escrita entre os dias 16 e 23 desse mês), Mário de Andrade afirma que “Macunaíma não é símbolo”, nem deve ser tomado como um conjunto de “enigmas ou fábulas”, sendo antes “um livro de férias escrito no meio de mangas abacaxis e cigarras de Araraquara, um brinquedo”, ou ainda que “não passa duma antologia do folclore brasileiro”. Porém, no mesmo prefácio, o autor já se contradiz, sugerindo, sim, que o livro tem uma grande ambição simbólica, justo a de ser representativa do brasileiro, de modo mais generalizante possível:

O que me interessou por Macunaíma foi incontestavelmente a preocupação em que vivo de trabalhar e descobrir o mais que possa a entidade nacional dos brasileiros. Ora depois de pelejar muito verifiquei uma coisa me parece que certa: o brasileiro não tem caráter. Pode ser que alguém já tenha falado isso antes de mim porém a minha conclusão é (uma) novidade pra mim porque tirada da minha experiência pessoal. E com a palavra caráter não determino apenas uma realidade moral não em vez entendendo a entidade psíquica permanente, se manifestando por tudo, nos costumes na ação exterior no sentimento na língua na História na andadura, tanto no bem como no mal. (O brasileiro não tem caráter porque não possui nem civilização própria nem consciência tradicional. Os franceses têm caráter e assim os jorubas e os mexicanos. Seja porque civilização própria, perigo iminente ou consciência de séculos tenha auxiliado, o certo é que esses uns têm caráter.) Brasileiro (não). Está que nem o rapaz de vinte anos: a gente mais ou menos pode perceber tendências gerais, mas ainda não é tempo de afirmar coisa nenhuma. Dessa falta de caráter psicológico creio otimistamente, deriva a nossa falta de caráter moral. Daí nossa gatunagem sem esper-teza, (a honradez elástica/a elasticidade da nossa honradez), o desapeço à cultura verdadeira, o improvisado, a falta de senso étnico nas famílias. E sobretudo uma existência (improvisada) no expediente (?) enquanto a ilusão imaginosa feito Colombo de figura-de-proa busca com olhos eloqüentes na terra um eldorado que não pode existir mesmo, entre panos de chãos e climas igualmente bons e ruins, dificuldades macotas que só a franqueza de aceitar a realidade poderia atravessar. É feio. Pois quando matutava nessas coisas topei com Macunaíma no alemão de Koch-Grünberg. E Macunaíma é um herói surpreendentemente sem caráter. (Gozei.) Vivi de perto o ciclo das façanhas dele. Eram poucas. Inda por cima a história da moça deu enxerto cantando pra outro livro mais sofrido, tempo da Maria... Então veio vindo a idéia de aproveitar pra um romancinho mais outras lendas casos brinquedos costumes brasileiros ou afeiçãoados no Brasil. Gastei muito pouca invenção neste poema fácil de escrever. (ANDRADE, 2013, p. 150).

No mesmo prefácio, Mário de Andrade aponta ainda um outro aspecto que indica seu intento de compor uma imagem total do país, e que, aliás, irá demandar outras configurações fantásticas. Trata-se da capacidade de Macunaíma de circular livremente e de modo automático pelo Brasil inteiro, como se as distâncias dentro do amplo território nacional fossem ínfimas:

Um dos meus interesses foi desrespeitar lendariamente a geografia e a fauna e flora geográficas. Assim desregionalizava o mais possível a criação ao mesmo tempo que conseguia o mérito de conceber literariamente o Brasil como entidade homogênea – um conceito étnico nacional e geográfico. (ANDRADE, 2013, p. 151).

A maioria dos analistas do livro também enxerga em Macunaíma uma representação simbólica do brasileiro, o que é inevitável mesmo para quem não teve

acesso aos prefácios ou cartas do autor. Afinal, logo no primeiro parágrafo da obra já se lê que Macunaíma é o “herói de nossa gente”. As divergências, porém, emergem quando se busca definir ou julgar a imagem final do Brasil e do brasileiro que o livro configura. O crítico católico Alceu de Amoroso Lima (ou Tristão de Ataíde) veria no livro uma representação apenas do que há de defeituoso nos brasileiros, e também segue por aí a interpretação dos modernistas ligados à tendência do Verde Amarelismo, que mais tarde tenderiam ao fascismo. Já Oswald de Andrade, que então ainda era amigo de Mario de Andrade e buscava animar e liderar o movimento Atropofágico, consideraria o livro uma obra-prima filiada a essa corrente, vendo, por isso, alguma positividade modelar no personagem:

Mario escreveu a nossa *Odisseia* e criou duma tacapada o herói cíclico e por cinquenta anos o idioma poético nacional. (...) Admitir a macumba e a missa do galo. Tudo no fundo é a mesma coisa. O instinto acima de tudo. Educação da selva. Sensibilidade aprendendo com a terra. O Amor natural fora da civilização, aparatosa e polpuda. Índio simples: instintivo. (Só comia o forte). O índio comungava a carne viva, real. (...) Veja só que vigor: - Lá vem a nossa comida pulando! E a comida dizia: come essa carne porque vai sentir nela o gosto do sangue dos seus antepassados. (...). (O Macunaíma é a maior obra nacional. Você precisa ler. Macunaíma em estado de ebulição. Depois isso coa-se. Toma festim moderado, com saldo a favor). (OSWALD DE ANDRADE, 1928, p. 3, *ortografia atual*)

Os críticos posteriores também reafirmam a natureza simbólica do livro, cada qual com ênfase em um conjunto de aspectos que *Macunaíma* parece captar do Brasil, da América Latina e da cultura universal. Cavalcanti Proença, por exemplo, em *Roteiro de Macunaíma* busca analisar o livro sob diversos prismas, sobretudo o estilístico, dando também grande destaque para a complexidade do protagonista, cuja saga acumula um “despropósito de lendas e superstições”. Diz o crítico: “o herói é múltiplo. Quase poderia escrever como Mário: “Eu sou trezentos.” Encarna uma enorme variedade de personagens, ora boas, ora más, ora ingênuas (...) concentra em si próprio todas as virtudes e defeitos que nunca se encontram reunidos em um único indivíduo. Por isso é excepcional.” (PROENÇA, 1974, p. 9). Macunaíma ademais se aproximaria de certos heróis de estirpe medieval que oscilam entre o bem e o mau: os heróis sobre-humanos e maravilhosos das canções de gesta, fontes cruciais da cultura oral popular.

No ensaio *O Tupi e o Alaúde*, Gilda de Melo de Souza também busca analisar as fontes populares que informaram a sensibilidade e os conhecimentos folclóricos

de Mario de Andrade (aliás seu tio), desta vez enfatizando dois planos compositivos. Primeiro, defende que Mário de Andrade, professor de piano e profundo estudioso de música, consegue incorporar em seu livro certas estruturas musicais, tanto a forma rapsódica da *suíte*, cujo modelo é o “Bumba-Meu-Boi”, quando na *variação*, cujo exemplo típico são os improvisos do cantador nordestino. Segundo, analisa como *Macunaíma* recria a seu modo a linhagem dos antigos romances cavaleirescos do ciclo do Rei Arthur, sobretudo o motivo da busca ao Santo Graal – substituído pelo muiiraquitã, numa dicção latino-americana que renova sob outra chave essa tradição arturiana. Ao apontar essa relação intertextual, a estudiosa relembra as considerações de Bakhtin sobre a “carnavalização” (BAKHTIN, 2010), nas quais o linguista russo enfatiza a presença libertadora do riso democrático e da inversão de papéis sociais durante os dias de carnaval na Idade Média, o que a rapsódia de Mario de Andrade reproduz em seu estilo cômico e lúdico, embora se ancorando em uma visão melancólica de fundo sobre os múltiplos defeitos de seu personagem. Pois *Macunaíma* encarna em si mesmo a exata inversão dos altos valores dos heróis cavaleirescos: ao invés de expressar *nobreza, coragem, lealdade, verdade, justiça e desprendimento*, possuiu um caráter *medroso, desleal, mentiroso, injusto, ganancioso e violento*, sendo movido por um impulso sexual *incontrolável* e se tornando sempre que pode um acerbo *opressor dos fracos*. Por tudo isso, *Macunaíma* seria a perfeita “carnavalização do herói do romance de cavalaria” (SOUZA, 2003, p. 77). Além do mais, Gilda de Melo alerta sobre o caráter *não mimético* de *Macunaíma*, no sentido deste romance-rapsódia não ser uma reprodução de nenhuma realidade empírica imediata, tratando-se antes de uma original elaboração de materiais culturais preexistentes, sejam folclóricos, lendários, artísticos ou literários. Mas essa competente sobrinha de Mário de Andrade (porventura esposa de Antonio Candido), também não deixa de ressaltar a busca ampla e empenhada de interpretação geral do país que *Macunaíma* empreende, no qual se reflete o intuito modernista de questionar a dominação estrangeira e de criticar nosso secular caráter colonial usando as tintas da sátira polemica.³⁴

³⁴ Vale acrescentar que nos últimos anos, dado o maior distanciamento em relação à década de 1920, os estudiosos têm gastado mais páginas na contextualização do modernismo, sob o natural esforço de lembrar ou explicar o quadro cultural que o movimento buscava combater. Nisso, porém, as polémicas despertadas pelo livro muitas vezes são matizadas em favor de trabalhos de mera intenção didática, de nível escolar. Felizmente não é isso o que faz a mais famosa reinterpretação da obra, que não vem da universidade, e sim do cinema: o filme *Macunaíma* de 1969, dirigido por Joaquim Pedro

É inegável, portanto, que *Macunaíma* mobilizou todo o talento criativo e a enciclopédica erudição de Mario de Andrade para tentar empreender uma síntese vasta do Brasil, o mais que possível verdadeira, buscando representar o caráter básico de sua gente. No entanto, a própria multiplicação das fontes eruditas e populares em *Macunaíma*, bem como sua complexa articulação, por vezes redundam na perda de uma legibilidade imediata de certos significados mais profundos. Isso se torna problemático quando o acúmulo de referências esconde ou oblitera a concretude viva das realidades que o livro busca retratar, isto é, quando seu simbolismo desliza em construções herméticas ou abstratas demais, se tornando confuso, difícil de compreender. Pois como resultado, a tendência é que a maioria dos leitores (até mesmo os especialistas em literatura) só consigam enxergar em cada episódio o seu nível mais superficial, isto é, o jogo lúdico da forma, os traços exóticos das aparências e o humorismo anedótico inconsequente. Com isso, a apreensão dos conteúdos humanos mais essenciais do livro, ao invés de se impor naturalmente, junto com a fruição e vivência de seu enredo, acaba muitas vezes por demandar complementações explicativas que extrapolam o texto em si, e o próprio Mario de Andrade chega a perceber (ou a quase perceber) que isso se trata de um problema estrutural de *Macunaíma*, quando tentar explicar com as seguintes palavras os últimos capítulos da obra:

Francamente às vezes até me chateia, mais freqüentemente me assusta, a versidade de intençõeszinhas, de subentendidos, de alusões, de símbolos que dispersei no livro. Talvez eu devesse escrever no livro, pelo menos ensaio, Ao lado de Macunaíma, comentando tudo o que botei nele. Até sem querer! (...) Um dos elementos sorridentemente amargos da alegoria é o custo, a hesitação de Macunaíma, quando deseja se jogar nos braços da Uiara enganosa, com que Vei, a Sol, o pretende matar. Estou me referindo à imagem da água estar fria, forçadamente fria naquele clima do Uraricoera e naquela hora alta do dia. A água destrança as suas ondinhas de “ouro e prata” (alusão à cantiga-de-roda ibérica da Senhora dona Sancha) e aparece a uiara falsa. Macunaíma sente um desejo enorme de ir brincar com ela, talvez a fecundasse, talvez nascesse um novo filho-guaraná, como dos seus amores com Ci... Mas põe o dedão do pé e tem medo do frio, isto é, se arreceia de uma civilização, de uma cultura

de Andrade, que atualiza os princípios vanguardistas do livro na roupagem da contracultura dos anos 1960 e incorpora a conjuntura das guerrilhas contra a ditadura militar. O filme não teme em dar um tom mais engajado a certos episódios, embora também se mostre fiel a vários traços que o próprio Mario de Andrade via como essenciais ao seu personagem: sua oscilação preguiçosa, sua falta de orientação racional, seu individualismo ora oportunista, ora ingênuo, etc.

de clima moderado europeu. E Macunaíma, como num pressentimento, retira o dedão, não se atira n'água. O herói se salva essa primeira vez. E a água mexida pelo dedão do herói se entrança de novo num tecido de ouro e prata, escondendo a visagem da Uiara-dona-Sancha. A qual é dona Sancha pra ser européia, pois Vei, em vez de se utilizar duma das suas filhas, europeíza o seu instrumento de vingança. Ela percebe que, sem o europeísmo a que se acostumou, Macunaíma não se enganava. Vei não desanima e pra enfim vencer acaba se servindo de um argumento exatamente tropical. Pega num chicote de calor e dá uma lambada no herói. Este não resiste mais. Se atira na água fria, preferindo os braços da iara ilusória. E vai ser devorado pelos bichos da água, botos, piranhas. Ainda consegue voltar à praia, mas é um frangalho de homem. Como agora? sem uma perna, sem isto e mais aquilo, e sem principalmente a muiraquitã que lhe dá razão-de-ser, poderá se organizar, se reorganizar numa vida legítima e funcional?... Não tem mais possibilidade disso. Desiste de ir viver com Delmiro Gouveia, o grande criador. Desiste de ir pra Marajó, único lugar do Brasil em que ficaram traços duma civilização superior. Lhe falta o amuleto nacional, não conseguirá mais vencer nada. Então ele prefere ir brilhar do brilho inútil das estrelas. (ANDRADE, 2013, p. 162).

E vale salientar que tal complexidade de sentidos não se expressa apenas em episódios singulares, pois também é um atributo da obra tomada como um todo, em sua significação última. Afinal, não ter um único caráter determinado é outra forma de dizer que Macunaíma (tanto o personagem quanto sua história) tem um caráter plural, que se alastra em múltiplas contradições – mas sem jamais lograr uma síntese concreta, pois antes se dissolve em ambiguidades insolúveis. Há, portanto, no fim das contas, uma grande indefinição sobre o alcance do típico em *Macunaíma*, sobretudo porque Mario de Andrade considerava que era justo isso o tipicamente brasileiro: esse não ter “nenhum caráter”, essa ambiguidade estrutural. O autor sem dúvida logra incorporar essa concepção na fatura formal do livro, em todos os elementos do estilo, no enredo e no perfil psicológico do personagem principal – e sempre mantendo aquele ímpeto de ser o mais iconoclasta possível em relação à cultura hegemônica de então, o que é a maior força do livro. Porém, a forma como a obra foi pensada e composta a mantém presa a esse patamar mais fenomênico e epidérmico de polêmica cultural, o que muitas vezes a impede de alcançar uma representação da realidade brasileira em suas determinações concretas, que acabam ocultas em meio à inflação de certos traços secundários, inessenciais ou até mesmo falsos.

A luta de Macunaíma com Vescelau Pietro Pietri, por exemplo, deixa escapar a oportunidade de se configurar melhor essas determinações reais, já que ao invés de retratar um embate entre interesses econômicos ou políticos, se mantém uma

aventura de motivação agônica abstrata e uma perene indefinição sobre o ser social que esses dois personagens representariam. Apesar do sobrenome italiano, Venceslau é um “regatão peruano”, e o livro o apresenta como a caricatura de um burguês comedor de gente, que, porém, não tem sua fortuna bem explicada – antes é efeito mágico de ter adquirido o amuleto muiraquitã que Macunaíma havia perdido. O próprio autor irá dizer, em um segundo prefácio ao livro, escrito em 1928:

Apesar de todas as referências figuradas que a gente possa perceber entre Macunaíma e o homem brasileiro, Venceslau Pietro Pietra e o homem estrangeiro, tem duas omissões voluntárias que tiram por completo o conceito simbólico dos dois: a simbologia é episódica, aparece por intermitência quando calha pra tirar efeito cômico e não tem antítese. Venceslau Pietro Pietra e Macunaíma nem são antagônicos, nem se completam e muito menos a uta entre os dois tem qualquer valor sociológico. Se Macunaíma consegue retomar a muiraquitã é porque eu carecia de fazer ele morrer no Norte. E é impossível de se ver na morte do gigante qualquer aparência de simbologia. As próprias alusões, sem continuidade ao elemento estrangeiro que o gigante faz nascer, concorrem pra minha observação do sintoma cultural do livro: é uma complacência gozada, uma acomodação aceita tão conscientemente que a própria mulher dele é uma caapora e a filha vira estrela (ANDRADE, 2013, p. 156).

E o próprio Macunaíma nunca se define, em termos de pertencimento social e ideologia de classe. Quando menino, mesmo antes de começar a falar, no meio da mata amazônica, já “dandava pra ganhar vintém”, numa inexplicável ambição monetária em um ambiente pré-capitalista onde o dinheiro de nada valeria. Com efeito, embora essa passagem cause um excelente efeito cômico, ela não deixa de ser uma arbitrariedade do enredo, que fica ainda mais evidente porque depois, na migração de Macunaíma à São Paulo, a “fortuna” que ele leva consigo é composta por bagos de cacau (aí, sim, numa imagem realista sobre a transição duma primitiva economia de escambo à modernidade capitalista). Para levantar a questão em outras palavras, como uma mentalidade marcadamente individualista e monetarista poderia nascer em uma sociedade primitiva, no meio da “mata virgem” amazônica, antes mesmo de qualquer contato com o colonizador europeu? A simbologia aí, portanto, padece de um anacronismo arbitrário, de uma antecipação forçada de características futuras na “personalidade natural” desse ser mitológico. Essa foi uma estratégia comum na arte do modernismo “heroico”, que muitas vezes enxertou com ansiedade ideias vanguardistas europeias em imagens ainda pitorescas do brasileiro, ou buscou demolir a “pureza vernácula” e o “culto da forma” dos parnasianos de modo forçado

demais, exagerando esse embate formalista – o que levou até Antonio Candido a reconhecer, falando de Mario de Andrade: “O preço que pagou foi certo pedantismo às avessas, que muitas vezes dá à sua linguagem, sobretudo na fase inicial da luta renovadora, uma afetação inversa à que desejaria anular.” (CANDIDO, 2007, p.90).

Mas vale também dizer que essa arbitrariedade formalista e fenomenológica, derivada do intuito de polemizar a todo tempo contra a cultura e a moralidade existentes, não é uma característica apenas de *Macunaíma* ou da ala artística do modernismo, pois também se faz presente nos trabalhos de intenção mais científica daqueles anos, como o ensaio *Retrato do Brasil*, de Paulo Prado, a quem Mario de Andrade, aliás, dedica sua rapsódia. Como interpreta Alfredo Bosi (2010, p. 201), essa dedicatória não é casual, pois o ensaio de Paulo Prado, além de também ter sido publicado em 1928, tem muitas semelhanças com a visão de mundo que perpassa *Macunaíma*, pautando-se igualmente na condenação moralista dos supostos defeitos brasileiros: a luxúria, a cobiça, a tristeza, o romantismo. Hoje em dia, evidentemente, é difícil concordar que esses sejam traços típicos dos brasileiros, pois antes parecem características psicológicas encontráveis em qualquer povo – e provavelmente com maior recorrência nas classes médias e nas elites do que no geral da massa trabalhadora. E ninguém parece ter considerado *Macunaíma* um representante da classe média ou das elites; manteve-se antes a noção dele ser representativo duma vaga “entidade nacional brasileira”.

O próprio Mario de Andrade em geral interpretou a dúbia e precária representatividade de *Macunaíma* mais como um defeito do Brasil do que de seu livro. No entanto, em 1942, por ocasião do aniversário de vinte anos da Semana de Arte Moderna, o autor irá empreender com coragem e clarividência um longo balanço do modernismo, no qual não poupará críticas a esse movimento que ele em grande medida liderou. Esse balanço começa a ser publicado primeiro em uma série de artigos ao jornal *O Estado de São Paulo*, e logo depois é reescrito e ampliado para uma conferência de título “O Movimento Modernista”, proferida no Rio de Janeiro em maio de 1942. Nessa conferência notável, o autor inicia por reconhecer a importância capital do modernismo na construção de um pensamento nacional renovado, destruidor das fórmulas culturais colonizadas de antes, e precursor de um espírito de fato revolucionário e popular, integrador das culturas e populações periféricas e esquecidas – o que começaria a se materializar melhor após 1930. No entanto, nas obras

dos modernistas da década de 1920, incluindo aí suas próprias, Mario de Andrade apontará falhas essenciais, que teriam origem, segundo ele, na postura festiva e aristocrática dos modernistas, insuficientemente empenhados numa representação mais humana e realista dos sofrimentos populares e das condições socioeconômicas concretas. Em suas palavras:

cabe finalmente falar sobre o que chamei de “atualização da inteligência *artística* brasileira”. Com efeito: não se deve confundir isso com a liberdade da pesquisa estética, pois esta lida com formas, com a técnica e as representações da beleza, ao passo que a arte é muito mais larga e complexa que isso, e tem uma funcionalidade imediata social, e uma profissão e uma forma interessada da vida. (...) a inteligência estética se manifesta por intermédio de uma expressão interessada da sociedade, que é a arte. Esta é que tem uma função humana, imediatista e maior que a criação hedonística da beleza. E dentro dessa funcionalidade humana da arte é que o assunto adquire um valor primordial e representa uma mensagem imprescindível. Ora, como atualização da inteligência artística é que o movimento modernista representou papel contraditório e muitas vezes gravemente precário.

Atuais, atualíssimos, universais, originais mesmo por vezes em nossas pesquisas e criações, nós, os participantes do período melhormente chamado "modernista", fomos, com algumas exceções nada convincentes, vítimas do nosso prazer da vida e da festança em que nos desvirilizamos. Se tudo mudávamos em nós, uma coisa nos esquecemos de mudar: a atitude interessada diante da vida contemporânea. E isto era o principal!

(...) me sobra agora a sentença de que fiz muito pouco, porque todos os meus feitos derivaram duma ilusão vasta. E eu que sempre me pensei, me senti mesmo, sadiamente banhado de amor humano, chego no declínio da vida a convicção de que faltou humanidade em mim. Meu aristocratismo me puniu. Minhas intenções me enganaram.

Vítima do meu individualismo, procuro em vão nas minhas obras, e também nas de muitos companheiros, uma paixão mais temporânea, uma dor mais viril da vida. Não tem. Tem mais é uma antiquada ausência de realidade em muitos de nós. (ANDRADE, 1942, p. 71-73)

De todo jeito, não obstante os aludidos problemas sobre as simbologias de *Macunaíma* e esse reconhecimento final do próprio autor sobre as fragilidades do modernismo, é inegável que os múltiplos esforços de Mario de Andrade e de seus companheiros também alcançaram momentos de autêntico realismo, legando alguns retratos memoráveis sobre a realidade social do Brasil e do mundo de inícios do século XX. Um bom exemplo disso podemos ver na metáfora que ocupa as reflexões de *Macunaíma* ao chegar em São Paulo, em que as pessoas parecem máquinas

e as máquinas bichos, numa excelente ilustração dos efeitos fantásticos que o capitalismo de fato é capaz de produzir na realidade concreta. Nesse trecho de Macunaíma, cumpre-se bem o que Lukács via como um princípio de toda sátira bem realizada, que é a figuração da essência histórica da sociedade em uma imagem ao mesmo tempo cômica, fantástica e imediatamente visível, o que prescinde de outras mediações ou reflexões explicativas:

A sátira é um modo de expressão literária abertamente combativo. O que é figurado na sátira não é o porquê e o contra o quê se combate, nem o próprio combate: é a própria forma de figuração que, em seu princípio e de modo imediato, assume a característica de um combate aberto. (LUKÁCS, 2009, p. 168)

Por tudo isso, a nosso ver, Macunaíma oscila entre realismo e irrealismo. Apesar das muitas virtudes da obra, como a original incorporação do folclore e do sincretismo religioso à sátira da cultura vigente, a ambiguidade estruturante e a insistência na temática moral (mesmo que aos avessos) impedem o livro de retratar com maior agudeza nossas estruturas objetivas. Há inúmeras alegorias arbitrárias ou abstratas em Macunaíma que enfraquecem seu potencial realismo, e, no conjunto, o livro oferece uma concepção ainda frágil sobre a realidade brasileira, concepção que tende a inflar o “grotesco”, o “incivilizado” e o “exótico” do nosso povo, sob um olhar incapaz de romper verdadeiramente com os clichês da visão europeia formada sobre nós. O mesmo pode ser dito de qualquer outra obra satírica do nosso modernismo heroico, sendo importante frisar que a sátira é o gênero que mais depende da clareza ideológica do autor, conforme pontua Lukács nesse mesmo estudo supracitado, no qual demonstra que até Goethe derrapou em suas tentativas satíricas, por não ter entendido muito bem a fase jacobina da Revolução Francesa. Em outras palavras, a sátira demanda uma seleção de alvos e uma ênfase de traços que depende diretamente da compreensão ideológica do artista. Basta pensar nas charges de jornal, que, apesar de mais sintéticas, têm uma natureza parecida: ilustram sem mediações o pensamento crítico do chargista sobre cada assunto. Daí ser tão importante, no caso da sátira de estirpe modernista, entender as polêmicas gerais que balizavam o movimento, os avanços e limites de seus princípios, como buscamos fazer aqui, ainda que de modo muito sumário e incompleto.

Sem perceberem essa ordem de problemas, muitos artistas e estudiosos posteriores encararam os modernistas como gênios e modelos supremos, elogiando sobretudo as inovações formais. Isso levaria, a nível de conteúdo, a um crescente apelo ao desconstrutivismo por si mesmo ou a concepções cada vez mais subjetivistas, abstratas e irracionais, sobretudo na era dita pós-moderna. Ainda assim, é inegável que os modernistas de 1922 tiveram um papel de considerável importância na história da cultura brasileira: proclamaram a necessidade de se representar a vida nacional com instrumentos próprios, e criticaram sem descanso os cacoetes culturais hegemônicos. Com isso, anunciaram que muita coisa deveria mudar no país, ao mesmo tempo em que criavam a escola artística mais impactante que já tivemos. Afinal, a partir do movimento que Mario de Andrade liderou, lembra-nos novamente Antonio Candido:

Os intelectuais, em geral, os artistas e escritores, em particular, passaram a encarar a realidade com olhar mais crítico, denunciando a insuficiência de uma visão oficial que procurava mostrar o país como extensão do modo de ser, de viver e de pensar de suas elites tradicionais. As presenças do negro, do mestiço, do proletário, do campesinato espoliado, do imigrante se fizeram sentir com força graças à mudança social e ao advento de novas relações de trabalho, no quadro da urbanização e da indústria em desenvolvimento. (CANDIDO, 2007, p. 98)

III – EFEITOS DA “REVOLUÇÃO” DE 1930.

O modernismo da “fase heroica” foi a primeira grande expressão artística de um Brasil industrial e urbano que forcejava para emergir. No longo prazo, essa modernização puxada pela indústria, mesmo com todas suas incompletudes e contradições, significaria a maior mudança de todos os tempos desse país tão dominado por latifúndios – e os modernistas captaram alguns lampejos disto, até por analogia com o que já tinha ocorrido na Europa. Porém, em termos econômicos mais concretos, a modernidade nacional só iria ganhar um verdadeiro ímpeto após as repercussões da crise de 1929.

A quebra da bolsa de Nova Iorque, no ápice de uma superprodução de mercadorias que não mais encontrava uma demanda suficiente, o alastramento dessa crise para os países mais importantes da economia capitalista e o desmoronamento do comércio mundial, que cairia pela metade até 1933, implicou em desastres para a maioria dos países dependentes, países que em geral confiavam sua economia neste ou naquele produto primário de exportação. No Brasil, este produto era basicamente o café, que, ao não encontrar um preço de lucro no mercado mundial, provocaria uma exacerbação da política de valorização de seus preços. Safras inteiras acabariam desperdiçadas, até em fornos de locomotivas, no intuito de preservar alguma rentabilidade aos cafeicultores³⁵.

Com a persistência da crise, essa rentabilidade ameaçava ser solapada cada vez mais, e então bastou o impasse de uma desavença política para que o regime mantido pelos barões do café não resistisse aos solavancos da época. Situações similares dominavam toda a América-Latina, onde “doze países mudaram de governo ou regime em 1930-31, dez deles por golpe militar”, como nos lembra o historiador Eric Hobsbawm (2010, p. 108). No Brasil, isto possibilitou a ascensão de Getúlio Vargas e seus apoiadores ao poder, após o golpe comumente chamado de “revolução de 1930”. Se revolução não chegou a ser, foi pelo menos o mais importante divisor de águas da nossa história, pois acelerou a emergência de uma sociedade mais urbana, voltou seus olhos a uma burguesia e a um proletariado industriais que tendiam a

³⁵ Um dos melhores analistas dessa crise foi Celso Furtado, sobretudo nos capítulos 30 e 31 de *Formação Econômica do Brasil*. Furtado é um autor indispensável para um entendimento global da história brasileira; ele sempre revela com clareza e precisão nossas transformações históricas essenciais, e sob um método mais dialético do que o de muitos ditos marxistas.

substituir ou pelo menos equilibrar a corroída economia agrícola. Até hoje o “agro-negócio” é primordial em nossa economia, mas com a Grande Depressão da década de trinta um projeto mais moderno de desenvolvimento nacional foi pela primeira vez colocado em pauta de modo sério. Uma das consequências disso foi o crescimento da força e do poder de barganha dos trabalhadores urbanos, que passaram a obter concessões das elites dominantes (como a fundação do Ministério do Trabalho e da legislação trabalhista), o que, por sua vez, também refletia uma tendência mais global, que emergiu da crise em todo o ocidente capitalista:

Numa única frase: a Grande Depressão destruiu o liberalismo econômico por meio século. (...) Mais especificamente, a Grande depressão obrigou os governos ocidentais a dar às considerações sociais prioridade sobre as econômicas em suas políticas de Estado, [e] confirmou a crença de intelectuais, ativistas e cidadãos comuns de que havia alguma coisa de fundamentalmente errado no mundo em que viviam”. (HOBBSAWM, 2010, p. 99).

A percepção crítica dos intelectuais também mudaria de qualidade: iria se tornar mais política e socialmente mais concreta, superando o foco demasiado estético e retórico das vanguardas modernistas. Como era de se esperar, os literatos brasileiros não ficaram imunes a essa decisiva convulsão, e já na década de 1930 começaram a construir uma expressão mais realista, mais apta a representar com fidelidade a vida autêntica do nosso povo, os movimentos essenciais do país. Esse processo talvez contenha uma lei geral da estética, pois em vários países vemos que as rupturas e as transformações qualitativas do processo histórico costumam estimular os artistas e intelectuais perspicazes a apreenderem de modo mais profundo não só o sentido necessário da mudança em curso, mas também, e sobretudo, as permanências das velhas práticas, o continuísmo das misérias e os privilégios mais vetustos, que, subitamente, ao se tornarem mais visíveis, se tornam também mais deploáveis. Em outras palavras, nas grandes crises históricas, os atrasos e as verdadeiras necessidades se mostram mais claros, e então é possível expressá-los sob uma forma ao mesmo tempo mais original e mais penetrante, isto é, numa forma menos artificial, mais viva. Além do Brasil posterior a 1930, poderíamos confirmar essa tendência na Revolução Francesa, que estimulou os grandes clássicos europeus do século XIX; ou no florescimento cultural soviético após 1917, parteiro de Eisenstein e definidor do destino de incontáveis intelectuais não russos, como o do próprio Lukács; ou na Revolução Cubana, sem a qual diversas obras do *boom* latino-americano seria

impensável; ou na Revolução dos Cravos de 1974 – que, como já vimos, inspirou Saramago e muitos outros artistas portugueses.

Com efeito, vários escritores brasileiros da década de 1930, impelidos pelas mutações da época e pelo súbito fim da República Velha, aproximaram-se cada vez mais da realidade do povo, que não mais foi considerado de forma abstrata, como um animal colorido vestido de penas, mas sim, pelo contrário, passava a ser enxergado em sua múltipla particularidade, como grupos e indivíduos concretos que mantinham uma plêiade de relações sociais no quadro de uma vida localizada. O “regionalismo” foi por isso, naturalmente, a via mais bem-sucedida em apreender o que de fato acontecia no país. Vale salientar que essa etiqueta de “regionalismo” foi colada pelos letrados do Rio de Janeiro, que viam na manifestação literária das regiões mais periféricas do país um reflexo meramente localista, para eles até pitoresco. Porém tais regiões periféricas, mesmo na sua esquecida “marginalidade”, mesmo no seu atraso relativo, eram, qual o Rio de Janeiro, parte integrante do Brasil contemporâneo, uma de suas faces. Ao iniciar-se, com Vargas, novo processo de centralização do Brasil, era necessário que as regiões afastadas e excluídas clamassem por sua inclusão. Tal clamor pode ser notado no discurso de alguns políticos populistas ou socialistas, mas também nas obras dos escritores, que então salientaram, sobretudo no chamado “romance nordestino”, a grande contradição entre o campo e a cidade, entre os privilegiados e os despossuídos, entre o luxo e a escassez. Estes sim são traços essenciais da vida brasileira, que os vanguardistas da década de 1920 já haviam indicado de modo histriônico, mas sem a profundidade sociológica e a solidez realista que agora seriam alcançadas.

Poderíamos, portanto, com maior precisão, chamar o romance regionalista da década 1930 como, simplesmente, o realismo de 1930. De fato, ao abordar como as mudanças nacionais e mundiais iam alterando ou conservando a realidade que conheciam mais de perto, muitos escritores encontraram mais liberdade para representar o ser social brasileiro com uma arte superior, e isso ajuda a explicar a explosão de boa literatura que teria início logo nos princípios dessa década. *O Quinze* foi publicado justo em 1930, quando Raquel de Queiroz contava com apenas dezanove anos. Em 1931, com *O país do carnaval*, Jorge Amado iniciava a carreira literária, e José Lins do Rego faria o mesmo em 1932, com *Menino do Engenho*. Ainda em

1932, Érico Veríssimo estreia no romance com *Clarissa*. Por sua vez, Graciliano Ramos publica o admirável *São Bernardo* em 1934 – que, diga-se de passagem, consideramos a obra mais modelar do realismo crítico, em nossa inteira história literária. Antes de 1930, Graciliano Ramos havia escrito apenas *Caetés*, que é, sintomaticamente, o mais fraco de seus livros. E tal fecundidade não se deu apenas na ficção. As ciências sociais igualmente produziram grandes clássicos na década de trinta: *Casa-Grande e Senzala*, de Gilberto Freyre, foi publicado em 1933; *Evolução política do Brasil*, de Caio Prado Jr., em 1934; e *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda, em 1936. Enquanto isso, a poesia também estampava o essencial da obra de nomes que se tornariam “imortais” (ainda que tenham estreado antes), como Manuel Bandeira, Cecília Meireles e Carlos Drummond de Andrade.

A década de 1930 só não foi a mais rica da nossa cultura literária porque muitos desses escritores ainda iriam amadurecer para produzir suas maiores obras-primas entre 1940 e 1970. Além disso, apareceriam outros nomes, igualmente marcantes, cuja obra inicial coincide com a Segunda Guerra, como é o caso de dois diplomatas de nome João: João Cabral de Melo Neto e João Guimarães Rosa. Uma listagem exhaustiva não cabe aqui, mas seria bem ilustrativa do vigor da nossa literatura. De 1930 a 1971, praticamente todos os anos produziram pelo menos uma obra que de imediato ou um pouco mais tarde seriam consideradas clássicos brasileiros – ou mesmo latino-americanos, sendo alguns mundialmente conhecidos. Como amostragem resumida, além dos já indicados, temos: *Vidas Secas* (1937), *Sagarana* (1938), *Três Marias* (1939), *Sentimento do Mundo* (1940), *Terras do Sem Fim* (1942), *Fogo Morto* (1943), *Perto do Coração Selvagem* (1944), *A Rosa do Povo* (1945), *O Tempo e o Vento* (1949-62), *Memórias do Cárcere* (1953), *Romanceiro da Inconfidência* (1953), *Morte e Vida Severina* (1955), *Auto da Compadecida* (1955), *O Encontro Marcado* (1956), *Grande Sertão: Veredas* (1956), *Quarup* (1967). E estes são apenas alguns dos títulos cujo conjunto de autores certamente supera, em qualidade estética, repercussão e originalidade, qualquer outra fase anterior ou posterior da nossa literatura³⁶.

³⁶ Vale lembrar que o já analisado *boom* do realismo fantástico latino-americano também foi fruto da crise do decênio de 1930: o primeiro livro de Alejo Carpentier é de 1933, os primeiros livros com atmosfera fantástica de Jorge Luis Borges são também da década de 30: *Discussão* é de 1932, *História Universal da Infâmia* de 1935 e *História da Eternidade* de 1936. Em 1930, Miguel Angel Asturias publica seu primeiro ensaio importante, e Julio Cortázar estreia em 1938. Ernesto Sabato começa a publicar na década de 1940, e na década de 1950 aparecerem os primeiros livros de Octavio Paz e de

Desse profícuo conjunto literário brasileiro, a maior parte escapa ao foco desta tese, pela ausência do elemento fantástico como um pilar central do texto. Não obstante, no aludido período, sobretudo a partir da década de 1940, cada vez mais autores passaram a recorrer ao fantástico com o intuito de retratar nossa realidade, sendo por isso comumente considerados representantes do “realismo fantástico”, até por analogia com o *boom* literário hispano-americano. Tal vertente da literatura brasileira vai demandar a partir de agora toda nossa atenção; porém, ao invés de prosseguirmos com um panorama de conjunto, nas próximas páginas o mais adequado será analisar autores específicos, exemplares dessa possível “tendência”: Guimarães Rosa, Murilo Rubião, José J. Veiga, José Candido de Carvalho, Ariano Suassuna, Jorge Amado, Érico Veríssimo, Roberto Drummond, Ignácio de Loyola Brandão e Moacyr Scliar. O que justifica uma análise mais individualizada são as marcas diferenciais de tais autores, em termos de linguagem, concepção de mundo, estrutura geral, estilo narrativo, profundidade crítica, capacidade de criação de personagens, etc. Ainda assim, apesar das particularidades inerentes a cada um desses nomes, também existem entre eles similaridades que nos cumpre indicar – e que inclusive nos permite agrupar alguns deles em duplas, sob o abrigo de determinados temas.

De todo jeito, com o acréscimo dos próximos capítulos aos demais que já vimos até aqui, nossa intenção é que este estudo, em seu conjunto, seja capaz de apresentar uma imagem representativa e o quanto possível cronológica das melhores configurações do fantástico no Brasil: as mais originais, autênticas e profundas, isto é, as mais realistas. Os autores do século XX que, embora adeptos do gênero fantástico, acabarem omitidos de nossa análise, em geral é porque não os consideramos especialmente exemplares de nenhum aspecto do realismo tal qual temos defendido. É bem provável que não fomos capazes de perceber esse aludido traço em outros autores que também mereciam figurar nesta tese; esse tipo de falha, entretanto, não parece por si só suficiente para invalidar nossa seleção de autores, até porque nossa intenção nunca foi empreender uma história literária exaustiva, mas sim discutir aspectos gerais do fantástico realista a partir de obras nas quais essa vertente se manifestam de modo mais original e influente, até onde conseguimos enxergar.

Gabriel García Márquez (sendo que o ano de 1933, em que a facção liberal assumiu pela primeira vez o governo da Colômbia, seria marcante para o futuro autor de *Cem Anos de Solidão*, publicado em 1967).

CAPÍTULO 5

O AUGUE DO “REALISMO FANTÁSTICO” BRASILEIRO

I – “HESTÓRIAS” DE JOÃO GUIMARÃES ROSA.

Em 1938, quando os contos de *Sagarana* foram submetidos a um concurso literário e ficou em segundo lugar, o jurado mais famoso, Graciliano Ramos, explicou o resultado pela sensação de desnível que tal volume causara na banca. Independente da pertinência dessa justificativa, o que mais tarde se tornaria evidente é que a inteira obra de Guimarães Rosa, ao invés de ficar conhecida por seus eventuais desníveis, iria antes se notabilizar por seus vários patamares de excelência poética e de significados, tanto por refletir uma realidade complexa quanto por incorporar fontes culturais contraditórias – e isso sim continua a provocar as mais desniveladas interpretações por parte dos estudiosos de sua literatura.

Em relação ao seu aspecto fantástico, boa parte dos intérpretes busca aproximar alguma noção de “indeterminação” à teoria da “vacilação” de Todorov ou da “incerteza” de Irene Bressière, isso quando não procuram apenas descrever, também em chave formalista, as intertextualidades místicas com as tradições religiosas e com o ocultismo, até porque o próprio Guimarães Rosa declarou em entrevistas que o elemento “metafísico” era o substrato mais importante de sua obra. E mesmo quando, discordando de tal declaração e de análises anti-dialéticas, o foco busca se concentrar no tema do realismo ou nos retratos desse autor sobre a história do Brasil, as divergências explícitas ou veladas também ultrapassam meros detalhes superficiais, tocando incompatibilidades metodológicas ou filosóficas. Aqui, não há espaço para discutirmos a vasta fortuna crítica rosiana, mas não temos notícia de ninguém que se aproxima do tipo de análise que temos tentado desenvolver nesta tese e em outras oportunidades. O único crítico que havia se apoiado explicitamente no Lukács da fase madura para estudar a obra de Guimarães Rosa parece ter sido o professor Gilvan Ribeiro (1974), mas isso em um breve artigo que, por considerar *O Grande Sertão: Veredas* um livro antirrealista, apresenta conclusões opostas à do nosso mestrado sobre esse romance (SIFFERT, 2017). Apesar da abordagem que temos defendido ter pontos de contato com a análise sociológica aberta por Antonio Candido e por Walnice Nogueira Galvão, as diferenças também são muito salientes. Para nós, por exemplo, a interpretação do que significa o pacto fáustico na história da literatura universal é uma das questões mais fundamentais para se compreender

esse autor, e nenhum outro estudioso abordou essa questão sob lentes propriamente marxistas³⁷. Ademais, damos especial atenção à questão socioeconômica da “modernização conservadora”, e por esse caminho questionamos a aludida ênfase na “metafísica”, que assume um exclusivismo exagerado em Francis Uteza (1994) e ainda é admitida de modo lateral até por Antonio Candido (2002). Com efeito, consideramos nossa posição peculiar e isolada em face das correntes de estudos rosianos.³⁸

A vantagem disso é que, uma vez que não almejamos qualquer destaque ou sequer classificação como “especialista” em Guimarães Rosa, podemos abordar de modo mais direto sua obra literária sem retomar a todo tempo o que já foi dito sobre ela. Confiaremos antes nas reflexões que esse autor nos provocou em relação à realidade brasileira e mundial. E a fim de introduzir nossa compreensão específica sobre o fantástico em sua obra, adotaremos aqui a estratégia de iniciar pela análise de dois contos, fazendo notas comparativas com o *Grande Sertão: Veredas*, que por fim ocupará o centro de nossas atenções. Ao proceder desse modo, estamos refletindo algo do conjunto de obra de Guimarães Rosa, isto é, de sua lógica hierárquica interna, dado que seu único romance não deixa de ser uma suma coesa das questões espalhadas pelos textos mais curtos – independentemente da cronologia de escritura de cada título.

Começemos, então, por um conto publicado no livro *Primeiras Estórias*, “Um moço muito branco” (ROSA, 2016, p. 125-130), que apesar de breve se mostra um bom exemplo de como a literatura rosiana é capaz de simbolizar diversas nuances do processo histórico de modernização. Os dois primeiros parágrafos já delineiam o essencial do conto: acontecimentos extraordinários precedem a aparição de um misterioso moço, que, além de ser muito branco, “semidourado de luz e figurando ter por dentro da pele uma segunda claridade”, não se lembra quem é ou de onde veio, não fala, jamais mostra os dentes, parece avoado, gosta de olhar as estrelas, enfim, lembra alguém de outro mundo. Seria mesmo um moço ou outro ser? Seria um anjo?

³⁷ Marcus Mazzari, um importante estudioso e tradutor de autores alemães, escreveu ensaios e proferiu palestras sobre essa relação do romance de Guimarães Rosa com a longa tradição fáustica. Porém, sua chave de leitura, embora admiravelmente culta e informativa, se limita a apontamentos intertextuais, sem focalizar as transformações históricas do capitalismo como determinação última dessa questão.

³⁸ Para uma análise geral sobre as melhores leituras do romance de Guimarães Rosa (ou pelo menos as mais calcadas na relação entre literatura e história), conferir o livro derivado da tese de doutorado de Danielle Corpas, *O jagunço somos nós: visões do Brasil na crítica de Grande Sertão: Veredas*. (2015).

Um alienígena? O que importa na leitura, como veremos, ao invés de buscar respostas claras a esse enigma, é antes entender que as próprias dúvidas em torno do moço misterioso já sugerem uma ampla transição histórica dos tempos arcaicos para o mundo mais moderno de meados do século XX, quando o conto foi escrito.

Como sempre vemos em Guimarães Rosa, as questões de conteúdo encontram a forma adequada para se manifestar, e até as configurações estilísticas de sua arte já sugerem as importantes transformações da época em que ele viveu. Por isso não é de menor importância apontar certos detalhes compositivos de “Um moço muito branco”, como o fato da especificação explícita da data e do local, na abertura do conto, dar lugar a frases que delineiam um contorno oposto, de vagueza e de mistério:

Na noite de 11 de novembro de 1872, na comarca do Serro Frio, em Minas Gerais, deram-se fatos de pavoroso suceder, referidos nas folhas da época e exarados nas Efemérides. Dito que um fenômeno luminoso se projetou no espaço, seguido de estrondos, e a terra se abalou, num terremoto que sacudiu os altos, quebrou e entulhou casas, remexeu vales, matou gente sem conta; caiu outrossim medonho temporal, com assombrosa e jamais vista inundação, subindo as águas de rio e córregos a 60 palmos da plana. [...] Seja que da maneira ainda hoje se conta, mas transtornado incerto, pelo decorrer do tempo, porquanto narrado por filhos ou netos dos que eram rapazes, quer ver que meninos, quando em boa hora o conheceram. (ROSA, 2016, p. 125)

Tal estratégia de oscilar entre uma precisão de rigor jornalístico (indicando dia, mês e ano), e frases que relativizam a veracidade de fatos e versões foi muito adotada por autores da literatura fantástica no intuito de conferir verossimilhança a histórias com traços duvidosos – sejam incertos, exagerados ou sobrenaturais. Essa estratégia discursiva não é incomum em Guimarães Rosa: o próprio *Grande Sertão: Vereda*, apesar de suas ambiguidades e impressões incertas, derivadas do subjetivismo do narrador, também apresenta marcações históricas verificáveis, como a referência à passagem da Coluna Prestes por Minas (que em 22 de abril de 1926 atingiu o norte do estado, vindo da Bahia). De todo modo, o que vale reter aqui é que o conto “Um moço muito branco” não deixa de simbolizar, por meio de mecanismos típicos da literatura fantástica, alguns aspectos centrais do amplo avanço histórico da modernidade, o que não destoa do que vemos em *Grande Sertão: Veredas*.

No caso específico do conto, o mais interessante é notar que as duas interpretações fantásticas sobre os acontecimentos extraordinários em torno da aparição do moço muito branco (a mística-religiosa do personagem José Kakende e a outra, “ufo-lógica”, singelamente sugerida pelo narrador), simbolizam a transição cultural de um mundo assombrado por santos e anjos católicos a um mundo assombrado pelas máquinas e extraterrestes modernos. Em outras palavras: se o escravo sertanejo “meio alforriado” José Kakende só pode descrever suas visões a partir de olhos formados pelo antigo misticismo cristão, o que o faz imaginar a descida de “arcânjos, mediante rodas, labaredas e rumores”, sua referência a um “avoante trem, chato e redondo, com redoma de vidro sobreposta, azulosa” já recai na típica imagem do disco voador que o próprio José Kakende não é capaz de reconhecer, mas que é facilmente compartilhada com o leitor de Guimarães Rosa da década de 1960 em diante. E assim como as crenças religiosas podem ser tema de uma abordagem cultural e historiográfica laica, também o fenômeno do avistamento de *objetos voadores não identificados* (óvnis) e seus supostos habitantes intergalácticos pode perfeitamente ser avaliado pelo olhar racional do historiador, com maior afastamento crítico, a exemplo do que faz Eric Hobsbawm em sua *Era dos Extremos*:

o século XX não se sentia à vontade com a ciência que fora a sua mais extraordinária realização, e da qual dependia. O progresso das ciências naturais se deu contra um fulgor, ao fundo, de desconfiança e medo, de vez em quando explodindo em chamadas de ódio e rejeição da razão e de todos os seus produtos. E no espaço indefinido entre ciência e anticiência, entre os que buscavam a verdade última pelo absurdo e os profetas de um mundo composto exclusivamente de ficções, encontramos cada vez mais esse produto típico e em grande parte americano do século, sobretudo de sua segunda metade, a ficção científica. (...) O gênero, antecipado por Júlio Verne (1828-1905), foi iniciado por H. G. Wells (1866-1946) no finzinho mesmo do século XIX. (...) A desconfiança e o medo da ciência eram alimentados por quatro sentimentos: o de que a ciência era incompreensível; o de que suas consequências tanto práticas quanto morais eram imprevisíveis e provavelmente catastróficas; o de que ela acentuava o desamparo do indivíduo, e solapava a autoridade. Tampouco devemos ignorar o sentimento de que, na medida em que a ciência interferia na ordem natural das coisas, era inerentemente perigosa. Os leigos só podiam reagir contra seu senso de impotência buscando coisas que “a ciência não pode explicar”, na linha do hamletiano “Há mais coisas entre o céu e a terra... do que sonha a tua vã filosofia”, recusando-se a acreditar que elas pudessem algum dia ser explicadas pela “ciência oficial”, e ansiando por acreditar no inexplicável porque parecia absurdo. Pelo menos num mundo desconhecido e incognoscível todos estariam igualmente impotentes. Quanto maiores os triunfos palpáveis da ciência, maior

a fome de buscar o inexplicável. Pouco depois da Segunda Guerra Mundial, que culminou na bomba atômica, os americanos (1947), acompanhados depois por seus seguidores culturais, os britânicos, passaram a ver a chegada em massa de “objetos voadores não identificados”, claramente inspirados pela ficção científica. Acreditavam com toda a firmeza que eles vinham de civilizações extraterrestres diferentes e superiores à nossa. Os observadores mais entusiasmados chegaram a ver de fato seus cidadãos, de formas estranhas, saindo desses “discos voadores”, e um ou dois até mesmo disseram ter pegado carona com eles. O fenômeno tomou-se mundial, embora um mapa da distribuição das aterrissagens desses extraterrestres mostrasse uma séria preferência pelo pouso ou sobrevôo em territórios anglo-saxônicos. Qualquer ceticismo em relação aos ovnis era atribuído ao ciúme de cientistas de mentalidade tacanha, incapazes de explicar fenômenos além de seus estreitos horizontes, talvez até mesmo a uma conspiração dos que mantinham o homem comum em servidão intelectual para ocultar-lhe um saber superior. (HOBSBAWM, 2010, p. 511-12).

O que importa, portanto, não é tentar decifrar as verdadeiras opiniões de Guimarães Rosa sobre as questões metafísicas antigas ou modernas, seja sobre arcanjos ou sobre extraterrestres, mas sim ponderar o modo como seu conto conseguiu captar e simbolizar alguns aspectos fundamentais do século que formou sua vida social e cultural. Nesse sentido, tanto o eco do mito do Fausto em *Grande Sertão: Veredas* quanto as sugestões da ufologia em “Um moço muito branco” nos parecem reflexos de transformações históricas cruciais: a venda da alma ao demônio refletindo a dominação da nova lógica capitalista sobre o mundo arcaico e feudal, e a visão de discos voadores refletindo os mistérios e alienações provocadas pelo avanço da industrialização e da urbanização. Ou seja, assim como ocorre em *Grande Sertão: Veredas*, em “Um moço muito branco” vemos que certas lendas e mistérios são utilizados para representar contradições, incertezas e ambiguidades provocadas pelo avanço da modernidade, tanto em âmbito nacional quanto global.

Como ficou sugerido por Eric Hobsbawm, não é por mero acaso que a imagem mais tradicional do avistamento de discos voadores foi formada em países que já possuíam inúmeras cidades em estágio avançado de urbanização, a iniciar pela Inglaterra e pelos Estados Unidos. De fato, a crença em contatos extraterrestres parece derivar da própria estranheza da modernização industrial, estranheza interpretada de modo místico sobretudo em zonas rurais, por mentalidades ainda propensas a ecoar credences supersticiosas. Daí a singela conexão, brilhantemente captada por

“Um moço muito branco”, entre a visão católica de José Kakende e a sugestão ufológica levada a cabo pelo narrador, já em diálogo com o leitor moderno. Tal conexão é capaz de ilustrar um fato importante da história cultural dos séculos XIX e XX: a mentalidade religiosa, ao ser progressivamente questionada pelos avanços científicos desses séculos, nem sempre culminou em ateísmo; antes, com até mais frequência, deu espaço a atualizações de superstições e crenças no sobrenatural, agora mais sintonizadas com o cenário da alta tecnologia. Como aponta Carl Sagan, autor de *O mundo assombrado pelos demônios*:

Eu penso que a chave para entender o que está realmente por trás da crença em discos voadores é mais facilmente obtida se olharmos os mitos do contato extraterrestre. Existem várias centenas de pessoas nos Estados Unidos que afirmam ter tido contato pessoal com os habitantes de discos voadores que pousaram na Terra. E se você examinar esses mitos vai notar uma peculiar regularidade: os habitantes dos discos voadores são benevolentes, realmente preocupados com nosso bem estar; são onipotentes, extremamente poderosos; são oniscientes, extremamente sábios; e ademais eles costumam usar longas túnicas brancas. Essa combinação é algo que eu já escutei em outro contexto: não o da ciência, e sim o da religião. O que eu suspeito que está acontecendo é o seguinte: nós vivemos em tempos muito instáveis. Era costumeiramente possível acreditar em um Deus personalizado, benevolente, todo poderoso e sabedor de tudo, que cuida dos indivíduos e para quem se poderia rezar; mas hoje, são poucas pessoas as que realmente acreditam nisso, eu acho. A ciência por bem ou por mal destruiu muito das tradicionais teologias, e ainda assim as pessoas mantiveram a mesma necessidade de ter fé que elas sempre tiveram, e talvez ainda mais por conta dos tempos em que vivemos. Pois bem: os mitos dos discos voadores são um compromisso realmente esperto: é uma maneira de ter seres que descem do céu, que se preocupam conosco, que são poderosos, que vão intervir para prevenir nossa destruição por nós mesmos, que são mentes muito boas e que não deixam de possuir um quê de ciência. E desse modo ninguém pode dizer que é pura baboseira religiosa que não se adequa à ciência, pois [o mito dos discos voadores] é em tudo pseudo-científico.^{x1}

A conversas sobre “extraterrestes”, portanto, já eram bastante comuns nas décadas de 1940, 1950 e 1960, e obviamente chamaram a atenção de Guimarães Rosa, sempre muito interessado em questões metafísicas, como já dissemos. Embora suas opiniões sobre o assunto, para fins de análise literária, importem menos do que aquilo que podemos captar a partir da leitura do próprio conto, é prudente considerar a época em esse texto foi escrito como mais essencial do que as datas explicitamente referidas em sua estória, pois em geral é o mundo de concreta vivên-

cia do autor o que determina sua visão cultural e seus traços artísticos. Nesse sentido, embora a aparição do moço muito branco, segundo o conto, datar de 1872, quando os mitos sobre extraterrestres apenas engatinhavam nos países anglo-saxões e provavelmente não haviam chegado no Brasil, a interpretação sugerida pelo narrador (de que o moço branco se trataria de um ser de outro mundo, vindo à Terra por meio de um disco voador) tem como pressuposto a própria a época de publicação de *Primeiras Estórias*, os inícios dos anos 1960, quando os relatos sobre óvnis já estavam bastante em voga. A visão mais típica de 1872 seria antes a de José Kakende, crente em milagres de fundo católico e em anjos, o que, na perspectiva de 1960, não passa de uma imagem equivocada, produzida por um beato no calor da fé antiga. Mas a nova hipótese sobre a visita de extraterrestes não é tida pelo narrador como mera alucinação, e isso então “explica” e até “dignifica”, ainda que em termos ufológicos, a própria visão de José Kakende, que dificilmente poderia interpretar de outro modo aquele fenômeno, a não ser na linguagem de seu fervor religioso. Cada tipo de interpretação recebe, assim, a marca de sua época, o que demonstra que o conto de Guimarães Rosa é sensível às grandes transformações históricas e culturais, sendo isso um dos maiores sinais de seu realismo, que não se confunde com nenhum naturalismo mecânico, nem jamais se adere ao cientificismo de corte positivista.

Com efeito, os dois tipos de crenças populares são referências comuns ao amálgama cultural de Guimarães Rosa: os anjos e milagres remetem à fé católica mais antiga, enquanto os discos voadores e extraterrestes indicam algo da mentalidade mais moderna, como a desconfiança diante dos avanços científicos e racionais. Por isso, apesar de sutilmente ir colocando em xeque a versão religiosa de José Kakende, o narrador não ridiculariza as crenças nos acontecimentos extraordinários: apenas atualiza o mistério, mantendo o tom fantástico ou maravilhoso. Consequentemente, ao contrário da estratégia cômica, que rebaixa os personagens a um nível de inferioridade ridícula, colocando-os aquém de um humano de comportamento normal, a imagem que fica do moço muito branco é de alguém superiormente bom, e por isso próximo a um tipo não aquém, mas sim além das falhas humanas. Alguém mais próximo do ideal do céu do que do inferno da Terra. Por isso mais anjo que caipira abobado, mais extraterreste que mero homem pálido portador de amnésia,

numa imagem cujos aspectos éticos são valorizados até ao ponto da idealização mística. Daí o moço branco evaporar do mundo dos homens de modo tão fantástico e misterioso quanto o foi sua aparição:

Disse-se, que safra, na véspera, de paragem, pelos altos, num de seus desapareceres; era um tempo de trovoadas secas. José Kakende contava somente que o ajudara a acender, de secreto, com formato, nove fogueiras; e, mais, o Kakende soubesse apenas repetir aquelas suas velhas e divagadas visões — de nuvem, chamas, ruídos, redondos, rodas, geringonça e entes. Com a primeira luz do sol, o moço se fora, tidas asas. (ROSA, 2016, p. 130)

Mas apesar dessa idealização com traços místicos, também é possível sugerir outro modo de interpretar a imagem do moço, relacionado à posição periférica do Brasil no quadro geopolítico e econômico mundial. Ora, o narrador do conto diz que a condição da pele branca é similar à de um desses “estrangeiros que a gente não depara nem nunca viu; fazia para si outra raça” (ROSA, 2016, p. 125). Isso é interessante no sentido de apontar as reais origens históricas por trás do mito dos extraterrestes: a modernização exógena, que chega de fora para transformar as antigas crenças e relações, sob uma dialética de conservação e mudança. No caso de um país como os Estados Unidos, o enraizamento das crenças em discos voadores sobrevoando fazendas parece partir da contradição entre o morador tradicional do campo, sustentado em base familiar e crente nos milagres puritanos, e as novas cidades laicas e industriais, provedoras da misteriosa tecnologia moderna. Já no caso do Brasil, que importou de modo atrasado tanto a industrialização anglo saxônica quanto a cultura norte americana, a contradição é ainda mais ampla, e faz com que o extraterrestre, além de representar o avanço de uma modernidade tecnológica que os nativos não entendem, represente também os estranhos povos brancos e avançados do primeiro mundo: os gringos que nos dominam.

A própria imagem clássica do extraterrestre, aliás, pode muito bem ser vista como uma projeção das tendências dominantes entre as elites e classes médias de pele branca: seres apartados do trabalho braçal e do contato direto com o sol, cuja seleção biológica num mundo tecnológico supostamente faz crescer o crânio e os olhos, ao mesmo tempo que enfraquece os membros e empalidece a pele. Nesse sentido, os extraterrestes nada mais seriam do que o resultado futuro da evolução das classes privilegiadas do século XX, e sua estranha aparição no próprio século XX ou

em tempos anteriores seria possibilitada por naves espaciais capazes de viajar ao passado (outra lenda criada pelo avanço das tecnologias modernas).

O conto de Guimarães Rosa transmite intuitivamente todos esses possíveis significados, sobretudo na passagem em que descreve certas aptidões e características do moço muito branco, identificado como um tipo meio aristocrático, liberado do trabalho manual pesado, mas bastante desenvolvido com invenções e artefatos tecnológicos:

E não que o moço lhe facultasse ajuda, na sujeição de serviço ou no vagar a algum ofício, em que, de feito, nem pudesse dar descargo de si — com as mãos não calejadas, alvas e finas, de homem-de-palácio. Ele andava muito na lua, passeava por todo o lugar e alhonde, praticando aquela liberdade vaporosa e o espírito de solidão; parecesse alquebrado de um feitiço, segundo os dizeres do povo. Não embargando que grandes partes tivesse, para o que fosse de funções de engenhos, ferramentas e máquinas, ao que se prestava, fazendo muitas invenções e desembaraçando as ocasiões, ladino, cuidadoso e acordado. De estranha memória, só, pois, a de olhar ele sempre para cima, o mesmo para o dia que para a noite — espiador de estrelas. (ROSA, 2016, p. 128)

Deste modo, portanto, apesar de curto e talvez não muito conhecido, “Um moço muito branco” é um conto rico em sugestões realistas, sendo capaz de jogar luzes inusitadas sobre diversos aspectos do processo de modernização vivido pelo mundo dos fins do século XIX em diante. Como todo texto desse autor, porém, as veias históricas e os potenciais de revelação da realidade social concreta são mais implícitos e intuitivos do que diretos, o que tende a redundar em interpretações divergentes por parte de críticos e leitores. Mesmo quando também se busca indicar ressonâncias históricas, ou até a questão específica do “realismo”, as conclusões gerais podem apresentar notáveis diferenças em relação às nossas. Exemplo disso podemos ver no artigo “História e estórias em ‘Um moço muito branco’”, de autoria do historiador da literatura Luis Bueno, publicado no volume 2 de um livro que ajudamos a organizar, o *Dimensões do realismo* (ALVES; CORDEIRO; SIFFERT, 2020). Esse artigo contém muitos argumentos brilhantes com os quais concordamos, sobretudo sua crítica à postura antirrealista de Silviano Santiago e sua referência a duas imagens que nos ajudam a visualizar a diferença entre a perspectiva ufológica e a religiosa do conto: 1) a ilustração de um disco voador, por Luiz Jardim, na capa de *Primeiras Estórias*, e 2) a pintura do teto da Igreja de Nossa Senhora do Carmo de Sabará, que representa o transporte ao céu de Santo Elias num carro de fogo. Apesar desses

méritos interpretativos, a noção de realismo apresentada por Luis Bueno parece mais próxima à da referencialidade imediata pressuposta no naturalismo ou no jornalismo, o que leva a um caminho de raciocínio que se afasta muito desse outro que sugerimos nas últimas páginas. É claro que certa variação de olhares e ênfases analíticas é inevitável, mas no caso específico de Guimarães Rosa isto não ocorre apenas em função das idiosincrasias de cada leitor e crítico, pois também é muito estimulada pelo hermetismo e pelas ambiguidades que perpassam objetivamente toda a obra do autor e que dificultam e até impossibilitam qualquer leitura unívoca.

Em um conto de altíssima densidade formal, então, como é o caso de “Meu tio o iauaretê”, é natural que as variações interpretativas sejam ainda mais amplas, a exemplo do que se nota diante dos dois estudos muito citados sobre esse texto: os artigos “Linguagem do Iauaretê”, de Haroldo de Campos, e “O impossível retorno”, de Walnice Nogueira Galvão. Entre esses dois, podemos dialogar melhor com os argumentos apresentados pela professora Walnice Galvão, dado a costumeira insistência formalista de Haroldo de Campos em comparar Guimarães Rosa com James Joyce, o que o leva a abrir seu artigo com uma afirmativa que consideremos em grande medida falsa ou epistemologicamente superficial: “O lugar privilegiado que a prosa de Guimarães Rosa ocupa no ficcionismo de nossos dias se explica por uma coisa: sua maneira de considerar o problema da linguagem” (CAMPOS, 1992, p. 57). É evidente que aqui nos cabe demonstrar que por trás desse mero problema linguístico pulsa uma inescapável determinação da realidade histórico-social.

Walnice Nogueira Galvão, desde sua tese *As Formas do Falso*, teve o mérito de abordar certas dimensões do real extraliterário que Guimarães Rosa incorpora na tessitura de seus textos. No estudo sobre “Meu tio o iauaretê”, essa professora se estriba na dicotomia de Levy-Strauss sobre o cru e o cozido (metáfora para a passagem do estado de natureza à civilização), a fim de demonstrar como isso, em sua opinião, se mostra presente no aludido conto, cujo enredo e possível estrutura ela resume com as seguintes palavras:

“Meu tio o iauaretê”, de Guimarães Rosa narra a estória de um mestiço de índia com branco e seu destino exemplar. Agregado do fazendeiro que o envia para desonçar vizinho os confins do sertão, vai gradativamente rejeitando o civilizado e aceitando o animal. Acaba preferindo onças a homens, acaba virando onça e matando homens. (...) Se o matador de onças com elas se identifica e se torna matador de homens – e está coberto de razões –, a rejeição do

mundo civilizado, domínio do cozido, é inversamente acompanhada pela volta ao mundo da natureza, domínio do cru. Na linha de separação entre ambos, posta-se o fogo. Nada mais razoável, portanto, que o fogo, fundação da cultura, marco de passagem do cru ao cozido, tenha função predominantemente neste conto. (GALVÃO, 1975, p. 516)

A partir dessa abordagem calcada em Lévi-Strauss, a citada estudiosa descreve vários mitos dos povos indígenas latino-americanos em torno da “onça” (ou de seus sinônimos: jaguar, jagaretê, etc...), o que é especialmente relevante por aproximar a obra de Guimarães Rosa da cultura popular e indígena não apenas do Brasil, mas também da América Latina inteira – uma tendência comum a outros importantes autores do dito “realismo fantástico”, como já vimos a respeito de Gabriel García Márquez. Porém, apesar das diversas virtudes analíticas e da riqueza informativa desse artigo de Walnice Nogueira Galvão, suas referências teóricas e sua lógica argumentativa levam a conclusões sem dúvida distintas das que seriam de se esperar de uma interpretação nossa – talvez nem tanto pelo conteúdo de fundo, mas sim pela forma de expressar as ideias e pela eleição dos conceitos mais relevantes. Nunca diríamos, por exemplo, que o “fogo” tem “função predominante neste conto”, não porque esse elemento natural e simbólico não seja relevante no andamento do texto, mas sim porque mobilizamos outros tipos de conceitos para abordar a “fundação da cultura” que o fogo representaria, conceitos como o da “colonização” e “modernização” em sentido capitalista. O mais justo, então, é novamente deixarmos um pouco de lado a crítica literária já produzida sobre Guimarães Rosa, mesmo a melhor ou a mais citada, para continuarmos em busca de uma interpretação própria, à luz das ênfases conceituais que consideramos mais afins à noção de “realismo do fantástico”.

Nesse sentido, gostaríamos de repetir que, a nosso ver, por trás do artesanato linguístico de Guimarães Rosa ou mesmo antes de qualquer referência a mitologias indígenas, subsiste sempre em sua obra uma determinação da realidade histórico-social, que condiciona a temática dos textos, suas estruturas compositivas gerais e até a maioria das sutilezas estilísticas. É evidente que para qualquer escritor e artista sempre resta um amplo espaço de livre criação e inventividade, mas em obras efetivamente realistas nenhuma escolha é fruto do puro arbítrio subjetivo: e Guimarães

Rosa é um exemplo de impressionante atenção a diversas camadas do mundo objetivo, dos detalhes fenomênicos naturais ou regionais às grandes tendências gerais do Brasil e do mundo. Ademais, ele sempre retrata tudo com uma invulgar sensibilidade crítica e humanista. É por isso um autor autenticamente realista, e embora tenha alcançado sua expressão mais completa com o *Grande Sertão: Veredas*, o conto “Meu tio o iauaretê” também sintetiza de modo brilhante todas essas características. Em diversos sentidos, “Meu tio o iauaretê” chega a parecer uma versão condensada do grande romance desse autor, o que, aliás, teria feito Guimarães Rosa postergar em mais de dez anos a publicação em livro desse conto, realizada somente de modo póstumo com *Estas estórias*, quiçá para não antecipar, em relação ao seu romance, achados originais – como o do monólogo de um narrador-personagem que fala a um ouvinte citadino cuja voz nunca aparece diretamente.³⁹

De todo jeito, as semelhanças entre “Meu tio o iauaretê” e o *Grande Sertão* não são apenas formais e estilísticas, até porque, como temos insistido, as estruturas e os detalhes formais sempre derivam do conteúdo, que se refere, por sua vez, a uma ampla realidade objetiva. E é até impossível não reparar as qualidades de observador e de estudioso de Guimarães Rosa, que descreve em minúcias, com precisão de biólogo, o *habitat* do cerrado e das florestas contíguas, detalhando o ciclo de suas plantas e o comportamento de seus animais. Mas assim como ocorre sob a voz de Riobaldo, o oncenheiro de “Meu tio o iauaretê” sempre faz de cada descrição do ambiente natural um passo essencial ao desenvolvimento da narrativa, e essa, aos poucos, vai nos revelando uma profunda realidade humana em suas dimensões psicológicas, sociais, econômicas e até políticas – tudo muito bem “misturado”, para empregar um termo já usado por Davi Arrighucci Junior. Com efeito, após um início aparentemente desconexo, salpicado de referências mais ou menos soltas, sob um tom de modéstia e de casualidade, não demora para que tudo encontre o fluxo coeso e certo de um grande enredo épico, cuja dramaticidade vai crescendo até seu ápice fatal. E durante essa evolução dramática, o leitor é capaz de vivenciar imediatamente, como testemunha ocular do destino do narrador-personagem (quase na

³⁹ Quem chama atenção para isso é a própria Walnice Nogueira Galvão, no final de seu já aludido artigo “O retorno impossível”, referindo-se a uma afirmação de Paulo Ronai de que no manuscrito original de “Meu tio o iauaretê” há uma nota dizendo que este texto foi escrito antes do romance. (GALVÃO, 1975, p. 537)

mesma posição do personagem-ouvinte), a pulsação simultânea daquelas várias camadas do real.

Tanto no romance quanto no conto o que se retrata, em nível mais essencial, é o conturbado e violento processo de modernização do Brasil, que se iniciou em seus primórdios coloniais, nos laços de vinculação com o mercado mundial e na formação dos empreendimentos exportadores e importadores, mas que na época em que vivia o autor, em meados do século XX, ainda estava longe do patamar de um capitalismo industrial de ponta, já que o país sempre misturou seus maiores avanços econômicos com pesados atrasos e iniquidades sociais⁴⁰. Assim, ao invés de qualquer experimentalismo linguístico por si mesmo, são as tendências mais decisivas da história o que explica e torna compreensível a simultaneidade de locuções tupis e de estrangeirismos na língua portuguesa da obra de Guimarães Rosa, bem como suas incontáveis incorporações da cultura popular, dos mitos indígena e das fontes eruditas. Esse reflexo sistemático da realidade histórica também é o que baliza a ênfase em questões bastante concretas do metabolismo com a natureza: como a alimentação (animal e humana) e o trabalho em diversos níveis. É pelas portas do trabalho (como caçador de onça e comerciante de peles, ou, no caso de Riobaldo, como soldado-atirador, professor de político e chefe jagunço), que os protagonistas começam a modificar suas posições no mundo, ao mesmo tempo em que sentem despontar o sentimento de injustiça e a consequente rebeldia contra a ordem social – e rebeldia extremada, que não exclui a mais brutal violência física.

Para possibilitar a visão sintética sobre a história brasileira dentro de um quadro de tendências universais, o enredo se centraliza em torno do destino fáustico de Riobaldo, no *Grande Sertão: Veredas*, e em torno de outra espécie de pacto demoníaco, do onceiro com as onças, no caso do “Meu tio o iauaretê”. Embora esse conto seja menos relacionado à tradição fáustica do que o romance, há traços no onceiro-iauaaretê que também remetem ao mito do Fausto. Prova disso é que tanto o onceiro quanto Riobaldo, no momento da suposta adesão às forças de cunho fantástico, sentem o mesmo frio da onda invernal que faz Adrian Leverkun tremer, no capítulo 25 do *Doctor Faustus* de Thomas Mann, e que já se mostra presente desde a coletânea

⁴⁰ A este respeito, conferir sobretudo a análise de Celso Furtado em *Formação Econômica do Brasil*, escrito em 1958, apenas dois anos depois da publicação de *Grande Sertão: Veredas* e *Corpo de Baile*, e que, portanto, deriva da mesma quadra desenvolvimentista na qual vivia o Brasil, com suas brutais contradições e enérgicas esperanças.

luterana de 1587 e da peça de Marlowe sobre a tragédia de Fausto. A respeito dessa sensação de frio extremo – que também lembra o clima que Dante imputa ao último círculo do inferno, onde vive o Diabo – diz Riobaldo, logo após procurar o Capioto nas Veredas Mortas: “Meu corpo era que sentia um frio, de si, frior de dentro e de fora, no me rigir. Nunca em minha vida eu não tinha sentido a solidão duma friagem assim. E se aquele gelado inteiriço não me largasse mais.” (ROSA, 2006, p. 423) – enquanto relata o onzeiro do conto, sobre a primeira vez que imagina ter se metamorfoseado em onça:

De noite eu fiquei mexendo, sei nada não, mexendo por mexer, dormir não podia, não; que começa, que não acaba, sabia não, como é que é, não. Fiquei com a vontade... Vontade dôida de virar onça, eu, eu, onça grande. Sair de onça, no escurinho da madrugada... Tava urrando calado dentro de em mim... Eu tava com as unhas... Tinha soroca sem dono, de jagaretê-pinima que eu matei; saí pra lá. Cheiro dela inda tava forte. Deitei no chão... Eh, fico frio, frio. Frio vai saindo de todo mato em roda, saindo da parte do rancho... Eu arrupêio. Frio que não tem outro, frio nenhum tanto assim. Que eu podia tremer, de despedaçar... Aí eu tinha uma câimbra no corpo todo, sacudindo; dei acesso. (ROSA, 2013, p. 218)

Como já discutimos mais extensamente em outras ocasiões (SIFFERT, 2017 e 2020), o pacto do Fausto não é apenas uma base intertextual para a invenção de obras fantásticas; se trata antes de um mito universal capaz de sintetizar, com mais tipicidade que qualquer outro, o processo de modernização em sentido capitalista, que sempre carrega inúmeros aspectos “demoníacos”. Os significados desses aspectos variam de época para época e de autor para autor, e não é nenhuma surpresa que possam variar até na obra de um mesmo autor. É o que parece ocorrer com o próprio Guimarães Rosa, já que o pacto de Riobaldo resulta no triunfo de traços modernos (como a vontade individualista e a derrocada do arcaísmo jagunço), enquanto o onzeiro, por sua vez, ao virar onça, está de certo modo andando para trás no processo histórico – voltando do “cozido” civilizacional para o “cru” natural, segundo enxerga Walnice Nogueira Galvão.

Mas vale também ressaltar que, embora as simpatias pessoais de Guimarães Rosa se aliem mais aos vencidos da história (como os valentes jagunços sertanejos e os índios e onças de “Meu tio o iauaretê”), seu profundo realismo o leva a sempre retratar o curso geral do processo histórico tal qual efetivamente ocorreu. Por isso, não é nada casual que Riobaldo termine como um grande proprietário de terras,

dono de fazendas por conta de casamento e heranças, burguês de “range-rede” desvinculado do trabalho braçal, enquanto o onceiro do conto, na sua crescente metamorfose em onça, acaba morto pela bala da modernidade saída do revólver do ouvinte citadino. Decerto tais desfechos não são o que Guimarães Rosa gostaria que fossem, mas é o que a realidade impôs, e ele então simboliza isso ao invés de deformar romanticamente a histórica segundo suas inclinações subjetivas.

Em outras palavras, a inconsciente revolta do onceiro contra o percurso civilizacional (que mata todas as onças, índios e desvalidos), é, em um sentido sociocultural, moralmente compreensível e justa, porém na prática é uma revolta fadada ao fracasso, pois não é a resposta à altura das imensas forças da modernidade capitalista, sintetizadas, no conto, sobretudo pelas armas de fogo e por outros objetos industrializados que o narrador-protagonista chega a cobiçar, além do próprio dinheiro e da “cachaça boa, especial” que ele vai tomando com indisfarçável prazer:

Cachacinha gostosa! Gosto de bochechar com ela, beber depois. Hum-hum. Áãã... (...) Cê quer dar pra mim esse relógio? Ah, não pode, não quer, tá bom... Tá bom, dei'stá! Quero relógio nenhum não. Dei'stá. Pensei que mecê queria ser meu amigo... (...) Mas então agora pode me dar canivete e dinheiro, dinheirim. Relógio quero não, tá bom, tava era brincando. Pra quê que eu quero relógio? Não careço... (...) caçador rico, jaguariara, vêm todo ano, mês de agosto, pra caçar onça também. Eles trazem cachorros grandes, cachorro onceiro. Cada um tem carabina boa, espingarda, eu queria ter uma... (...) Nhor não, tou agravado não, revólver é seu, mecê é que é dono dele. Eu tava pedindo só por querer ver, arma boa, bonito revólver... (ROSA, 2013, p. 200-222)

Com efeito, a roda da história não gira pra trás, e por isso a vontade do onceiro em virar onça é uma aspiração utópica que jamais poderá se concretizar, nem com a ajuda do fantástico – pois o conto sugere que sua metamorfose felina não passa de uma licantropia mental, isto é, de uma ilusão psicológica do narrador. E nem sequer propriamente índio ele pode se tornar (um incólume silvícola em costumes e hereditariedade), entre outros motivos porque nasceu e cresceu como mestiço, filho de homem branco com índia, traço típico do brasileiro moderno (do ramo pobre e bastardo, que seja, mas ainda assim moderno), condição que determina concretamente a vida desse protagonista e que ele carregará consigo até a morte. Em outras palavras, o onceiro é antes de tudo um resultado ao mesmo tempo contraditório e irreversível da colonização brasileira, que matou, marginalizou e miscigenou

os povos indígenas originários, e que por fim incorporou alguns de seus membros em postos de pouco valor para a sociedade moderna, como o de matar onças.

É dessa dialética objetiva da história nacional que deriva os usos e costumes do onceiro, a iniciar pelo uso do português, que é a língua-fonte da grande maioria das palavras que ele fala, ainda que misturadas a expressões em tupi e a interjeições que imitam sons de onça. Ademais, seu individualismo antissocial não é, em essência, um atributo de nenhuma espécie animal: é antes derivado de problemas humanos na sociedade moderna, sobretudo do estranhamento e da alienação que derivam da necessidade de se trabalhar para um alheio proprietário das terras, dos meios de produção e da própria casa em que se vive – proprietário que é representado no conto por Nho Nhão Guedes, que o onceiro a todo tempo classifica como um “homem muito mal”, em contraste com quase todos os demais personagens, que ele costuma chamar de “pessoa muito boa” – até aqueles que ele acabaria por matar ou levar para a morte, como os pretos Bijibo e Teodoro. Ou seja, vários dos comportamentos de onça enfatizados pelo conto, como a violência brutal e maldosa, ou, em sentido oposto, os gestos amorosos da onça Maria-Maria, são inseparáveis de atributos tipicamente humanos. Então, mesmo se a metamorfose em onça superasse a hipótese de ser uma ilusão psíquica do narrador e se convertesse em uma inequívoca transformação fantástica, nem isso poderia separar a imagem da onça da imagem do homem. É inclusive o que também parece ocorrer no âmbito da cultura popular, onde as pessoas, ao caracterizarem a onça como um bicho “traíçoeiro” ou ao dizerem que alguém com raiva “virou uma onça”, apesar de estarem partindo das observações sobre o aludido animal enquanto predador selvagem, também estão fazendo uma interpretação humana sobre os próprios homens.

Em sentido similar a tudo o que foi dito nos parágrafos anteriores, *Grande Sertão Veredas* também é uma representação do avanço contraditório da modernidade sobre a natureza e sobre os povos do arcaico sertão brasileiro. Os jagunços, por mais destemidos e honrados que sejam, não conseguem deter a lógica mesquinha dos fazendeiros burgueses (cujo representante mais típico é Seo Habão, que encara qualquer pessoa ou animal com seus olhos de cálculo monetário). Essa nova realidade, advinda, em última instância, da expansão mundial do capitalismo, acaba por enterrar para sempre a ética guerreira da jagunçagem antiga, sendo o pacto fáustico

de Riobaldo com as forças íferas o símbolo máximo desse processo de modernização, como já afirmamos antes. Vale frisar que Riobaldo nunca foi um jagunço típico, assim como o onçeiro de “Meu tio o iauaretê” nunca chega a ser uma onça propriamente dita. Riobaldo encarna antes uma síntese, nele próprio, da dialética entre arcaísmo e modernidade: é uma espécie de Fausto hamletiano, ou de Hamlet fáustico, perdido no sertão brasileiro, que por fim se acomoda como fazendeiro burguês (um destino comum para as elites em nossa modernização conservadora). Essa sua entrada na classe burguesa resolve sua posição financeira e amorosa, mas origina diversas dúvidas e problemas de consciência, que antes ele ainda não possuía por se encontrar imerso no mundo do trabalho. Para usar suas próprias palavras: “Quem mói no aspro não fantaseia”. As dúvidas e culpas de Riobaldo, portanto, derivam diretamente de causas sociais, e representam questões culturais inseparáveis da vida burguesa, como o acerbado individualismo. Com efeito, é a inflada subjetividade do narrador-protagonista o que deixa ambíguo por quase todo o livro a própria efetivação (ou não) do seu pacto demoníaco e da efetiva existência do demônio. Jamais se trata de qualquer suposta “indeterminação” ontológica da realidade, e muito menos de indagações de cunho propriamente teológico, que se chegam a ocupar a cabeça de Riobaldo, não deturpam o espírito realista do livro como um todo. Na última frase do romance, aliás, qualquer hipótese metafísica se esvai em definitivo em prol de uma inequívoca conclusão concreta, centrada no homem: “Nonada. O diabo não há! É o que digo, se for... Existe é homem humano. Travessia.” Talvez por essa afirmação peremptória contradizer o misticismo pessoal de Guimarães Rosa, quase nenhum comentarista se atentou, na devida dimensão, a esse desfecho final do romance, como se essas citadas palavras não fossem as últimas do livro (o que tem obviamente uma significação especial), ou como se o símbolo do infinito, que vem logo depois delas, significasse a eternização de todo tipo de vagueza irrealista.

Essa prioridade do humano, ou, mais especificamente, das tendências objetivas da história sobre as arbitrariedades subjetivas individuais, é também o que em última instância explica a maioria das aparições fantásticas em Guimarães Rosa. Pois da mesma forma que as culturas animistas consideravam o sol um deus, por vê-lo determinar o resultado dos plantios e com isso a vida e a morte das pessoas, os personagens rosianos, diante dos poderes também de vida e de morte da modernização capitalista (que não eles não compreendem em termos científicos), só podem crer e

descrever incessantemente nas explicações sugeridas pelas religiões e pelas superstições populares, que formam a base das culturas sertanejas mais típicas. Quando Riobaldo, por exemplo, após o pacto que ele não tem certeza se de fato efetivou (embora suspeite que sim), imagina que o cavalo Siruiz se comporta diferente diante dele, ou quando realiza a impossível travessia do Liso do Sussuarão, supostamente por sua mera vontade diabólica, o que de fato está por trás desses acontecimentos fantásticos é a progressiva conquista da espécie humana sobre a natureza (sobre todos os animais e territórios aprazíveis ou inóspitos), isto é, as forças de dominação do mundo e de contínua modernização das sociedades. Toda a vertente realista da tradição fáustica, cujo exemplo mais influente são as duas partes do *Fausto* de Goethe, é composta por obras que expressam fases essenciais desse processo de domínio de certas culturas humanas em relação à natureza e a outras culturas, e o *Grande Sertão: Veredas* também faz parte dessa vertente, sem nenhuma dúvida.

A respeito de tais obras fáusticas, nas quais a presença de seres ou atos demoníacos são decisivos ao desenvolvimento da trama, um debate muito comum gira em torno da natureza do mal. No romance de Guimarães Rosa, essa questão se relaciona com as figurações da violência, que são frequentes até pelo escopo épico do livro, tão repleto de gente armada e de embates sangrentos, como seria de se esperar em um contexto de guerras jagunças. Mas o principal a se destacar é que toda a ação dinâmica e violenta do romance, além de contribuir aos movimentos dramáticos do enredo, bem como à sensação de uma experiência vital extrema e nada monótona, não é jamais fetichizada. Pelo contrário: em *Grande Sertão: Sertão* a figuração da brutalidade é uma de suas marcas mais críticas, já que representa uma profunda denúncia social contra o subdesenvolvimento do Brasil e contra qualquer tendência de mutilação e opressão do ser humano⁴¹.

Com efeito, ainda que o romance também reconheça as virtudes éticas dos homens que lutam de modo corajoso, o sistema jagunço e sua prática justiceira é visto como sintoma de um atraso societário que de alguma forma já estava com os dias contados (como percebe principalmente o personagem republicano Zé Bebelô). O problema é que a modernização à brasileira não resultou em nenhuma sociedade

⁴¹ Vale dizer, a propósito, que a “centralidade da ação” costuma ser algo fundamental para o modo essencialmente narrativo do realismo, e inclusive para sua popularidade, conforme Ana Aguiar Cotrim estudou de forma detida em *O realismo nos escritos de Georg Lukács dos anos trinta: a centralidade da ação* (2009).

pacífica. Na verdade, ao substituir essas condições mais arcaicas da jagunçagem e do cangaço pelo autoritarismo dos coronéis ou pelos desmandos de uma burguesia latifundiária (marcas de um país periférico e dependente), as novas armas e instituições modernas não raro acrescentaram um tom ainda mais violento à sociedade brasileira. Nesse sentido, todos os tipos de violência que perpassam o romance, e que fazem Riobaldo repetir a todo tempo que “viver é muito perigoso”, revelam problemas estruturais de uma sociedade pautada por um desenvolvimento econômico precário, baseado em profundas desigualdades e gerador de uma severa brutalização da vida cotidiana, traços que iriam se conservar na modernização subdesenvolvida do Brasil posterior ao fim da jagunçagem.

Não obstante, por terem raízes tão antigas e permanentes na sociedade brasileira e sertaneja, a extrema brutalidade e os atos de violência figurados em *Grande Sertão: Veredas* por vezes são comparados a fatos naturais da evolução dos corpos orgânicos e inorgânicos, como se tivessem uma origem mais satânica ou cósmica do que social. Em outras palavras, a violência e o mal, em alguns momentos do livro, são aparentemente naturalizados ou absolutizados de modo abstrato, manifestando-se tanto nos homens quanto nos animais ou até nas plantas e pedras, a exemplo do seguinte trecho:

se arrepare: pois, num chão, e com igual formato de ramos e folhas, não dá a mandioca mansa, que se come comum, e a mandioca-brava, que mata? Agora, o senhor já viu uma estranhez? A mandioca doce pode de repente virar azangada - motivos não sei; às vezes se diz que é por replantada no terreno sempre, com mudas seguidas, de manaíbas - vai em amargando, de tanto em tanto, de si mesma toma peçonhas. E, ora veja: a outra, a mandioca-brava, também é que às vezes pode ficar mansa, a esmo, de se comer sem nenhum mal. E que isso é? Eh, o senhor já viu, por ver, a feiura de ódio franzido, carantonho, nas faces duma cobra cascavel? Observou o porco gordo, cada dia mais feliz bruto, capaz de, pudesse, roncar e engulir por sua suja comodidade o mundo todo? E gavião, corno, alguns, as feições deles já representam a precisão de talhar para adiante, rasgar e estraçalhar a bico, parece uma quicé muito afiada por ruim desejo. Tudo. Tem até tortas raças de pedras, horrorosas, venenosas - que estragam mortal a água, se estão jazendo em fundo de poço; o diabo dentro delas dorme: são o demo. Se sabe? E o demo - que é só assim o significado dum azougue maligno - tem ordem de seguir o caminho dele, tem licença para campear?! Arre, ele está misturado em tudo (ROSA, 2006, p. 11).

Quem descreve essas estranhezas naturais, porém, é Riobaldo, com os conceitos de uma mentalidade formada no meio sertanejo. Se o interpretarmos de modo

crítico, essa condição mistificada do mal e da violência pode ser relativizada, tanto pelos limites subjetivos do narrador, quando pela ideologia do sertão que ele compartilha – ideologia calcada em uma cultura de base católica quase medieval, repleta de superstições e crenças místicas. Isso então não redundaria em irrealismo nenhum, pois o enredo e as relações dos personagens entre si contradizem a todo tempo a origem abstrata da maldade, bem como qualquer fixidez maniqueísta – e aliás, o próprio trecho citado já sugere a transformação recíproca do bem no mal e do mal no bem. O romance inteiro repete essa lógica dialética, com os opostos se convertendo incessantemente um no outro, e sempre mediados por um contexto humano. Com efeito, nas vezes em que há a sugestão de dualidades abstratas ou de estranhezas inexplicáveis, isso ocorre porque a narração, por conta de sua própria autenticidade, não pode se desprender muito das crenças populares, que é portanto a única via pela qual se manifesta a imagem de um demônio metafísico, existente em si mesmo – como pode ser percebido nesta passagem:

A gente viemos do inferno – nós todos – compadre meu Quelemém instrui. Duns lugares inferiores, tão monstro-medonhos, que Cristo mesmo lá só conseguiu aprofundar por um relance a graça de sua sustância alumiável, em as trevas de véspera para o Terceiro Dia. Senhor quer crer? Que lá o prazer trivial de cada um é judiar dos outros, bom atormentar; e o calor e o frio mais perseguem; e, para digerir o que se come, é preciso de esforçar no meio, com fortes dôres; e até respirar custa dôr; e nenhum sossego não se tem. Se creio? Acho proseável. Repenso no acampo da Macaúba da Jaíba, soante que mesmo vi e assaz me contaram; e outros – as ruindades de regra que executavam em tantos pobrezinhos arraiais: baleando, esfaqueando, estripando, furando os olhos, cortando línguas e orelhas, não economizando as crianças pequenas, atirando na inocência do gado, queimando pessoas ainda meio vivas, na beira de estrago de sangues... Esses não vieram do inferno? Saudações. Se vê que subiram de lá antes dos prazos, figuro que por empreitada de punir os outros, exemplação de nunca se esquecer do que está reinando por debaixo. Em tanto, que muitos retombam para lá, constante que morrem.... (ROSA, 2006, p. 49).

Desse modo, tudo no livro acaba sendo retratado de modo realista, como uma manifestação viva do ser humano concreto, em um quadro histórico muito bem determinado. A violência e a prática do mal, inclusive, variam bastante de personagem a personagem, sendo sempre capazes de indicar as posições e as funções sociais de cada um. Diadorim, por exemplo, ataca com agressiva violência quando sua suposta masculinidade é ameaçada, já que isso revelaria sua identidade como mulher num meio restrito a homens, o que colocaria em risco sua vida ou sua existência

como jagunça. Ela também representa a clássica justiça familiar com as próprias mãos, típica de tempos arcaicos em que um formalizado julgamento estatal, em bases jurídicas mais modernos, ainda não era possível. “Diadorim só falava nos extremos do assunto. Matar, matar, sangue manda sangue” (ROSA, 2006, p. 30). Já a violência praticada por Riobaldo varia segundo sua própria situação social. Em sua época jagunça, começa como soldado raso que ganha boa reputação e apelido de “lagarta de fogo” por atirar melhor que os outros; mais tarde, após o pacto nas Veredas Mortas, exerce uma autoritária chefia sob o nome de Urutú-Branco, cujos poderes de mando ele garante ao matar dois irmãos: “Meu revólver falou, bala justa, o Rasga-em-Baixo se fartou no chão, semeado, já sem ação e sem alma nenhuma dentro. E aí o irmão dele, José Félix: ele tremeu muito lateral; livrou o ar de sua pessoa; outro tiro eu também tinha dado... — ...é o Chefe?!...” (ROSA, 2006, p. 436). Depois, na guerra jagunça final, Riobaldo preserva sua vida vendo de longe e em segurança a sangrenta batalha que ele próprio ordenou. E o pressuposto da violência não se extingue com o fim da jagunçagem: também alcança o velho narrador latifundiário, sempre pronto a reunir os agregados e capangas de suas fazendas para a defesa de sua propriedade privada:

Mas, hoje, que raciocinei, e penso a eito, não nem por isso não dou por baixa minha competência, num fôgo-e-ferro. A ver. Chegassem viessem aqui com guerra em mim, com más partes, com outras leis, ou com sobejos olhares, e eu ainda sorteio de acender esta zona, ai, se, se! É na boca do trabuco: é no té-retê-retém ... E sozinhozinho não estou, há-de-o. Pra não isso, hei coloquei redor meu minha gente. Olhe o senhor: aqui, pegado, vereda abaixo, o Paspé - meeiro meu - é meu. Mais légua, se tanto, tem o Acauã, e tem o Compadre Ciril, ele e três filhos, sei que servem. Banda desta mão, o Alaripe: soubesse o senhor o que é que se preza, em rifleio e à faca, um cearense feito esse! Depois mais: o João Nonato, o Quipes, o Pacamã-de-Presas. E o Fafafa - este deu lances altos, todo lado comigo, no combate velho do Tamanduá-tão: limpamos o vento de quem não tinha ordem de respirar, e antes esses desrodeamos ... O Fafafa tem uma eguada. Ele cria cavalos bons. Até um pouco mais longe, no pé-de-serra, de bando meu foram o Sesfrêdo, Jesualdo, o Nelson e João Condiz. Uns outros. O Trio!... E não vou valendo? Deixo terra com eles, deles o que é meu é, fechamos que nem irmãos. Para que eu quero ajuntar riqueza? Estão aí, de armas areiadas. Inimigo vier, a gente cruza chamado, ajuntamos: é hora dum bom tiroteiamento em paz, exp'rimentem ver. (ROSA, 2006, p. 24)

Assim, no Brasil que o livro retrata, os grupos sociais se mostram em perene luta por recursos escassos ou mal distribuídos, e a dimensão épica da violência acaba sendo a face da dimensão periférica do país no mundo moderno. Esse aspecto

subdesenvolvido é captado com especial concentração e exemplaridade no inesquecível episódio dos “catrumanos”, que simbolizam sob ares fantásticos a extrema miséria do país. Eles surgem na narração como fantasmas ou criaturas semivivas, emergindo do esquecimento ao qual de fato são condenados os estratos mais pobres das sociedades no terceiro mundo. Estão visivelmente sujos, amarratados, e se comunicam em um dialeto retrógrado, primitivo, de escassas palavras. Ademais, possuem armas enferrujadas e anacrônicas, provavelmente de outros séculos, e se mostram assustados e famintos. A imagem deles surpreende de modo chocante, já que são seres que, de tão miseráveis, de fato parecem fantásticos, rebentos de uma realidade paralela, de um outro mundo, a brotar do solo ou da poeira dos tempos:

escutamos o latir de cachorros. E enxergamos um homem - no alto da virada - uns homens. Esses estavam com espingardas. Os quantos homens, de estranho aspecto, que agitavam manejos para voltarmos de donde estávamos. Por certo não sabiam quem a gente era; e pensavam que três cavaleiros menos valessem. Mas, entendendo que do caminho não desgarrávamos, começaram a ficar estramontados. Um eu vi, que dava ordens: um roceiro brabo, arrasando as calças e as esporas. Mas os outros, chusmote deles, eram só molambos de miséria, quase que não possuíam o respeito de roupas de vestir. Um, aos menos trapos: nem bem só o esporte de uma tanga esfarrapada, e, em lugar de camisa, a ver a espécie de colete, de couro de jaguacacaca. Eram uns dez a quinze. Não consegui sentido no que eles ameaçavam, e vi que estavam aperrando as armas. Queriam cobrar portagem? Andavam arrumando alguma jerrimbamba? Não convinha avançar assim por cima deles, logo, mas também dar recuada podia ser uma vergonha. Esbarramos, neles quase encostados. Íamos esperar o resto do pessoal. E eles, ali confrontes, não explicavam razão nenhuma. Só um disse: - "Pode não ... Pode não ..." E renuí com a cabeça, o banglafumém, mesmo quando falava, com uma voz de qualidade diversa, costurada daquela terra de lugar; e os outros renuindo também: - "Ah, pode não ... Pode não ..." - com o vozeio soturno. Nos tempos antigos, devia de ter sido assim. Gente tão em célebres, conforme eu nunca tinha divulgado nem ouvido dizer, na vida. (...) Para o nosso júzo, eles eram dôidos. Como é que, desvalimento de gente assim, podiam escolher ofício de salteador? Ah, mas não eram. Que o que acontecia era de serem só esses homens reperdidos sem salvação naquele recanto lontanho de mundo, grotiros dum sertão, os catrumanos daquelas brenhas. (...) Tanteei pena deles, grande pena. Como era que podiam parecer homens de exata valentia? Eles mesmos faziam preparo da pólvora de que tinham uso, ralando salitre das lapas, manipulando em panelas. Que era uma pólvora preta, fedorenta, que estrondava com espalhafato, enchendo os lugares de fumaceira. E às vezes essa pólvora bruta fazia as armas rebentarem, queimando e matando o atirador. Como era que eles podiam brigar? Conforme podiam viver? (ROSA, 2006, p. 382-385).

Com efeito, de modo plástico e original, essas figuras insólitas encarnam e denunciam a existência dos mais graves problemas sociais dos rincões e periferias do Brasil, constituindo uma das cenas mais antológicas de nossa literatura. Por isso, esse episódio é especialmente exemplar do vigoroso realismo do fantástico criado por Guimarães Rosa, ao lado da já discutida contextualização sociocultural da maldade e de tudo mais que envolve o pacto fáustico.

Aqui não poderemos aprofundar em maiores detalhes nenhuma dessas questões, tampouco levantar outras, já que temos mais autores para abordar nesta tese. Não obstante, a fim de encerrar nossos debates sobre Guimarães Rosa, talvez seja apropriado recuperar uma fórmula que já havíamos sugerido no capítulo conclusivo da nossa dissertação de mestrado sobre o *Grande Sertão: Veredas* (SIFFERT, 2017). Ela resume o essencial do ponto de vista que adotamos lá e aqui, e busca mimetizar tanto o estilo vocabular de Guimarães Rosa quanto a lógica estética de György Lukács. A fórmula é a seguinte:

∞: Hestória

Nela, o sinal de infinito (∞), igual o usado para fechar o *Grande Sertão Veredas*, não representa nada metafísico, e sim a infinita totalidade concreta da natureza, isto é, do universo, mas sobretudo do planeta Terra. O retrato aproximativo dessa totalidade só pode ser feito por um reflexo dialético, que simbolizamos pelos dois pontos (:) a fim de também sugerir as relações entre a realidade física e o mundo cultural, que apresentam uma via de mão dupla no sentido de sua determinação. Por fim, o termo “Hestória” é um neologismo que resume nossa interpretação do que são as mais autênticas obras de arte, em especial as produzidas por Guimarães Rosa, por ter sido esse autor quem tentou recuperar para a língua portuguesa a já desusada diferenciação ortográfica entre “estória” e “história”. Como temos tentado demonstrar, em nossa visão é a História humana que está na base de qualquer estória, e quando essa estória se mostra capaz de refletir as tendências históricas de modo profundo e crítico, ela adquire a condição realista – isto é, vira Hestória. A fórmula que apresentamos, portanto, torna-se uma síntese intuitiva de nossos princípios teóricos mais fundamentais, e apesar de ter um timbre estilístico diretamente inspirado em Guimarães Rosa, também é aplicável a todos os outros autores ou obras que porventura consideramos realistas.

II – TRÊS DIMENSÕES DO ABSURDO EM MURILO RUBIÃO.

Dos destinos que o contista Murilo Rubião compartilha com Borges e Kafka, um é o de ter ganhado a reputação de pioneiro da moderna narrativa fantástica em seu país de origem, mas outro é a raridade de ser interpretado sob o ponto de vista que privilegia seus atributos realistas. Isso não deixa de ser compreensível, já que a marca diferencial desses autores é justamente a capacidade de evocar o insólito através de uma imaginação original que naturaliza o impossível e iguala o cotidiano a algum absurdo – o que, para a maioria das pessoas, não parece algo condizente com o realismo, dado o arraigado costume de se entender por realidade sua mera aparência imediata.

Ademais, no caso da literatura brasileira, antes de Murilo Rubião já havia surgido excelentes escritores realistas (mesmo no sentido mais exigente que temos proposto), porém nenhum centralizara sua obra completa em elaborações fantásticas. Esse foi outro fator que estimulou os críticos a ressaltarem, no singular trabalho literário desse autor mineiro, mais os aspectos estilísticos ou alegóricos, ou o perfeccionista processo de escrita e reescrita, do que os reflexos da realidade histórico-social. Tais reflexos também são mencionados pela crítica, porém de modo apenas pontual, sem maiores desenvolvimentos. É o que ocorre inclusive com seu crítico mais citado, Jorge Schwartz, que embora conclua que “não seria ousado afirmar que o texto ‘fantástico’, em Murilo Rubião, mascara a mais realista das literaturas” (SCHWARTZ, 1974, p. XXII), não explora muito essa percepção, enfatizando antes as intertextualidades com a Bíblia e com os arquétipos da mitologia clássica.

Nas próximas páginas, obviamente não pretendemos repetir o que já foi dito por outros estudiosos, e sim empreender essa interpretação mais incomum, centrada no realismo. Para tanto, faremos algumas generalizações sobre o conjunto de obra de Murilo Rubião, embora sempre ilustrando com uma abordagem analítica de cada um de seus contos – sob um olhar mais detido diante daqueles que consideramos especialmente exemplares, ao estilo dos demais esforços de crítica literária presentes nesta tese.

A nosso ver, os contos de Murilo Rubião podem ser agrupados em três diferentes níveis, relativos aos tipos de crítica social e de absurdo que cada texto apresenta, conforme a classificação esquematizada abaixo:

Tipo de absurdo	Explicação resumida	Contos
1 Desumanidade institucional, societária.	É o nível mais diretamente realista, cuja crítica social já se apresenta no plano simbólico mais imediato.	A fila / O edifício / A diáspora / O ex-mágico da Taberna Minhota / Os dragões / Memórias do contabilista Pedro Inácio / Botão-de-Rosa. / A cidade /
2 Opressão afetiva ou familiar.	Apresenta as relações pessoais de modo antirromântico, sob a marca da opressão e da incapacidade de comunicação, com profundidade psicológica mais ou menos contextualizada na sociedade capitalista.	Os três nomes de Godofredo / Casa do Girassol Vermelho / Barbara / Flor de Vidro / Teleco, o coelhinho / Ofélia, meu cachimbo e o mar / Mariazinha / Elisa / Alfredo / O bom amigo Batista / Aglaia / Bruma (A estrela vermelha) / D. José não era. / A noiva da casa azul / Epidólia / Petúnia / O lodo / O bloqueio /
3 Eternização da alienação e da impotência do indivíduo.	Apesar de retratar com realismo os efeitos da alienação e do estranhamento, este nível por vezes resvala no existencialismo abstrato, já que acaba sugerindo uma "condição humana" eternamente sem nexos.	O pirotécnico Zacarias / A armadilha / A lua / Marina, a Intangível / O convidado / O homem do boné cinzento / Os comensais.

Esse esquema é mais indicativo do que absoluto, e deve ser interpretado com sensibilidade dialética, visto que alguns contos poderiam pertencer simultaneamente a dois ou a todos os níveis. O que se busca com essa classificação é apenas sugerir os traços mais salientes e essenciais de cada texto de Murilo Rubião, sob uma leitura de fato preocupada com a questão do realismo. Seja como for, é necessário explicarmos cada uma dessas três dimensões através de reflexões gerais sobre elas e de análises de seus respectivos contos. Só devemos informar previamente que o que entendemos por “absurdo” continua seguindo a definição mais corrente da linguagem comum, isto é, algo revoltante por ser destituído de sensatez, de coerência ou de nexos necessário de causalidade, mas ganhará outros desdobramentos à medida que avançarmos.

1) No primeiro nível, destacam-se os contos mais obviamente realistas de Murilo Rubião, que tratam de questões sociais de modo amplo, e nos quais a força crítica já se manifesta nas camadas mais evidentes da narração, isto é, nos retratos mais diretos da realidade, e não em alusões ambíguas ou de complexo simbolismo. Apesar do autor criar cotidianos análogos ao do dia a dia normal dos adultos, ele jamais recai em qualquer naturalismo; antes, sua prosa concisa e despojada é o meio ideal para retratar em poucas linhas, com admirável simplicidade, dramas humanos de fato densos e profundos. Esses dramas são compostos de enredos cuja efêmera leveza inicial inexoravelmente cede espaço a estranhas tragédias e opressões, o que nos faz ver de modo claro o poder alienante de um sistema burocratizado e hierárquico de moldes capitalistas. Muitas vezes, o insólito aparece para reforçar graficamente essa imagem de um mundo inumano através da exageração de absurdos frequentes, o que de fato lembra as estratégias de Kafka, mas é na verdade um reflexo da típica realidade urbana de países oligárquicos e atrasados do capitalismo, até porque o autor mineiro escreveu boa parte de sua obra antes de ter lido qualquer um dos textos kafkianos, que antes da década de 1950 ainda não eram tão famosos e mal começavam a ser traduzidos no Brasil. Outras vezes, porém, aí já bem diferente de Kafka, o insólito em Murilo Rubião surge como um contraponto a tal império da desumanidade, isto é, como um vislumbre fugidio de uma vida mais autêntica, criativa e solidária, que por não ter vingado no decurso normal da vida precisa assumir tal forma fantástica. Essa ruptura com um cotidiano opressivo causa uma série de esperanças e estranhamentos, mas por fim também encontra a derrota após o próprio elemento fantástico sofrer o peso de circunstâncias adversas.

Para ilustrarmos essa dimensão inequivocamente realista de Murilo Rubião, podemos começar pelo conto “A fila”, no qual o fantástico cumpre a função de tornar mais evidente a desumanidade opressiva da lógica burocrática e hierárquica de uma grande empresa privada. Vindo do interior à cidade grande para tratar de assuntos sigilosos com o gerente de uma fábrica, o protagonista, de nome Pererico, logo se vê preso em uma espera interminável, recebendo senhas diárias cujo arbítrio o exaspera cada vez mais. Ao invés de qualquer explicação metafísica, é a hierarquia social o que provoca diretamente todo o clima de absurdo: Pererico tem um dinheiro contado para a viagem de ida e de volta, mas sua condição de desconhecido e sua fragi-

lidade financeira o submetem à arbitrariedade da empresa, cujas regras burocráticas tornam a gerência inacessível e faz sua estadia se prolongar por meses, jogando-o em uma situação de penúria e desespero. A única atitude que o salva da fome e talvez de uma tragédia pior provém da simpatia amorosa da prostituta Galimene, que o acolhe e o alimenta, ainda que esse tipo de alívio seja uma afronta ao seu orgulho provinciano.

Sem jamais conseguir falar com a figura do gerente e nem sequer vê-lo, Pererico considera que seu inimigo imediato é Damião, o funcionário responsável por receber os aspirantes à entrevista com a gerência e por distribuir as senhas da fila de espera. Para completar a imagem de uma batalha de posições de classe na qual as piores brigas são remetidas para os despossuídos, Damião é negro, o que se mostra um fator chave no tratamento desrespeitoso e agressivo que recebe do protagonista. Pois Pererico tenta descontar sua raiva nesse empregado que ele imagina o menos poderoso da empresa, sob um juízo que sempre se pauta no preconceito racial:

O desconhecido calculou que o preto desempenhava as funções de porteiro, apesar das roupas caras e do ar refinado. (...)

— O meu problema foge à sua alçada – foi a resposta irritada de Pererico, a olhar intencionalmente as roupas caras do porteiro, duvidando da origem legítima delas. (RUBIÃO, 2016, p. 82)

— Já vem você querendo saber o que desejo do gerente.

— Seria mais simples do que viver à custa de mulher.

Pererico não aguentou o insulto e acertou um murro na boca de Damião. Este, limpando com o lenço os lábios a sangrar, externou o seu ressentimento:

— Você escolheu o pior caminho. (RUBIÃO, 2016, p. 90)

Após as rixas mais violentas entre esses dois personagens, ocorrem tentativas de conciliação, mas que se mostram fadadas a não ultrapassar o oportunismo vão de Pererico e os bons modos retóricos do funcionário Damião. Este jamais deixa de seguir as regras da companhia, cuja lógica ele justifica e adoça na típica linguagem dos *managers* ou *coaches* empresariais, tendência que o Brasil nunca parou de importar de meados do século XX até hoje:

— Não se entregue ao desespero, nem deixe de vir todos os dias à fábrica. O acaso ou uma inspiração feliz poderão remover os obstáculos. Siga o exemplo dos que há anos esperam, confiantes, a vez de serem recebidos. (RUBIÃO, 2016, p. 90)

Mas Pererico não consegue seguir esses conselhos: com o passar do tempo, após inúmeras frustrações, naturalmente afrouxa sua persistência e deixa de ir todos os dias atrás de sua senha. Acostuma-se a morar na casa da companheira de ocasião, que continua a alimentá-lo com o parco dinheiro ganho pela venda do corpo, o que acentua ainda mais a natureza conformista do protagonista:

Adaptara-se com relativa facilidade à nova situação, embora fosse irregular o horário das refeições e de dormir. Para deitar-se, ficava na dependência da saída do último cliente de Galimene, o que nem sempre acontecia antes da madrugada. Habitua-se a esperar pacientemente, porque a demora representava comida farta no dia seguinte. (RUBIÃO, 2016, p. 91-92)

Nessas circunstâncias, Pererico chega a quase desistir de seu objetivo inicial, e começa a vagar à toa pela cidade, até que um dia, num impulso de arrependimento, retorna à empresa, quando descobre Damião na antiga cadeira do gerente, que é reportado morto. Com efeito, temos aí o oposto de qualquer parábola de autoajuda: Pererico sai derrotado de sua luta com a inesperada e absurda fila, e retorna à cidade de origem sem ter cumprido o objetivo principal da viagem e sequer sem ter sentido um amor real pela bondosa Galimene, que o acolhera em seu momento mais difícil. Acima de qualquer questão sentimental, é visível que a hierarquia férrea retratada pelo conto inclui não apenas a relativa proximidade ou distância frente aos donos do poder, mas também questões raciais e de gênero, tudo determinado por contextos sociais realmente existentes. Pererico, apesar de derrotado e sem dinheiro, volta aliviado para o interior, enquanto Galimene é deixada para trás com sua sina de prostituir-se para sobreviver numa metrópole desumana – e o negro Damião não é visto com respeito nem quando ocupa a cadeira do falecido gerente e resta sozinho na fábrica.

Dos contos de Murilo Rubião, esse “A fila” é decerto um dos que menos se abre a sugestões alegóricas metafísicas, se mantendo mais circunscrito às vicissitudes do enredo, que por si só, como vimos ao resumi-lo e citá-lo, é capaz de desvelar toda uma visão crítica contra as demasias das estruturas hierárquicas e burocráticas das empresas capitalistas (o que obviamente é extensível ao aparato estatal). Outro conto que também se volta inteiramente para um retrato concreto de traços comuns da realidade, com ênfase no aspecto econômico e social, é “O edifício”, que narra a

construção de um prédio interminável, cujo projeto não parece ter nenhum propósito racional, mas ainda assim segue as diretrizes estipuladas por um misterioso Conselho Superior da Fundação:

Mais de cem anos foram necessários para se terminar as fundações do edifício que, segundo o manifesto de incorporação, teria ilimitado número de andares. (...) Batida a última estaca e concluídos os alicerces, o Conselho Superior da Fundação, a que incumbia a direção-geral do empreendimento, dispensou os técnicos e operários, para, em seguida, recrutar nova equipe de profissionais e artífices. (RUBIÃO, 2016, p. 62)

A LENDA

Ao engenheiro responsável, recém-contratado, nada falaram das finalidades do prédio. Finalidades, aliás, que pouco interessavam a João Gaspar, orgulhoso como se encontrava de, no início da carreira, dirigir a construção do maior arranha-céu de que se tinha notícia. Ouviu atentamente as instruções dos conselheiros, cujas barbas brancas, terminadas em ponta, lhes emprestavam aspecto de severa pertinácia. (RUBIÃO, 2016, p. 63)

O prédio vai ganhando dimensões impensáveis, com comemorações a cada novos 50 andares, até alcançar o 800º andar, marca que uma antiga lenda considerava temerária. Nada de extraordinário acontece ao término desse andar, mas na festa de comemoração desse feito rompem-se brigas entre os funcionários, o que faz o engenheiro duvidar, pela primeira vez, do triunfo de seus trabalhos. Depois ele é convencido a seguir a construção do prédio, e quando tenta apresentar um triunfante relatório à Comissão, a encontra dissolvida, e o trabalho a partir de então lhe parece totalmente insensato de continuar. Mas mesmo tentando demitir os trabalhadores e fazendo discursos para dar a construção do prédio por encerrada, não convence ninguém, e então o trabalho jamais se interrompe, antes aumenta por uma estranha inércia: “Além de não apresentarem sinais de cansaço, para ajudá-los vieram das cidades vizinhas centenas de trabalhadores que se dispunham a auxiliar gratuitamente os colegas. Vinham cantando, sobraçando as ferramentas, como se preparados para longa e alegre campanha.” (RUBIÃO, 2016, p. 69)

Fica assim claro a absurdidade do empreendimento, que não tem nenhum destino estipulado e acaba se confundindo com o próprio labor de se erguer uma obra infinita e impensável. Sua única utilidade prática, mais por efeito colateral do que pela busca de um objetivo concreto, é gerar empregos e salários. Nisso, em certo sentido, lembra a proposta de Keynes de se construir e desconstruir estradas pelo

mero intuito de ativar a economia e reduzir o desemprego. Publicado primeiramente em 1949, pouco antes de Murilo Rubião virar chefe de gabinete de Juscelino Kubitschek (então governador de Minas, mas já desenvolvimentista), esse conto não se esquivava de tecer uma visão crítica sobre alguns aspectos do produtivismo industrializante, que, no mundo real, embora possa ter relação com um plano econômico justificável em termos conjunturais, ao mesmo tempo coaduna com aspectos inerentemente irracionais e alienantes da economia capitalista – como a ética do trabalho pelo trabalho.

Também crítico a este ímpeto produtivista de tipo keynesiano, que nem sempre respeita considerações humanas mais autênticas, é um conto que retrata as queixas anteriores à construção de uma ponte, “A diáspora”. Por votação em assembleia popular, os moradores de Mangora, onde se localiza o planejado local da ponte, se recusam a aceitar o início das obras. Consideram que suas vidas, organizadas por um estilo comunitário tradicional, não necessita de mudanças modernizadoras, pois estas carregam consigo a ameaça de desestabilização, além de gerar necessidades inúteis. Mas apesar das práticas democráticas e racionais que adotam, como reunir-se para debater os assuntos públicos em uma igreja, sem que haja padre algum no local (e nisto parecendo mais soviéticos do que antigas seitas cristãs), as decisões dos mangoraenses acabam desacatadas pelos representantes do maior poder econômico que vem de fora e se mostra respaldado por leis de âmbito nacional, isto é, pelo Estado. Mesmo contra a crescente e justa revolta da comunidade, é inevitável que o conto termine com a vitória final do engenheiro responsável pelas obras, que logra comprar a maioria das propriedades da região e traz hordas de trabalhadores e máquinas – o que lembra um tocante episódio de Goethe, em que Fausto, já então líder político e industrial, prossegue com seu ímpeto modernizador e empreende uma obra de drenagem mesmo à custa da pacata existência do idoso casal Baucis e Filemon (GOETHE, 2001, p. 545-554).

Há ainda outros contos de Murilo Rubião que explicitam o caráter desumano das instituições sociais sob o capitalismo (sejam de natureza privada ou estatal), o que por vezes culmina na repressão violenta sobre aqueles considerados diferentes ou desviantes. Este caso se aplica a “Os dragões”, no qual tais animais fantásticos se tornam um símbolo dos grupos mais frágeis que são levados à marginalidade pela

intolerância despótica dos padrões culturais, religiosos e educacionais de uma sociedade marcadamente subdesenvolvida:

Os primeiros dragões que apareceram na cidade muito sofreram com o atraso dos nossos costumes. Receberam precários ensinamentos e a sua formação moral ficou irremediavelmente comprometida pelas absurdas discussões surgidas com a chegada deles ao lugar.

Poucos souberam compreendê-los e a ignorância geral fez com que, antes de iniciada a sua educação, nos perdêssemos em contraditórias suposições sobre o país e raça a que poderiam pertencer.

A controvérsia inicial foi desencadeada pelo vigário. Convencido de que eles, apesar da aparência dócil e meiga, não passavam de enviados do demônio, não me permitiu educá-los. Ordenou que fossem encerrados numa casa velha, previamente exorcismada, onde ninguém poderia penetrar. Ao se arrepender de seu erro, a polêmica já se alastrara e o velho gramático negava-lhes a qualidade de dragões, “coisa asiática, de importação europeia”. Um leitor de jornais, com vagas ideias científicas e um curso ginásial feito pelo meio, falava em monstros antediluvianos. O povo benzia-se, mencionando mulas sem cabeça, lobisomens. (RUBIÃO, 2016, p. 46)

Nesse mesmo sentido da opressão social contra os relativamente diferentes ou rebeldes, “Botão-de-Rosa” é ainda mais contundente e catártico. Publicado em 1974, portanto no auge da ditadura militar, esse conto contém um vívido aspecto de crítica política, e mesmo que então Murilo Rubião já conhecesse a obra de Kafka, o autor mineiro consegue dar uma forma original ao tema da absurdidade judicial que *O Processo* tornou mundialmente famoso. Pois além de situar o enredo nos tempos do *rock in roll* – uma vez que o protagonista é um guitarrista de aparência *hippie*, acusado arbitrariamente de engravidar no mesmo dia centenas de jovens de uma cidade do interior, e depois de ser traficante de heroína – Murilo Rubião retrata de modo mais explícito do que faz Kafka as relações dos policiais, promotores e juízes com as classes dominantes, sobretudo ao figurar as descobertas do atônito advogado do acusado sobre os meandros do sistema repressor:

— Que ingenuidade, amigo. Você está há pouco tempo entre nós e ignora que aqui só prevalece a vontade do Juiz, proprietário da maior parte das casas da cidade, inclusive dos prédios públicos, da companhia telefônica, do cinema, das duas farmácias, de cinco fazendas de gado, do matadouro e da empresa funerária. Se decidi que esse palhaço cometeu outro delito, não nos cabe discutir e sim preparar as provas necessárias à sua condenação. (RUBIÃO, 2016, p. 233)

E a maioria dos populares seguem a ideologia determinada pelos poderosos, demonstrando uma sanha animalesca na ânsia de punição ao tal jovem guitarrista suspeito de desvios comportamentais, que vai sendo mais mais “crucificado” pelo povo até encaminhar-se para sua inapelável condenação final, de modo idêntico à imagem canônica de Jesus Cristo (mas também de muitos *hippies*), com seus cabelos e barbas longos e vestindo primeiro sandálias e túnicas brancas, logo rasgadas em meio a um espancamento:

A turba emudeceu à sua presença. Fez-se um silêncio hostil, os olhos enfurecidos cravados na sua figura tranquila. Um moleque atirou-lhe uma pedra certa na testa e a multidão de novo se assanhou: Cabeludo! Estuprador! Piolhento! (...)

Nesse instante, em frente à Delegacia, a população começou a vociferar: Lincha! Mata! Enforca!

O oficial parecia se divertir com a situação:

— O seu constituinte não tem muitas chances de sobreviver. Alguém cuidará dele. A Justiça ou o povo. (...)

A escolta de Botão-de-Rosa encontrou forte resistência para entrar no Fórum. Uma pequena e exaltada multidão, que impedia a passagem, investiu sobre o prisioneiro a bofetadas e pontapés.

Os militares presenciaram, complacentes, o espancamento e só tomaram a decisão de intervir quando viram a vítima sangrar. Violentos, a golpes de sabres, afastaram da porta os desordeiros.

Dentro do edifício deram-se conta de que não podiam introduzir no recinto do tribunal o prisioneiro, tal o estado de suas roupas, rasgadas de cima a baixo.

Alguém, que assistira à agressão da janela de uma casa nas vizinhanças, mandou-lhes uma capa feminina para cobrir a nudez de Botão. (RUBIÃO, 2016, p. 231-233)

A respeito dos traços fantásticos propriamente ditos, primeiro há o fato que dispara a primeira condenação do protagonista, uma “gravidez em massa” anunciada de modo assaz natural pelo narrador: “numa segunda-feira de março, as mulheres da cidade amanheceram grávidas” (RUBIÃO, 2016, p. 230). Mas há também, algumas páginas depois, o estranho comportamento casuístico da legislação, que da noite para o dia, aos olhos do advogado de defesa, parece ter sido subitamente alterada, de modo a sempre cercear os direitos de defesa, sobretudo nos artigos em que o acusado foi enquadrado. Qualquer semelhança com os recentes procedimentos da Operação Lava Jato não é mera coincidência, e nem depende de nenhum poder premonitório do escritor, já que através dos séculos a arbitrariedade jurídica tem sido um apanágio comum das elites, sobretudo em países periféricos, onde o ordenamento jurídico é ainda mais precário do que nos países que algum dia passaram por uma radical revolução burguesa ou socialista.

Não obstante, que um outro mundo mais humano ainda resiste e pode um dia vingar, a obra de Murilo Rubião também deixa entrever, não por nenhuma imagem comunista de futuro, mas sim através das sobrevivências de sensatez, empatia, capacidade de revolta, enfim, de algum tipo de humanidade mais autêntica e sincera, algo que se nota em diversos personagens. E tais resquícios de virtude e autenticidade também assumem, em certos contos, a forma enfática do fantástico, servindo assim como um surpreendente e colorido contraponto à regularidade cinza ou brutal do cotidiano corrente. Vejamos por exemplo o conto “O ex-mágico da Taberna Minhota”, que se inicia com uma frase lapidar, novamente crítica a uma vida atada à burocracia: “Hoje sou funcionário público e este não é o meu desconsolo maior”. Sua história é a de um sujeito sem passado, que já surge com incríveis capacidades mágicas:

Fui atirado à vida sem pais, infância ou juventude.

Um dia dei com os meus cabelos ligeiramente grisalhos, no espelho da Taberna Minhota. A descoberta não me espantou e tampouco me surpreendi ao retirar do bolso o dono do restaurante. Ele sim, perplexo, me perguntou como podia ter feito aquilo. (RUBIÃO, 2016, p. 15)

A fantástica aptidão de produzir coisas e animais com as mãos lhe traz empregos e alguma fama, mas como se trata de algo natural e espontâneo, que ele não consegue controlar, isso lhe causa dissabores e constrangimentos, o que o leva a se refugiar no marasmo de um cargo burocrático. Certo dia, porém, ao tentar diante do seu chefe fazer mais uma magia e não conseguir, ele compreende que sua prisão em uma vida burocratizada acabou por matar, para sempre, qualquer aspecto interessante de sua vida, o que no seu caso é ainda mais dramático por ele não ter sequer o consolo de um longo passado para se recordar com nostalgia, nem conseguir efetivar qualquer relação amorosa, já que a colega de trabalho por quem se apaixona o rejeita. Em tal quadro, então, lhe resta apenas a essência mais pura e direta de uma vida burocratizada e sem sentido, que fica ainda mais clara no final, quando ele tenta sem sucesso repetir uma magia qualquer, numa cena a um só tempo patética e comovente:

Hoje, sem os antigos e miraculosos dons de mago, não consigo abandonar a pior das ocupações humanas. Falta-me o amor da companheira de trabalho, a presença de amigos, o que me obriga a

andar por lugares solitários. Sou visto muitas vezes procurando retirar com os dedos, do interior da roupa, qualquer coisa que ninguém enxerga, por mais que atente a vista.

Pensam que estou louco, principalmente quando atiro ao ar essas pequeninas coisas.

Tenho a impressão de que é uma andorinha a se desvencilhar das minhas mãos. Suspiro alto e fundo.

Não me conforta a ilusão. Serve somente para aumentar o arrependimento de não ter criado todo um mundo mágico. (RUBIÃO, 2016, p. 20-21)

Já “Memórias do contabilista Pedro Inácio”, embora seja menos estritamente fantástico do que a maioria dos textos de Murilo Rubião, se mostra interessante pela absurda mentalidade alienada do protagonista, que analisa e conduz tudo em sua vida através de cálculos monetários. Esse conto é uma espécie de reescritura de uma famosa frase de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*: “Marcela amou-me durante quinze meses e onze contos de réis”, que serve como uma epígrafe extra ao lado da usual citação bíblica, com que Murilo Rubião sempre abre seus textos. O primeiro parágrafo do conto resume com risonha ironia o espírito pequeno burguês do tal Pedro Inácio:

Ah! o amor.

O amor de Jandira me custou sessenta mil-réis de bonde, quarenta de correspondência, setenta de aspirina e dois anos de completo alheamento ao mundo. Fora cinquenta por cento de meus cabelos e as despesas com os clínicos que, erroneamente, concluíram ser hereditária a minha calvície. (RUBIÃO, 2016, p. 126)

E a ironia prossegue, chegando ao ápice quando o protagonista descobre que foi adotado e que, com isso, todas as longas pesquisas genealógicas com que ele tentava explicar sua vida foram inúteis – pesquisas que Pedro Inácio também parece calcular quanto custou, o que evidencia ainda mais o caráter tacanho de sua visão de mundo. A epígrafe bíblica neste ponto vem a propósito, já que sugere a ansiedade dos estratos médios em suas impotentes aspirações à ascensão social: “Se te fatigaste em seguir, correndo, os que iam a pé, como poderás competir com os que vão a cavalo? (Jeremias, XII, 5)”. Através de construções como esta é que Murilo Rubião demonstra todo seu inconformismo, uma característica acentuada por Ernest Fischer, como um dos índices de qualidade artística, nas excelentes reflexões de *A Necessidade da Arte*: “O traço comum a todos os artistas e escritores significativos no

mundo capitalista é a incapacidade por eles experimentada de se porem de acordo com a realidade social que os circunda” (ERNEST FISCHER, 1967, p. 118).

2) No segundo nível do que podemos chamar de “absurdo realista”, temos os contos de Murilo Rubião que se voltam para as opressões do “pequeno mundo” afetivo ou familiar, para usar o termo com que Goethe classificou a primeira parte do seu *Fausto*. Assim como Goethe, o autor mineiro sempre penetra esse “pequeno mundo” íntimo de modo antirromântico, com olhar crítico e concreta contextualização na sociedade capitalista. O que se costuma apontar nestes contos é a “incapacidade de comunicação” dos seres humanos, mesmo entre as pessoas fisicamente mais próximas. Isto de fato é uma das manifestações mais sobressalentes e exasperantes destes enredos, e sempre redundando em algum tipo de violência brutal ou de pesadelo insuportável, ainda que sob uma formatação irônica ou tragicômica.

Em nossa classificação, esse nível é o que agrupa o maior número de contos do autor (18 entre os 33 de sua obra completa), o que não deixa de indicar sua contínua oposição ao sentimentalismo amoroso, já que tais contos são justamente o avesso disso. A propósito, entre as informações biográficas sobre Murilo Rubião, as que mais ajudam a explicar sua obra, além dele ter sido funcionário público por toda a vida profissional, é jamais ter se casado com ninguém, nem ter tido filhos. Que se saiba, o escritor não viveu sequer um efetivo caso amoroso. Sem pretender sugerir qualquer interpretação psicanalítica sobre esses aspectos de sua vida pessoal, o inegável é que seus contos transparecem diretamente uma forte desconfiança, e até uma profunda aversão, frente às relações familiares e afetivas.

Um dos textos que demonstra isto de maneira mais cabal é “Os três nomes de Godofredo”, no qual o protagonista se estranha com a presença de uma desconhecida que se senta na mesma mesa que a sua em um restaurante “onde por quinze anos seguidos” foi “o único ocupante”. Ela então o segue mesmo que ele mude de mesa, e o estranhamento vai aumentando quando o personagem descobre que tal desconhecida é na verdade sua esposa, e que ele próprio já usou outros nomes e assassinou sua esposa anterior, mas se esquecera disto. O conto sugere que o que leva à sociopatia e à amnésia é o próprio cotidiano conjugal, cujos dias vão se tornando cada vez mais idênticos, o que o faz assassinar a esposa atual – algo que logo ele também irá esquecer, repetindo um absurdo ciclo:

Uma tarde, olhava para as paredes sem nenhuma intenção aparente e enxerguei uma corda dependurada num prego. Agarrei-a e disse para Geralda, que se mantinha abstrata, distante:

— Ela lhe servirá de colar.

Nada objetou. Apresentou-me o pescoço, no qual, com delicadeza, passei a corda. Em seguida puxei as pontas. Minha mulher fechou os olhos como se estivesse recebendo uma carícia. Apertei com força o nó e a vi tombar no assoalho.

Como fosse hora de jantar, maquinalmente, rumei para o restaurante, onde procurei a mesa habitual. Sentei-me distraído, sem que nada me preocupasse. Pelo contrário, envolvia-me doce sensação de liberdade. Ainda não escolhera o prato e senti um calafrio: na cadeira defronte à minha acabava de assentar-se uma jovem senhora que, não fossem os cabelos louros, juraria ser minha esposa. A semelhança entre elas me assombrava. Os mesmos lábios, nariz, os olhos, o modo de franzir a testa.

Passada a perplexidade, resolvi esclarecer a desagradável situação:

— É você, Geralda? (Perguntei mais para puxar conversa do que para receber uma resposta afirmativa. Minha mulher tinha os cabelos negros e um dente de ouro.)

— Não. Sou a sua primeira esposa, a segunda você acaba de matar. (RUBIÃO, 2016, p. 123)

A violência familiar brutal também é a mola propulsora do enredo de “A Casa do Girassol Vermelho”, no qual um grupo de jovens comemora com a alegria da liberdade a recente morte do seu opressor patriarca, mas um dos jovens acha pouco esse alívio festivo, e então aparentemente se mata para ir se vingar com uma luta mais direta, querendo perseguir o falecido pai no além.

Já em “Barbara”, o arbítrio, claramente derivado da lógica da sociedade de consumo, se expressa nos desejos insaciáveis e insensatos de uma esposa, que ao vê-los atendidos engorda sem parar, mas jamais se cansa de oprimir seu solícito marido, pedindo mais e mais, até coisas impossíveis:

Bárbara gostava somente de pedir. Pedia e engordava.

Por mais absurdo que pareça, encontrava-me sempre disposto a lhe satisfazer os caprichos. Em troca de tão constante dedicação, dela recebi frouxa ternura e pedidos que se renovavam continuamente. (...)

Às vezes relutava em aquiescer às suas exigências, vendo-a engordar incessantemente. Entretanto, não durava muito a minha indecisão. Vencia-me a insistência do seu olhar, que transformava os mais insignificantes pedidos numa ordem formal. (...)

Quando descobri que dirigia os olhos para a lua (...). Procurei, com os melhores argumentos, desviar-lhe a atenção. Em seguida, percebendo a inutilidade das minhas palavras, tentei puxá-la pelos braços. Também não adiantou. O seu corpo era pesado demais para que eu conseguisse arrastá-lo.

Desorientado, sem saber como proceder, encostei-me à amurada. Não lhe vira antes tão grave o rosto, tão fixo o olhar. Aquele seria o derradeiro pedido. Esperei que o fizesse. Ninguém mais a conteria.

Mas, ao cabo de alguns minutos, respirei aliviado. Não pediu a lua, porém uma minúscula estrela, quase invisível a seu lado. Fui buscá-la. (RUBIÃO, 2016, p. 22-28)

Aspectos essenciais da lógica capitalista, como a grande desigualdade social e a reificação das aparências mutáveis das mercadorias, também se apresenta em “Te-leco, o coelhinho”, que possui a fantástica capacidade de se transformar em qualquer outro animal, mas nem com isso consegue superar sua condição marginal. Chega a viver um relacionamento amoroso honesto e obter algum sucesso em um circo, mas termina transformado em um pobre menino de rua.

Os outros contos deste nível jamais abandonam o olhar crítico contra as relações familiares, amorosas ou de amizade; a partir disso, continuam a criar algum símbolo contra os valores ou instituições da sociedade burguesa, ainda que de modo mais indireto, isto é, mais dissolvido na atmosfera geral ou apenas sugerido na temática, e não expresso de modo inequívoco no enredo.

Desta vertente, “O lodo” inicia ironizando a prática da psicanálise e a contextualizando de modo bastante concreto na sociedade burguesa, através das cobranças financeiras abusivas por parte do médico Pink, que faz do narrador mais um cliente ou um prisioneiro do que um mero paciente. Mais para o final, a esta opressão representada pelo médico se une igualmente a da irmã do protagonista, que aparece sem avisar junto com seu filho com retardo mental (provável fruto de uma relação incestuosa do narrador com sua irmã). Durante essas desagradáveis experiências com o médico e com a irmã, o que era a princípio só uma depressão ocasional se torna uma fata ferida no peito, de onde brota uma flor estranha.

Também em “Bruma (A estrela vermelha)”, o tema da visita a um psiquiatra de estranho comportamento, a princípio destinado a tratar apenas o irmão do narrador, mas logo se voltando contra o próprio protagonista, que logo parece ser o único esquizofrênico quando volta ao local do consultório e encontra um lote vago ao invés do prédio onde deixara seu irmão e sua irmã Bruma, terminando por também enxergar uma estrela de dia, igual antes fazia seu suposto irmão. Em “Petúnia”, por sua vez, uma complicada simbologia floral envolve o luto de um pai enlouquecido diante das três filhas mortas, e se sugere que quem as matara foi sua já falecida

mãe, cujo rosto inquisidor se perpetua vivo em um retrato, posto no quarto de dormir do casal. Por trás desses estranhos acontecimentos com notas psicanalíticas, novamente a base material e o jogo de interesses anterior ao casamento, além da recorrente crítica ao sentimentalismo:

Éolo não tinha planos para casamento, porém sua mãe pensava de outro modo:

— Sou rica e só tenho você. Não admito que minha fortuna vá para as mãos do Estado. — E, irritada diante dessa possibilidade, alteava a voz: — Quero que ela fique com os meus netos!

Vendo que não conseguia mudar as convicções do filho, nem seduzi-lo com a visão antecipada de possíveis descendentes, descaía para a pieguice:

— Além do mais, amor, quem cuidará do meu Eolinho?

O diminutivo era o bastante para enfurecê-lo. Saía batendo portas até seu quarto. (RUBIÃO, 2016, p. 203)

Em “Aglaia”, novamente um casamento influenciado por uma fortuna inicial, cuja preservação demanda o compromisso de não ter filhos, mas que logo resulta no fantástico oposto, isto é, numa prole infinita, em safras e mais safras intermináveis de crianças, o que não tarda a levar o marido (que tem o “dinheiro” como “ideia fixa”) a abandonar a esposa, ameaçada de perder toda a riqueza ou de ser soterrada por esses filhos, que vão nascendo “com seis, três, dois meses e até vinte dias após a fecundação”, e jamais vêm “sozinhos, mas em ninhadas de quatro e cinco”, além de crescer “com rapidez, logo atingindo o desenvolvimento dos meninos normais.”

Já em “Flor de Vidro”, outro caso de estranhamento simbolizado com flores: uma relação amorosa quebradiça se perde tragicamente na confusão das lembranças do narrador. O embaralhamento das temporalidades causais também conduz o fantástico em “Marinhazinha” e em “A noiva da casa azul”, que, em meio às confusas memórias dos narradores (talvez já mortos), apresentam lugarejos cujas ruínas não deixam de sugerir um país cujo desenvolvimento é precário e sempre corre o risco de ser interrompido e até se inverter. E é em um porto subdesenvolvido onde termina a história de “Epidólia”, talvez com retorno ao passado, após o protagonista tentar desvendar sem sucesso o estranho sumiço súbito dessa sua namorada – e que contém uma frase que resume bem a impotente exasperação de boa parte dos protagonistas de Murilo Rubião: “Deixou a explicação pelo meio e gritou: — E-PI-DÓ-LIA! — No grito ia todo um desespero a substituir a perplexidade dos primeiros momentos.” (RUBIÃO, 2016, p. 194)

O conto “Elisa” também apresenta uma personagem que aparece e desaparece misteriosamente de uma casa, sem que se saiba de onde ela veio e para onde ela vai (sempre em tom melancólico). Em “Alfredo”, quem aparece de repente é o irmão do protagonista, que de início aparenta ser um lobisomem, mas logo se mostra capaz de se transformar em variados animais e objetos, até se transformar no verbo “resolver” (mas que mesmo assim não resolve nada, e continua a emigrar sem rumo).

Nenhum fantástico propriamente dito aparece em “O bom amigo Batista”, mas o que não deixa de ser absurdo é o comportamento do narrador, que jamais consegue romper (ou sequer entender) a falsidade traidora de um suposto amigo, mesmo após ser levado a todos os tipos de constrangimentos, espancamentos, perdas e até à prisão, num insensato respeito a essa falsa amizade. Tampouco há presença do impossível em “D. José não era.”, cuja absurdidade é apenas o que se passa na perspectiva especulativa do que a população supõe (com seus exageros e invenções) a respeito de um homem que parece no início estar matando sua esposa, e acaba suicidando, mas que de real aristocracia (ou de romântica excentricidade) não tem na verdade nada, como o desfecho nos informa com risonha ironia: “erigiram-lhe uma estátua. Com um dístico: ‘D. José, nobre espanhol e benfeitor da cidade’. Derradeira mentira. D. José era um pobre-diabo e não possuía nenhum título de nobreza. Chamava-se Danilo José Rodrigues.” (RUBIÃO, 2016, p. 142)

Para fechar esse nível onde se destacam as problemáticas relações afetivas, resta o conto “Ofélia, meu cachimbo e o mar”, no qual o único interlocutor de um homem é sua cadela, que escuta calada suas inventadas memórias marítimas. Estas se iniciam com um suposto bisavô capitão de navio negreiro, o que, de certo modo, situa tais devaneios na história nacional, mas de todo jeito continua a simbolizar a tendência dos homens (sobretudo os de perfil pequeno burguês) a uma progressiva e alienante solidão.

3) O terceiro nível se concentra em indivíduos ainda mais solitários e isolados, cujos destinos parecem eternizar a fatalidade da alienação e da impotência pessoal diante do resto do mundo. Aqui também podemos vislumbrar um retrato crítico (ainda que sob a forma oblíqua das sugestões alegóricas) sobre o processo de estranhamento que os indivíduos sofrem ao longo de uma vida sem sentido. Não obstante, neste grupo de textos a própria “falta de sentido” tende a assumir um aspecto

mais metafísico, infenso às cambiantes determinações históricas, o que abre o flanco para uma noção abstrata sobre o “absurdo”, mais próxima da teoria que Albert Camus expõe em seu ensaio *O mito de Sísifo* ou de outras perspectivas semelhantes. Essas linhas filosóficas questionam as explicações holísticas racionais e sugerem a existência de uma “condição humana” que em sua estrutura essencial independe das mediações da conjuntura, duvidando das possibilidades de realização emancipatória neste mundo. Por isso, em última instância, são consideradas niilistas ou existencialistas. Como Lukács definiu na *Ontologia do Ser Social*, falando sobre a obra de Heidegger e de todos os que foram influenciados por este filósofo (caso de Sartre e de Camus):

com a descrição da manipulação geral do pensamento e da vida Carnap manifesta sua aprovação revestida de neutralidade em relação a essa condição. Heidegger igualmente encara a mesma realidade social da vida estranhada como “*condition humaine*” absoluta e imutavelmente dada, mas examina essa condição ontologicamente imutável com um olhar pessimista irracionalista e tenta pôr ontologicamente à mostra a perspectiva de uma saída religiosa (religiosa ateuista) para cada indivíduo, uma saída que deixe os fundamentos intactos. (...) Em consequência da abstração, surge em Hegel a identidade insustentável de ser e nada – que, mesmo sendo extremamente problemática em Hegel, acaba experimentando uma superação dialética. O ser, como conceito existencialista máximo, entretanto, converte essa falsa identidade com o nada em temática central. (...) Heidegger resume o que há aí de mais essencial em termos ontológicos na figura de “o impessoal [*das Man*]”. Este é o símbolo mais abrangente do estranhamento geral, o sujeito mais real da cotidianidade. Ele só pode desempenhar esse papel por representar a síntese do que é produzido ininterruptamente pela vida cotidiana em cada ser humano em cada situação, a saber, o estranhamento, o ser manipulado, a subalternidade absoluta de cada indivíduo diante de outro. (LUKÁCS, 2012, p. 84-88)

Se esta não é exatamente a visão de Camus ou de Sartre, que dão mais valor à rebeldia política contra a absurdidade das relações sociais, a interpretação lukacsiana da filosofia existencialista de Heidegger parece de fato ter alguma afinidade com esses contos mais individualistas e alegóricos de Murilo Rubião, onde os personagens estão inexoravelmente condenados a um *nonsense* absoluto, do qual jamais teriam chances de escapar. A eles sobra apenas um impotente grito ou um sorriso de asco ou de desespero, que nem grito ou riso autêntico chega a ser, pois se dissolvem nas intenções subjetivas antes de se objetivarem socialmente. Com isso, nos contos desta vertente, o inexplicável ganha espaço na mesma proporção em que a postura

crítica perde clareza e concretude, e então qualquer sentido racional tende a se esfumar numa estranha atmosfera abstrata. É como se o absurdo resultante do mundo manipulado se reificasse, tornando-se o único destino dos personagens. Por consequência, as relações sociais não mais aparecem de modo inequívoco como determinações do capitalismo, mas sim como forças obscuras incognoscíveis, eternizadas na representação alegórica do vazio existencial.

Lukács enxergou esse mesmo traço como o fundamento das vanguardas modernistas do século XX, concluindo pelo essencial antirrealismo dessa tendência artística (cf. LUKÁCS, 1991). Sem querer negar essa leitura, nem mesmo em relação a Kafka (como já fez Carlos Nelson Coutinho), a grande dificuldade de se repetir sem mais essa avaliação do filósofo húngaro para certos contos de filiação existencialista decorre do potencial fundo crítico que ainda resta nesses textos, como os do próprio Murilo Rubião, que, apesar de muitas vezes reproduzirem a reificação, eternizando em ciclos infinitos a suposta absurdidade inata ao mundo dos homens, podem admitir simultaneamente uma visão contrária a este estado de coisas na própria representação de tal absurdo enquanto algo revoltante ou exasperador, ainda que sem ultrapassar a impotência fatalista dos personagens. Parece, então, ser um caso dialético em que algo “é e não é”, ou seja, é realista e irrealista, ao mesmo tempo – apenas com maior realismo nos contos que já vimos, de crítica social direta, e maior irrealismo nos mais alegóricos e de difícil interpretação, que agora nos cabe ver rapidamente.

Dessa linha, o único conto em que o aludido questionamento crítico se coloca de maneira um pouco mais explícita é “O pirotécnico Zacarias”, no qual um narrador já morto percebe que a existência dos vivos é ainda mais vazia e sem cor do que a que ele experimenta após ter perdido a vida em um atropelamento:

Em verdade morri, o que vem ao encontro da versão dos que creem na minha morte. Por outro lado, também não estou morto, pois faço tudo o que antes fazia e, devo dizer, com mais agrado do que anteriormente. (...)

Só um pensamento me oprime: que acontecimentos o destino reservará a um morto se os vivos respiram uma vida agonizante? E a minha angústia cresce ao sentir, na sua plenitude, que a minha capacidade de amar, discernir as coisas, é bem superior à dos seres que por mim passam assustados. (RUBIÃO, 2016, p. 8-14)

Já nos demais contos desse terceiro nível, os traços realistas se tornam mais fugidios e ambíguos. Ainda que sempre possamos inferir uma imagem de combate

contra a inautenticidade do mundo contemporâneo, a referida abstração de tipo existencialista começa a reivindicar mais e mais prioridade, gerando dúvidas sobre o que cada história simboliza.

Em *O bloqueio*, o protagonista, após escapar de uma esposa opressiva, se encontra preso sozinho em seu novo apartamento, num prédio cujos andares de cima e de baixo começam a desaparecer. Seria isto a metáfora de um mundo tão alienado que mesmos os imóveis se convertem em algo ameaçador e inútil, ou representaria algum vazio mais eterno? Já em *O homem do boné cinzento*, o estranho vizinho do narrador, recluso em sua mansão, começa a definhar, primeiro emagrecendo e se tornando transparente, e depois sumindo por completo, em espontânea combustão – isto enquanto o irmão do narrador, obcecado com o definhamento de tal vizinho, acaba por diminuir incrivelmente de tamanho até virar uma bolinha negra. Será que tais imagens decorrem da existência sob o capitalismo, em que as pessoas, à maneira das mercadorias, assumem aspectos de diversas coisas, ou aqui é a espécie humana que sempre possui um caráter indeterminado e no fundo representa o nada? Já no conto “A armadilha”, o protagonista Alexandre Saldanha Ribeiro chega de mala num prédio quase abandonado para descobrir que um velho lá o esperava, a princípio armado com um revólver. Depois de enigmáticas conversas entre os dois, o velho informa que já havia descarregado toda a munição no teto, a fim de evitar uma tentativa fatal, mas logo tranca ambos no aposento em que se encontram, jogando a chave por baixo da porta de aço, para sempre fechada. “E concluiu, a voz baixa, como se falasse apenas para si mesmo: — Aqui ficaremos: um ano, dez, cem ou mil anos” (RUBIÃO, 2016, p. 150). Tal história seria algum símbolo das lutas concretas de interesses entre os homens, ou uma infundável luta interna, meramente subjetiva, na hipótese do velho e do protagonista (o carcereiro e o prisioneiro) serem na verdade uma única pessoa, que roda ciclicamente nos meandros da própria memória fugaz? Em “Os comensais”, o protagonista Jadon se acha em um refeitório onde todas as pessoas permanecem sempre imóveis, cabisbaixas e alheadas, enquanto garçons que parecem autômatos trocam as comidas que não foram tocadas por outras novas. Mesmo que use da violência, ele jamais consegue mudar o comportamento de seus colegas de refeitório, nem sequer de sua primeira namorada, Hebe, que um dia aparece sob a mesma imobilidade dos demais, aparentando a mesma idade que ela tinha trinta anos antes. Por fim, Jadon não encontra nenhuma porta de saída, mas após

contemplar no espelho seu rosto, que havia retornado aos seus vinte anos, caminha de volta “até a grande mesa de refeições, assentando-se descuidadamente numa das cadeiras. Os braços descaíram e os olhos, embaçados, perderam-se no vazio. Estava só na sala imensa.” (RUBIÃO, 2016, p. 250). Esse refeitório representaria a universal alienação no mundo reificado da sociedade de consumo, ou, de modo menos histórico e mais metafísico, o narrador já está morto, ou talvez sonhando com uma metáfora surrealista de paralisia? Já em “Marina, a Intangível”, conto mais metalinguístico de Murilo Rubião, vemos um solitário jornalista se debater com a inutilidade burocrática de seus artigos (nunca publicados), tentando escrever no lugar uma história qualquer. Acaba desejando compor um poema sobre Marina, que por vezes parece uma divindade intangível, mas também é ironicamente descrita como uma moça de província que se casa com um velho soldado. Fantasticamente, para ajudá-lo a compor tal poema, aparece um senhor estranho e depois um cortejo de padres capuchinos. O conto é repleto de frases que poderiam representar o lado mais misterioso e alegórico da obra completa de Rubião:

Antes que tivesse tempo de gritar por socorro, o silêncio me envolveu. Nem mesmo ouvia o bater do coração. Afastei da minha frente a Bíblia e me pus à espera de alguma coisa que estava por acontecer. (...)

Agoniado pela ausência de ruídos na sala, levantei-me da cadeira e quis fugir. Não dei sequer um passo e tornei a assentar-me: eu jamais conseguiria romper o vazio que se estendera sobre a madrugada. Os sons teriam que vir de fora. (...)

Movia-me, desinquieto, na cadeira, olhando com impotência as brancas folhas de papel, nas quais rabiscara umas poucas linhas desconexas. Além da sensação de plena inutilidade, o meu cérebro seguia vazio e não abrigava nenhuma esperança de que alguém pudesse me ajudar. (...)

Para vencer a esterilidade, arremeti-me sobre o papel, disposto a escrever uma história, mesmo que fosse a mais caótica e absurda. Entretanto, o desespero só fez crescer a dificuldade de expressar-me. Quando as frases vinham fáceis e enchia numerosas laudas, logo descobria que me faltara o assunto. Escrevera a esmo. (RUBIÃO, 2016, p. 110-111)

Seria este conto o símbolo da impossível busca da perfeição artística, que fez o autor reescrever incessantemente seus textos, ou se refere mais à incognoscibilidade insuperável das pessoas e das coisas, ou a outro significado também intangível? E ainda mais alegórico é “A lua”, que apresenta uma estranhíssima história de perseguição pela noite, a lembrar um conto de mistério policial, mas terminando

com um mistério ainda maior, quando a lua emerge do corpo do sujeito perseguido e assassinado pelo narrador, e sobe aos céus. O que significa essa alegoria, cuja absoluta esquisitice nos desestimula a formular qualquer hipótese racional? E finalmente, em “O convidado”, um homem recebe um convite para uma misteriosa festa de máscaras, mas sem que haja a informação do endereço. Acreditando ser isto uma obra da vizinha de quarto do *apart-hotel*, ele se apronta com o traje demandado, mas quando encontra o local com a ajuda de um taxista, descobre que estão esperando outro convidado. Segundo a ideia inicial de Murilo Rubião, dita ao seu amigo Fernando Sabino, tal convidado verdadeiro sequer existe. O que então representa esse absurdo convite? Qual a mensagem última deste conto que demorou vinte e seis anos para ser finalizado?

A resposta a cada uma dessas perguntas (ou a outras similares que poderiam ser propostas), depende em parte do que está objetivado no texto, mas também depende, dado a grande margem de ambiguidade desses contos, da concepção de cada leitor ou estudioso. Já sugerimos que esse nível da obra de Murilo Rubião parece se relacionar com algum tipo de existencialismo, e diversos foram os trabalhos críticos e acadêmicos que tentaram discutir essa dimensão, caso de Eliana Zagury (1975), João Paulo Paes (1990), Suzana Cánovas (2004), Guilherme Sardas (2019), e até do seu crítico mais citado, Jorge Schwartz, que após ilustrar a poética e os personagens de Murilo Rubião com a imagem cíclica do “uroboro” (a serpente que morde a própria cauda), em certa altura diz:

O homem uroboro sofre um processo contínuo de desajustamento ao contexto. Há uma evidente dissociação entre ele e o mundo circundante, criando-lhe o sentimento do absurdo no sentido existencial atribuído por Camus em *Le mythe de Sisyphe*: “Este divórcio entre o homem e sua vida, o ator e seu cenário, é exatamente o sentimento do absurdo.” (SCHWARTZ, 1981, p. 39)

Todos esses trabalhos, porém, assumem uma visão acrítica em face das filosofias existencialistas, e jamais procuram diferenciar a dimensão mítica e abstrata, de um lado, dos traços mais concretos de crítica social, de outro. Antes, conciliam tudo em um único nível valorativo, como se não houvesse uma hierarquia objetiva entre a realidade e a ficção, entre a verdade e a ilusão, entre o misticismo e o realismo – ou entre diferentes filosofias. Em última instância, tais críticos se contentam com encontrar intertextos literários ou filosóficos na obra de Murilo Rubião, sem se preocuparem de fato em entender como as faturas artísticas dos contos deste autor

mineiro são capazes ou incapazes de condensar de modo crítico as estruturas sociais do mundo moderno ou do Brasil.

Conforme já sugerimos, esta capacidade de sedimentação do social, que seguindo Lukács temos chamado de “realista”, nos contos de Murilo Rubião parece residir na camada textual mais evidente, e não nas ambiguidades existenciais de fundo. Isto ocorre porque seus melhores retratos críticos sobre um cotidiano desumanizado se compreendem logo na primeira leitura, de modo imediato, atendo-se exclusivamente ao primeiro plano imagético da narrativa, às ações e reações dos personagens e às frases ditas em um nível de entendimento comum e literal. Nesse tipo de leitura, que se aplica mais aos contos do primeiro e do segundo nível do que aos do terceiro, podemos até desconsiderar as frestas alegóricas ou misteriosas, que podem sugerir outro conjunto de significados e com isso distrair a atenção para longe do realismo. Pois como acabamos de ver, a camada mais elíptica de significação, que talvez se pretenda mais profunda, costuma na verdade criar uma imagem imutável ou cíclica da “vazia condição humana”, algo mais próprio de um irrealismo abstrato do que de uma concepção crítica e dialética de perfil histórico-social. O halo metafísico que perpassa alguns contos de Murilo Rubião decorre dessas sugestões existencialistas – cujo cunho, de todo modo, igual o “ateísmo religioso” que Lukács reputa a Heidegger, é mais filosófico e laico do que teológico, apesar das epígrafes retiradas do Velho Testamento sugerirem enganosamente o contrário.

Em suma, apesar de alguns abismos metafísicos rondarem a obra de Murilo Rubião, o que certos intérpretes apenas agravam, é também indiscutível a existência de autênticas dimensões do realismo em quase todos os contos deste autor mineiro, que no Brasil há muito tempo já virou quase um sinônimo de literatura fantástica, sendo com isso um dos nomes mais exemplares do nosso tema.

III – O BRASIL INSÓLITO DE DOIS JOSÉS: JACINTO VEIGA E CÂNDIDO DE CARVALHO.

O goiano José Jacinto Veiga costuma ser colocado ao lado de Murilo Rubião em análises e antologias, muito por conta da aptidão de ambos de conceberem enredos fantásticos e trágicos sob uma prosa enxuta – prosa que atinge a máxima simplicidade sem nunca deixar de ser densa e impactante. Não obstante, em termos de conteúdo e de foco, há entre eles uma diferença fundamental: enquanto Murilo Rubião retrata quase sempre o ambiente urbano de cidades modernas, José J. Veiga situa sua obra em um estágio anterior, o do Brasil rural que apenas começava a se dissolver (ou a perder seu caráter tradicional e hegemônico) ao ser invadido pelas forças da urbanização. Apenas o conto “A Diáspora”, do autor mineiro, é realmente semelhante aos escritos do autor goiano. Por isso, iremos aqui adotar outra estratégia comparativa: partindo de um tema específico, tentaremos aproximar José J. Veiga não do já discutido Murilo Rubião, mas sim de outro José, o Cândido de Carvalho, autor do admirável romance *O Coronel e o Lobisomem*.

O referido denominador comparativo é o tema da modernização capitalista em terras brasileiras. Como já dissemos antes, essa modernização se processou com elementos simultâneos de conservação e mudança, e sempre sob a égide de um desenvolvimento desigual e combinado em termos globais. O realismo dos dois autores que pretendemos comparar é indissociável dessa temática, e o fantástico de ambos muitas vezes decorre diretamente disso. Todos os demais autores que já analisamos ou que ainda vamos analisar também refletem de alguma forma as contradições da problemática modernidade brasileira, mas as similaridades entre José J. Veiga e José Cândido de Carvalho são especialmente reveladoras em relação a esse ponto.

Começemos pelo mais conhecido volume de contos de José J. Veiga, *Os Cavaleiros de Platiplanto*, publicado originalmente em 1959. Nesse livro, a “A usina do morro” é o texto que retrata de modo mais exemplar a aludida modernização do Brasil, pois desde o ponto de partida ele capta as tendências essenciais desse processo, a começar por sua origem forânea – que no conto é representada por um casal estrangeiro que se hospeda com suas caixas misteriosas na pousada de uma até então pacata cidade do interior. Daí por diante, todo o estranhamento e as tragédias que irão acometer a pequena cidade e a família do narrador derivam dos planos

enigmáticos desses dois estrangeiros, que, a que tudo indica, incluindo o próprio título do conto, serão responsáveis por construir uma usina do lado de trás do lugarejo, onde antes só havia uma chácara baldia, quase abandonada, perto de um morro. A usina jamais será descrita diretamente, mas sim seus efeitos brutais na cidade, causados pelos novos funcionários da empresa estrangeira. O primeiro que esta contrata é o Estevão, antigo herdeiro da chácara baldia e velho amigo da família do narrador – que se torna ex-amigo ao aderir ao “lado de lá”, isto é, ao incompreensível projeto dos estrangeiros, que muitos nativos desde o início intuem como algo nocivo ao seu modo de vida. Logo irão se dar conta que, de maneira ainda mais trágica do que seus temores iniciais supunham, não é apenas o estilo tradicional dos habitantes que irá sofrer um baque, mas também a própria vida de muitos deles irá perecer de modo inesperado. Primeiro, várias casas começam a pegar fogo, e depois, pelas ruas, sucede uma série de atropelamentos, dado o furor das motocicletas vermelhas que os funcionários da usina passam a usar, na mais alta velocidade e sem nenhuma consideração pela vida alheia:

Como ninguém estava preparado para aquilo, ficaram todos ali apalermados, se entreolhando calados. Quando alguém se lembrou de pedir explicações sobre as atividades da Companhia, Geraldo já ia longe na motocicleta vermelha.

Após muita confabulação ali mesmo no bilhar, depois nas muitas rodas formadas nos pontos de conversa da cidade, e inicialmente nas casas de cada um, muitos se apresentaram no dia seguinte, acredito que a maioria apenas para ter uma oportunidade de saber o que se passava na chácara. Já no segundo dia os caminhões vieram buscá-los, e foi a última vez que os vimos como amigos: quando começaram a aparecer novamente na cidade, ninguém os reconhecia mais. Entravam e saíam como foguetes, montados em suas motocicletas vermelhas, não paravam para falar com ninguém.

Essas máquinas eram uma verdadeira praga. Ninguém podia mais sair à rua sem a precaução de levar uma vara bem forte com um ferrão na ponta para se defender dos motociclistas, que pareciam se divertir atropelando pessoas distraídas. Nem os cachorros andavam mais em sossego, quase todos os dias a Intendência recolhia corpos de cachorros esfaqueados. E quanta gente morreu embaixo de roda de motocicleta! O caso que mais me impressionou foi o de d. Aurora. Um dia eu ia atravessando o largo com ela, carregando um cesto de ovos que ela havia comprado lá em casa para a festa do aniversário do padre, quando vimos dois motociclistas que vinham descendo emparelhados. Já sabendo como eles eram, d. Aurora atrapalhou-se, correu para a frente, depois quis recuar, e um deles separou-se do outro e veio direto em cima dela, jogando-a no chão, e trilhando-a pelo meio. Quando me abaixava para socorrê-la, ouvi as gargalhadas dos dois e o comentário do criminoso:

— Você viu? Estourou como papo-de-anjo.

Dona Aurora morreu ali mesmo, e eu tive de voltar com o cesto de ovos para casa. (VEIGA, 2015b, p. 38)

Por fim, o próprio pai do narrador também sofre esse mesmo destino, sendo encontrado morto com marcas de pneu no peito. O narrador e sua mãe, então, são obrigados a vender tudo que possuem pelo preço de duas passagens de ônibus, e terminam a história migrando em condições miseráveis para outra cidade qualquer.

Ora, apesar de não ser grande novidade o fato de que em um país subdesenvolvido e dependente como o Brasil as forças modernizantes tendam a vir de fora, subordinando e oprimindo as populações nativas, ainda assim são raros os ficcionistas capazes de traduzir essa questão socioeconômica de modo crítico e original, com personagens vivos e em um enredo dramático e pungente, qual o alcançado por José J. Veiga nesse “A usina atrás do morro”. E dentre as qualidades que mais o ajudam a sustentar suas histórias e a produzir um impacto permanente no leitor, uma, talvez a principal, é justo a forma como ele maneja traços típicos da literatura fantástica, como a atmosfera de mistério, os acontecimentos inesperados e a insólita exageração de ocorrências decerto comuns no mundo urbano moderno, mas raras ou inexistentes em um ambiente rural pacato (a exemplo dos atropelamentos por motocicleta). Mas note-se que em José J. Veiga esses traços fantásticos nunca aparecem pela mera capacidade formalista de entreter, uma vez que sua função primordial é sempre a de revelar de modo mais claro um conteúdo humano historicamente determinado. O autor, a propósito, jamais gostava de ser classificado sob o rótulo de fantástico, justo por se considerar tão somente um autor realista, como informa o prefaciador da novela *A Hora dos Ruminantes*, Antonio Arnoni Prado (em um prefácio, diga-se de passagem, muito mais informativo e sagaz que o que Silviano Santiago escreveu na mesma editora para *Cavaleiros do Platiplanto*):

é bom lembrarmos que o próprio Veiga não gostava que o incluíssem entre os narradores *fantásticos*. Sempre que alguém o aproximava de um Murilo Rubião, de um García Márquez ou até mesmo de um Julio Cortázar, ele fazia questão de corrigir: “A minha literatura é uma literatura realista: nem fantástica, nem mágica”. Quer dizer: original e estranha sem sair da singular estranheza da nossa própria realidade. Ou, como o definiu um crítico: um autor que nos faz lembrar o realismo mágico ou surrealista, criando “uma realidade bem brasileira, usando o nosso coloquial localista, como se estivesse escrevendo literatura regional”. (...) José J. Veiga nos revela a modernidade de uma tendência literária frente aos conflitos de um mundo submerso, cuja paisagem exterior o realismo naturalista havia delineado, sem no entanto evitar que ficassem em aberto os

veios mais fundos de uma configuração social e humana que fatalmente viria à tona quando revisitada pelos narradores do futuro, Guimarães Rosa à frente, mas com Veiga marcadamente entre eles. (...) é a dureza de seu meio e a singularidade de seu modo de ser que desvendam para o leitor as dimensões de uma realidade incontornável, em que a miséria e a pobreza, ao mesmo tempo que aproximam os homens aos animais de cangalha, nos revelam um universo conturbado pelo imprevisto das fantasias simultâneas, irredutíveis a qualquer um dos preceitos ortodoxos do fantástico enquanto gênero. (PRADO in: VEIGA, 2015a, p. 8)

Está dito aí o essencial do que mais importa para a nossa perspectiva, que, como temos insistido, não se encaixa na ortodoxia nem do realismo naturalista, nem do fantástico considerado de modo apenas formal e genérico. E vale ressaltar que a novela onde aparece o citado prefácio, *A hora dos ruminantes*, se assemelha em diversos aspectos ao conto “A Usina atrás do morro”, o que nos convida a ler ambos juntos no intuito de decifrar um pouco melhor o que há de peculiar da obra de J. J. Veiga. Em termos estético gerais, confirmamos novamente na novela a mesma capacidade mimética que vemos nos contos desse autor goiano, isto é, sua aptidão em retratar costumes reveladores de uma certa lógica social interiorana, o que ele parece ter observado com grande sensibilidade e atenção desde a mais tenra infância. Também revemos o mesmo estilo clássico e tenso, coeso e dramático, que serve de invólucro ideal a essa arte de estranhas polaridades de J. J. Veiga, na qual Antonio Candido veria “uma espécie de tranquilidade catastrófica” (CANDIDO, 1989, p. 211).

Assim como na “Usina atrás do morro”, a catástrofe de *A Hora dos Ruminantes* também é iniciada pela presença de invasores estranhos que se postam do lado de lá, ocupando o local de uma antiga chácara semiabandonada, ainda que agora o acidente geográfico que os separa da comunidade tradicional onde vivem os protagonistas não é mais um morro, e sim um rio. O estranhamento que deriva desde o primeiro encontro com esses forasteiros vai crescendo de intensidade, sem nunca revelar o que eles de fato fazem em seu novo acampamento, embora apareçam sugestões de que eles representam algo mais moderno dentre os estágios possíveis de desenvolvimento econômico:

Seriam ciganos? Não estava parecendo. Cigano arma barraca espalhado e pendura panos por toda parte, em desordem; e aqueles lá acampam em linha, duas fileiras certas, medidas, deixando uma espécie de largo no meio. Também cigano não usa ter cachorros, e aqueles tinham, de longe se viam os bichos bodejando no capim, dando pulos e bocadas no ar, se perseguindo entre as barracas, es-

panando o ar com o rabo, alegres da vida, enquanto os homens andavam ativos carregando volumes, abrindo volumes, se consultando, sem tomar conhecimento da cidade ali perto. Seriam engenheiros? Mineradores? Gente do governo? (VEIGA, 2015a, p. 19)

Isso não significa que os forasteiros sejam melhores do ponto de vista social ou comportamental, pelo contrário. Tanto quanto no conto, na novela não faltam abusos e violências verbais ou físicas advindas dos forasteiros, como no episódio em que o menino Mandovi tem seus cigarros arremessados ao chão, e é ele próprio chutado, o que é seguido de crescentes gestos de ameaça contra seu pai. Se não reaparecem os motoqueiros assassinos do conto, na novela os recrutados entre os habitantes da comunidade também passam a agir de modo contrário aos membros desta, o que atinge o cume na súbita traição de Nazaré, que se alia aos homens da tapera e se diverte com o brutal espancamento de Pedrinho, que era seu namorado momentos antes deles serem convidados a passear na “tapera” (como é referido o local onde os forasteiros se instalaram):

- Eu preciso saber, Pedrinho. O que foi que aconteceu com ela?
- Eles tomaram ela de mim. Levaram lá para dentro. Eu reagi. Muitos me seguraram. Gritei, xinguei, mordi. Eles me amarraram. Ela ajudou. Nazaré ajudou. Entupiram minha boca com panos. Ela ajudou. Me jogaram numa grota no quintal. Olhe as marcas das cordas. Me davam comida numa gamela no chão. Eu tinha de comer enfiando a cara, como cachorro. Ela ficava perto olhando, de vez em quando empurrava a gamela para longe com o pé, só para me ver me arrastar no chão. Hoje de madrugada manejei soltar as mãos, desamarrei as peias e fugi.
- Dona Bitá levou a mão à testa, sacudiu a cabeça.
- Nazaré fez isso? A minha Nazaré fez isso? Você não está inventando?
- Estou não, madrinha. Eu queria que a senhora visse como ela ficou. Parece outra pessoa.
- Ela não gritou, não teve medo dos homens?
- Medo? Que medo! Quando um deles deu a ideia de me amarrarem e tudo, a senhora precisava ver a alegria dela. Pulava e esfregava as mãos de contente, e ainda animava os outros. (VEIGA, 2015a, p. 109)

A obra ficcional de José J. Veiga, portanto, se assenta em grande medida sobre o tema da *modernização tardia e conservadora*, processo essencial da realidade objetiva brasileira que confere sentido e pertinência às sugestões fantásticas que emanam das histórias desse autor. Dado esse apego ao real, é compreensível que o próprio José Veiga (bem como o seu já aludido prefaciador Arnoni Prado) considerem

o fantástico de seus relatos como um elemento circunstancial e até secundário, pois o que de fato importa não é produzir literatura fantástica, e sim dar voz a uma realidade social periférica, revelando de dentro para fora os meandros do atraso, do abandono, da precariedade e da miséria dessas comunidades pacatas, quase paradas no tempo, demasiado esquecidas pelos triunfos da modernidade. O acaso do autor ter olhos sensíveis para observar e lembrar tal realidade, aliado é claro ao talento no manejo da escritura (que se alimenta das formas despojadas e inusitadas já em grande voga desde o modernismo e da década de 1930), acaba por fazê-lo ressaltar as situações mais estranhas e tragicômicas, e é apenas disso que deve vir sua reputação de autor vinculado ao fantástico. Em outras palavras: José J. Veiga é antes vinculado ao realismo, sendo justo por isso, de modo derivado (e meio que por acaso), um autor de traços fantásticos.

Algo muito similar ocorre com José Cândido de Carvalho, criador desse romance extraordinário que é *O Coronel e o Lobisomem*. Apesar de toda sua aparência fantasiosa, a obra jamais deixa de refletir as decisivas transformações históricas por qual passou o Brasil na primeira metade do século XX. Seu original realismo é mediado pela narração em primeira pessoa do protagonista, o coronel Ponciano de Azevedo Furtado, que encarna em si próprio o período de crise do coronelismo, isto é, a decadência da oligarquia tradicionalista e da hegemonia do mundo agrícola em face ao relativo avanço da sociedade urbana, que se tornava cada vez mais dominante por efeito da dinâmica da industrialização e da financeirização capitalista. Essa decadência objetiva do ambiente oligarca, acelerada no decênio de 1930 sob a Era Vargas, é a fonte primária de toda a fantasia e “invencionice” do romance, dos lobisomens e sereias que povoam a narrativa. Através da estratégia de se questionar a versão subjetivista do narrador pelos próprios cacoetes linguísticos e ideológicos do coronel Ponciano, os mitos e superstições populares que integram sua mentalidade retrógrada são sempre tratados de modo implicitamente crítico e realista, ao invés de se comportarem como aparições folclóricas fetichizadas ou arbitrárias. Assim, o romantismo e a exageração retórica que cadencia a narração aparecem exclusivamente como um tiro no pé do próprio coronel, como uma verdadeira peça acusatória que revela todos seus defeitos de classe à medida que ele busca desesperadamente fazer sua autodefesa – numa irônica violação do direito do acusado de permanecer

calado para não se autoincriminar. É evidente que isso guarda semelhanças com outros narradores da atrasada elite brasileira aos quais já nos referimos antes, como Brás Cubas e Riobaldo, além de também lembrar muito, em termos de conteúdo, os aludidos retratos de J. J Veiga sobre a transição do mundo rural ao mundo urbano, em que as percepções fantásticas e os estranhamentos derivam desse choque da cultura mais antiga com uma realidade em vias de modernização.

No caso de *O Coronel e o Lobisomen*, há um componente especialmente profundo e talvez até então inédito em nossa literatura, que é o progressivo domínio do capital financeiro sobre os destinos humanos mesmo nas épocas iniciais de nosso desenvolvimento industrial. Esse problema ganha pleno revelo na arquitetura do romance, determinando a sorte do personagem: tanto seu efêmero ascenso, após investimentos insensatos na bolsa de valores, quanto sua rápida queda, sob o influxo da crise de 1929. Com efeito, a conjuntura econômica global, bem como os agentes diretos do capital (como funcionários de bancos e seus advogados), são os responsáveis diretos por enredar o coronel Ponciano em um oscilante jogo especulativo cuja modernidade o confunde e acelera o declínio de seu antigo poder, baseado nos domínios mais tradicionais do latifúndio senhorial. Como um Dom Quixote que não entende que os tempos mudaram, Ponciano jamais consegue interpretar sua própria situação de modo justo e com os pés no chão; antes, continua a abordar o mundo pelas lendas anacrônicas das lendas e superstições, temendo perigosos lobisomens ou sonhando com sereias durante cada ameaça que a luta concreta de interesses lhe impõe. Em outras palavras, o Coronel Ponciano, ao não compreender a dinâmica econômica e social de modo racional, em suas efetivas dimensões históricas, acaba inevitavelmente se agarrando a antigas crendices rurais na ilusória ou demagógica interpretação de sua própria queda.

O romance inteiro é minuciosamente construído, em cada achado linguístico e em cada lance do enredo, para revelar esta contradição da mentalidade do narrador diante dos fatos realmente ocorridos. A ironia se desprende naturalmente de seus frequentes exageros ou imaginações, e ele então se comporta como um contumaz contador de lorotas que, embora sempre ameaçado de ser pego em flagrante mentira, se mantém esperançoso de triunfar com os berros e a voz grossa de seu arbítrio pessoal, uma vez que isto foi nele adulado desde a infância por sua condição de latifundiário herdeiro do coronelismo:

A bem dizer sou Ponciano de Azeredo Furtado, coronel de patente, do que tenho honra e faço alarde. Herdei do meu avô Simeão terras de muitas medidas, gado do mais gordo, pasto do mais fino. Leio no corrente da vista e até uns latins arranhei em tempos verdes da infância, com uns padres-mestres a dez tostões por mês. Digo, modéstia de lado, que já discuti e joguei no assoalho do Foro mais de um doutor formado. Mas disso não faço glória, pois sou sujeito lavado de vaidade, mimoso no trato, de palavra educada. Já morreu o antigamente em que Ponciano mandava saber nos ermos se havia um caso de lobisomem a sanar ou pronta justiça a ministrar. Só de uma regalia não abri mão nesses anos todos de pasto e vento: a de falar alto, sem freio nos dentes, sem medir consideração, seja em compartimento do governo, seja em sala de desembargador. Trato as partes no macio, em jeito de moça. Se não recebo cortesia de igual porte, abro o peito:

— Seu filho de égua, que pensa que é?

Nos currais do Sobradinho, no debaixo do capotão de meu avô, passei os anos de pequenice, que pai e mãe perdi no gosto do primeiro leite. Como fosse dado a fazer garatujas e desabusado de boca, lá num inverno dos antigos, Simeão coçou a cabeça e estipulou que o neto devia ser doutor de lei:

— Esse menino tem todo o sintoma do povo da política. É invencioneiro e linguarudo. (CARVALHO, 2014, p. 7)

Os eventuais sucessos que Ponciano obtém ao longo da vida nunca derivam de um efetivo mérito pessoal, e sim de meros lances casuais de sorte, a começar por ter nascido em berço de herdeiro. O que no máximo ele alcança repetidas vezes, uma vez respaldado por tal origem elitista, é transformar em feitos heroicos extraordinários, pela via retórica da imaginação e da goela, tudo o que na verdade são erros, covardias e fracassos seus, mas resgatados no último momento por méritos alheios. O romance obtém com isto um excelente quadro iconoclasta contra os coronéis que por tanto tempo dominaram o poder do país, revelando de modo satírico toda a falsidade oca do discurso de valentia das elites rurais, que na prática só serve para mascarar a manutenção dos privilégios mais injustificáveis.

Porém, assim como também ocorre com o Quixote de Cervantes ou com muitos personagens do *Grande Sertão: Veredas*, a mentalidade feudal que baliza o coronel Ponciano, embora já tenha perdido a eficácia de épocas pretéritas, conserva certa dignidade honrosa quando comparada aos frios cálculos desumanos do posterior oportunismo burguês, o grande destinado a conquistar o mundo. Isto nos faz ver com alguma simpatia e piedade tais personagens, sobretudo quando seus fracassos trágicos chegam a um ponto sem retorno, o que no caso do Coronel Ponciano se processa quando ele se apaixona pela bela Esmeraldina, que o engana durante

meses, dando a entender que corresponderia o amor enquanto a fortuna e as posses de Ponciano vão sendo despendidas de modo irreversível pelo marido e por um primo dela.

Nas páginas finais do relato, após acumular dolorosas derrotas e consumir sua decadência fatal, sem jamais ter casado ou ter conseguido gerar descendentes, o coronel acaba narrando fantasticamente sua própria morte. Primeiro imagina uma inexistente arremetida de coletores de impostos sobre o arruinado casarão de sua última fazenda, e recebe a balas esses quiméricos inimigos enquanto sofre um enfarte; depois, já um passo além da vida, segue sonhando que persegue o Diabo, como se não fosse mais o desgraçado Ponciano e sim um santo guerreiro em sua montaria de guerra, abençoada por São Jorge:

— Lá vai o coronel Ponciano de Azeredo Furtado em sua mulhinha de desencantar lobisomem. Vai para a guerra do Demônio, que o coronel não tem medo de nada.

Foi então que reparei estar em sela, bem montado e bem garnecido de armas. Devia ser prenda de São Jorge, que sempre soube apreciar o valor de um estribo e a força de uma rédea, desde que brigou com um dragão e ao maldoso deu morte. Não só eu montava mula segura como vestia a farda mais vistosa de coronel. Barba de pura seda e cabelo de lustroso ondeado, da casa dos meus vinte anos. (...)

Olhei em derredor. Um fogo de labareda, de cambulhada com um bater de patas, vinha do aceiro. Era o Diabo em seu trabalho nefasto. Pois ia ele saber quem era o neto de Simeão, coronel por valentia e senhor de pasto por direito de herança. Sem medo, peito estufado, cocei a garrucha e risquei, com a roseta, a barriga da mulhinha de São Jorge. A danada, boca de seda, obedeceu a minha ordem. O luar caía a pino do alto do céu. Em pata de nuvem, mais por cima dos arvoredos do que um passarinho, comecei a galopar. Embaixo da sela passavam os banhados, os currais, tudo que não tinha mais serventia para quem ia travar luta mortal contra o pai de todas as maldades. Um clarão escorria de minha pessoa. Do lado do mar vinha vindo um canto de boniteza nunca ouvido. Devia ser o canto da madrugada que subia. (CARVALHO, 2014, p. 400)

A recepção crítica deste romance desde o início se mostrou deslumbrada por sua originalidade linguística, caso do prefácio inaugural de Raquel de Queiroz, que viu muito bem a forma de “chifres” e “rabos” dos neologismos mais frequentes do autor, isto é, os sufixos e prefixos com o qual José Candido de Carvalho concebeu seu relato de sabor rural e oralizante. A questão do realismo, porém, tendeu a ficar em segundo plano; tanto é assim que um posfácio da mais recente edição da Companhia das Letras comete o deslize inexplicável de localizar o enredo do livro no “sertão do

Piauí”⁴², sendo que na verdade o romance inteiro se passa na terra natal do autor, Campo dos Goytacazes, no estado do Rio de Janeiro, o que é referido logo no subtítulo. Esse grave lapso geográfico por parte de uma professora da prestigiosa USP, e publicado por uma das mais importantes editoras que o país já teve, só é possível por vivermos um ambiente acadêmico que, de tendência demasiado formalista, não presta verdadeira atenção às determinações concretas da realidade. Pois no enredo de *O Coronel e o Lobisomem*, além de inúmeras referências à paisagem e locais do interior fluminense, a possibilidade de viagem por estrada de chão de Campo dos Goytacazes à cidade do Rio, então capital do Brasil (portanto centro natural de boa parte dos “usurários” e dos “capitalistas” do país), é o que estimula Ponciano a se transladar ao Rio para se dedicar à especulação financeira. E como a viagem de suas propriedades rurais a essa capital pode ser feita em menos de um dia, isto torna mais dramático seu negligente abandono dos afazeres agrários, além de fazer da decadência de Ponciano um símbolo da histórica mudança de eixo econômico do Rio de Janeiro (estado dos antigos barões e comerciantes de grosso trato, mas só realmente próspero sob a vigência da escravidão) para o Oeste paulista, onde ocorreria o *boom* do café sob mão de obra imigrante e assalariada, condições prévias da forte industrialização posterior à crise de 1929, que deixou o interior fluminense definitivamente para trás, sobretudo da região norte, onde fica Campos dos Goytacazes (Cf. CARDOSO in: LINHARES, cap. 5, 2000)

O próprio José Candido de Carvalho teria concebido inicialmente o livro justamente por sua vontade imperativa de narrar episódios e descrever a vida de sua região natal, desejo que ele cultivou com zelo e foi sistematizando ao longo de mais de dez anos, pelo menos de 1950 a 1964, conforme informa o competente estudo de Naiara Alberti Moreno, *O coronel e o lobisomem nas veredas da literatura regionalista brasileira* (2015, p. 34-35). Para citar uma crônica de 1953 do próprio autor (portanto de doze antes do livro de fato ser finalizado):

⁴² Diz o tal posfácio: Mas por que ainda é tempo de publicar *O coronel e o lobisomem*? Por que ainda é preciso ler sobre onças e lobisomens, sobre o sertão do Piauí e sobre as invencionices politiqueiras de falsos coronéis e senhores de engenho, cujas formas de vida aparentemente não existem mais? (...) a presença dessa língua do sertão, em Cândido, tem um “sotaque” nordestino bem pronunciado, acentuando muito mais as diferenças sociais entre os falantes, além de ser eminentemente brasileira, diferente do uso que dela faz Rosa, emprestando recursos de inúmeras línguas em seu processo de invenção.” (JAFÉ in: CARVALHO, 2014, p. 412)

Enfim, lá se foi o trem levando a revolução que eu era. E enquanto a maquinazinha comia os trilhos, pensei, sem mágoas e sem rancores, como seria gostoso arrumar todo aquele mundo em páginas de livros e pedir ao bom José Olímpio (sic) que lhe desse prestígio e vida. E foi assim, num pacato trenzinho de estrada deficitária a 20 quilômetros por hora, que nasceu o meu romance. O balzaquzinho de porão que sempre viveu em mim, pulou para fora. E agora, José? (Carvalho, 1953, p.27 *apud* MORENO, 2015, p. 35)

Apesar do “agora” desse José ter durado mais de uma década, ele por fim conseguiu ir muito além de sua intenção originária: superou com folga qualquer regionalismo naturalista e alcançou uma obra bem mais universal, capaz de retratar as estruturas antigas e as mudanças mais essenciais por qual passaria o Brasil no século XX – e isto sem jamais perder a notável originalidade crítica e a simpatia humanista que derivam da forma como ele concebeu seu narrador. Com efeito, *O Coronel e o Lobisomem* poderia ser ainda mais aclamado do que já é, além de interpretado de forma mais acertada, se sua brilhante construção linguística, seu esplêndido protagonista e seus inesquecíveis elementos fantásticos fossem mais constantemente conectados à sua aptidão de revelar a realidade, já que do ponto de vista do realismo este romance é sem dúvida uma obra-prima e um dos melhores livros da literatura brasileira – talvez atrás apenas de *S. Bernardo* e de *Grande Sertão: Veredas*, mas quiçá parêlo ou até um pouquinho à frente de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, caso nos seja permitida tal heresia opinativa.

IV – O PITORESCO E ALGO ALÉM EM JORGE AMADO E SUASSUNA.

Jorge Amado e Ariano Suassuna são autores cujas forças e fraquezas derivam da mesma fonte: a obsessão apaixonada pelos usos e costumes populares, sobretudo por seus aspectos mais pitorescos e alegres. Buscando retratar figuras do “povo” nordestino e brasileiro, ambos autores demonstram uma perene generosidade diante do cotidiano dos marginalizados ou dos homens e mulheres mais pobres e simples, o que possibilita uma identificação com certos estratos da classe trabalhadora bem mais sincera do que a que vemos entre os naturalistas de escola ou entre os modernistas de 1922. Essa simpatia diante da vida e a cultura popular permite a ambos os autores tecerem enredos e caracteres a um só tempo multicoloridos, dinâmicos e autenticamente engraçados, ainda que resvalando em certo romantismo acrítico, com resquícios de populismo idealista ou até de fé religiosa. Tais marcas contraditórias podem ser exemplificadas justamente pelo uso que eles fazem do fantástico, uma vez que este traço, como temos visto, oscila entre duas possibilidades básicas: quando realista e bem realizado significa um exagero ou uma concentração de estruturas socioculturais reais; por outro lado, merece ser considerado superficial ou até fajuto quando reflete apenas as aparências imediatas do mundo ou quando é fruto do mero arbítrio subjetivo.

Comecemos pelo baiano Jorge Amado, que desde os princípios da década de 1930 se tornou um dos autores mais conhecidos do país, chegando depois a ser também o autor brasileiro mais vendido e traduzido no exterior, posto que manteve firme por muitos anos até a aparição de Paulo Coelho. Ao contrário deste, que surfaria com esperteza na grande onda comercial do enredo de autoajuda, Jorge Amado não é apenas um fenômeno mercadológico, pois a vida inteira cultivou pretensões de fazer arte séria, com um estilo próprio e original, além de ter sido um observador arguto de diversos tipos marginalizados do país (como os alcoólatras, as prostitutas e as donas de casa) – e isso mesmo sem mencionar sua militância pelo Partido Comunista ou sua expectativa de um dia ser premiado com o Nobel, traços biográficos que já o colocariam em uma categoria bem diversa da do “mago-pop” Paulo Coelho.

De todo modo, os livros de Jorge Amado apresentam graves desníveis, e é provável que em geral, no conjunto de sua obra, prevaleça de fato seu lado mais fraco, como a prosa demasiado prolixa, sem senso de proporções e sem razoável acabamento, o que fez Antônio Cândido chamá-lo de “escritor cursivo, irregular,”

cujo “intuito ideológico ostensivo demais (...) por não ser incorporado como elemento necessário à composição, parece com frequência superposição indigerida.” (CANDIDO, 2007, p. 109). Alfredo Bosi é ainda mais duro nas críticas a esse autor baiano, considerando que sua banalidade estilística é fruto de uma visão de mundo piegas e populista, herdeira direta do romantismo:

Jorge Amado, fecundo contador de histórias regionais, definiu-se certa vez “apenas um baiano romântico e sensual”. Definição justa, pois resume o caráter de um romancista voltado para os marginais, os pescadores e os marinheiros de sua terra que lhe interessam enquanto exemplos de atitudes “vitais”: românticas e sensuais... A que, vez por outra, emprestaria matizes políticos. A rigor, não caminhou além dessa colagem psicológica a ideologia do festejado escritor baiano. Nem a sua poética, que passou incólume pelo realismo crítico e pelas demais experiências da prosa moderna, ancorada como estava em um modelo oral-convencional de narração regionalista.

Cronista de tensão mínima, soube esboçar largos painéis coloridos e facilmente comunicáveis que lhe franqueariam um grande e nunca desmentido êxito junto ao público. Ao leitor curioso e glutton a sua obra tem dado de tudo um pouco: pieguice e volúpia em vez de paixão, estereótipos em vez de trato orgânico dos conflitos sociais, pitoresco em vez de captação estética do meio, tipos “folclóricos” em vez de pessoas, descuido formal a pretexto de oralidade... Além do uso às vezes imotivado do calão: o que é, na cabeça do intelectual burguês, a imagem do *eros* do povo. O populismo literário deu uma mistura de equívocos, e o maior deles será por certo o de passar por arte revolucionária. No caso de Jorge Amado, porém, bastou a passagem do tempo para desfazer o engano. (BOSI, 1970, p. 455-457)

Tais críticas parecem justas, mas mesmo aí já vislumbramos o que há de relativamente forte e aproveitável no autor baiano: a fecundidade de contar histórias comunicativas, fáceis de entender e de gostar, ancorada na tradição oral e na observação assídua das camadas populares. Foi assim que o autor baiano logrou retratar com alguma originalidade (ainda que sob ênfases pitorescas de agradar turistas) centenas de figuras inspiradas no povo baiano e brasileiro, e que por vezes parecem seres de carne e osso e não apenas fruto de uma imaginação fértil ou da mera descrição fotográfica. Por conta disso, Vinicius de Moraes chega a preferi-lo a Machado de Assis, justificando a falta de esmero de Jorge Amado ao dizer que se o “estilo é o homem”, “Machado é mais estilo que homem, e Jorge Amado mais homem que estilo”, e que isto o coloca na classe dos escritores “que realmente libertam as personagens da sua própria teia psicológica e as fazem saltar, vivas e ardentes, para o lado

de cá do livro.” (MORAES in: AMADO, 2000, p. 6). Embora tal afirmação seja um exagero advindo de um amigo que também produziu uma arte bastante romântica, colocações como estas explicam um pouco de onde vem o sucesso de Jorge Amado através de várias gerações de leitores, e não apenas do Brasil.

O fantástico, de qualquer forma, não é a marca mais recorrente do autor, começando a aparecer como estrutura central somente em seu décimo oitavo livro, *A Morte e a Morte de Quincas Berro D'água*, publicado em 1959. Apesar de tardio, esse recurso ao fantástico parece ter sido pertinente e benéfico à literatura de Jorge Amado, pois é um livro em que as eventuais forças do autor parecem superar suas fraquezas, sendo provavelmente sua “obra mais sofisticada”, para repetir as palavras de um texto de divulgação de sua obra completa. Esse trunfo estético talvez seja consequência da própria lógica do fantástico, que tende a estimular a coesão e a desautorizar a prolixidade retórica, uma vez que esta diminuiria o efeito de surpresa ou de estranhamento buscado por qualquer fantástico – mesmo para falar apenas em termos estilísticos, desconsiderando por um segundo as questões de conteúdo.

Mas é justamente a partir do conteúdo que podemos observar um verdadeiro *triumfo do realismo do fantástico* por parte do romântico Jorge Amado, pois nesta pequena novela ele logra uma excelente condensação de aspectos cruciais da realidade burguesa, atingindo uma tipicidade social de cunho crítico e dialético que eleva a outro patamar os traços sensuais e pitorescos tão comuns na obra do autor baiano, numa *aufhebung* estética talvez rara entre seus escritos. Os personagens do relato têm todos um caráter muito bem individualizado através de suas ações e de suas falas, que são sempre significativas e ajudam no crescimento dramático do enredo – como predica Aristóteles com insuperável autoridade. E o que move o protagonista Quincas em seu comportamento insubmisso é a justa revolta contra os padrões tancanhos da vida pequeno-burguesa, eternamente presa em cálculos monetários chinfrins, em adaptações sociais mesquinhas e em aparências convencionais, amarras que são aceitas com o mesmo peso impositivo das leis do Direito, como “imperativos categóricos” dos homens de bem, mas que na prática tolhem qualquer autenticidade humana. Quando Quincas finalmente se rebela, após aturar vinte e cinco anos de calada submissão a esses padrões positivistas opressores, o caminho que ele encontra

para uma vida nova é se entregar de corpo e alma aos costumes das camadas marginalizadas que rondam os bares sórdidos de Salvador: os vagabundos de toda sorte, os moradores de rua, as prostitutas, os desempregados e os alcoólatras.

Após passar dez anos nessa nova existência errante e desregrada, Quincas Berro D'água é encontrado morto, mas tão acostumado estava com seus atos de libertação que, numa última embriaguez romântica, se rebela até contra essa condição inexorável, contra a própria morte, e com isso logra viver fantasticamente algumas horas extras a fim de ir morrer em local mais condizente com seus impulsos de liberdade: o mar. É sem dúvida um enredo permeado de traços que foram típicos do romantismo, como a própria idealização populista dos boêmios, dos locais sujos e marginais, e do próprio mar (símbolo de uma natureza livre, expansiva e revolta). Ainda assim, por localizar de modo concreto e realista a origem da revolta de Quincas nas relações sociais com os parentes, vizinhos e colegas de burocracia – relações cujo caráter repressor é resumido na figura amarga de sua esposa, que ele acaba chamando de “jararaca” no dia em que finalmente rompe com essa prisão burguesa e sai de casa para nunca mais voltar – todos os impulsos românticos do protagonista são justificados. Possuem até um lado subversivo admirável, já que se baseiam em ações concretas modificadoras de destinos (como sair para sempre de casa), ao invés de se limitar a desejos ilusórios ou a projetos mentais que nunca se realizam, algo bem mais típico da moderna literatura urbana, a exemplo de Brás Cubas ou de diversos personagens de Dostoiévski. Vale lembrar que o próprio Tolstói demorou muito mais tempo que Quincas Berro D'água para se rebelar definitivamente e abandonar a esposa e a casa, indo morrer numa estação de trem aos 82 anos (enquanto a ruptura de *Berro D'água* ocorre aos seus 50 anos e suas duas mortes aos 60).

Apesar de todos esses triunfos, não achamos que se trata da melhor novela da literatura brasileira, conforme diz Vinicius de Moraes – “O alienista” e “A hora e a vez de Augusto Matraga”, por exemplo, são melhores. Ainda assim, *A Morte e a Morte de Quincas Berro D'água* serve para mostrar que Jorge Amado possuía um autêntico talento narrativo, que apenas careceu ter sido melhor talhado e polido ao invés de tão desperdiçado na ânsia de se publicar páginas e mais páginas como quem fala pelos cotovelos.

Exemplo de tal desperdício vemos no romance *Dona Flor e seus dois maridos*, que repete o tema do incurável boêmio que ressuscita da morte para vadiar um

tempo extra. Nesse livro, ao contrário do que vimos em *Quincas Berro D'água*, a concisão aconselhada pelo fantástico não se faz presente, e o romance acaba por estender *ad nauseam* as recorrentes fraquezas do autor: a prolixidade cursiva da prosa, o inacabamento das descrições, o sensualismo apelativo, a infeliz escolha de vocábulos e expressões, enfim, a falta de justo equilíbrio entre o que é essencial e o que é acessório. Ademais, a existência do anterior e mais bem realizado *Berro D'água* tira do personagem Vadinho muito da originalidade de ser um morto renascido para fruir os prazeres do copo e da cama, sem falar que a proximidade retórica entre Vadinho e “vadio” é bem menos criativa do que o apelido *Berro D'água*, derivado de um evento: o dia em que Quincas sem querer bebeu água ao pensar ser cachaça, e reagiu berrando alto, como onça ferida.

O que há de acréscimo em *Dona Flor e seus dois maridos* é justamente o acréscimo, isto é, o infindável acúmulo de detalhes sobre os usos e costumes “típicos” ou pitorescos do cotidiano de Salvador, que agora também abrange mais substratos sociais, indo dos desvalidos miseráveis até a classe média e a alta burguesia. Para voltar à terminologia de Lukács, trata-se de um caso de equívoco ou desvio estético, entre outros motivos porque o livro se estrutura mais no descrever do que no narrar, o que ainda é piorado pelo romantismo populista do autor, que, como já disse Alfredo Bosi, abusa da suposta “vitalidade” do “homem simples” como “pretexto para projetar fixações regressivas do próprio escritor” (BOSI, 1970, p. 455). Tudo isso, no fim das contas, produz um livro assaz ruim, de fraco mérito estético e precário realismo, visto que dissolve a fatura potencialmente crítica do conteúdo em uma cansativa superficialidade fenomênica. Ainda assim, os defeitos desse livro não impediram que ele fosse um dos maiores sucessos de público de Jorge Amado: desde 1966 até hoje ganhou incalculáveis reedições e traduções, além de ter sido adaptado repetidas vezes para o cinema e para a televisão.

Essa segunda fábula de morto-vivo não encerra a carreira do fantástico em Jorge Amado, que em alguns livros posteriores, como *O Sumiço da Santa*, vai tratar de incorporar credíes do catolicismo e do candomblé. De todo jeito, em seu vasto conjunto de obra, apesar do autor jamais abandonar o já aludido espírito romântico, o que prevalece é um estilo mais próximo ao naturalismo, com suas infindáveis descrições dos tipos regionais, sem grandes subversões contra as leis físicas. Daí o autor

não ser um nome muito lembrado quando se pensa em literatura fantástica ou maravilhosa, apesar de ter sido beneficiado pelo *boom* hispano-americano, uma vez que foi traduzido e publicado pelas mesmas editoras que levaram ao mercado europeu e norte-americano os mais festejados escritores da América Latina, como Miguel Angel Asturias e Gabriel Garcia Marquez.

Vamos agora ao paraibano Ariano Suassuna. Apesar de também estribar seus enredos e personagens em um pitoresco risonho, explorando o elemento lúdico de origem popular, ele difere de Jorge Amado em aspectos decisivos. Em primeiro lugar, possui mão muito mais certa, equilibrada e criativa na escolha de cada elemento compositivo da escritura, das palavras e frases individuais à estruturação geral das obras – sobretudo em sua dramaturgia. Apresenta também menor dependência do impressionismo sobre o cotidiano do povo, uma vez que também sabe usar com inteligência fontes mais cultas, derivadas da mistura da tradição literária ocidental (em especial ressonâncias do *Dom Quixote* e do barroco ibérico), com a tradição oral e folclórica assimilada pela literatura de cordel. Deriva dessa mistura suas construções fantásticas, aliás muito mais frequentes do que em Jorge Amado, visto que atravessam a obra inteira de Suassuna, incluindo seus dois livros mais conhecidos: *O Auto da Compadecida* e *O Romance d'A Pedra do Reino*.

Lembrando o que vimos ocorrer entre *Quincas Berro D'água* e *Dona Flor*, também em Suassuna a obra mais curta e coesa que é a peça teatral *O Auto da Compadecida*, escrita em 1959, apresenta certas vantagens estéticas em relação ao romance de 1971, que se mostra um pouco longo demais até em seu título completo, forjado a exemplo dos folhetins de tradição medieval: *O Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*. Vejamos caso a caso essas duas obras, buscando sondar as singularidades tanto de seu fantástico quanto de seu relativo realismo.

Ao escrever a peça *O Auto da Compadecida*, além de saber escolher e adaptar três folhetos de cordel muito bons, de alto teor crítico contra as relações sociais sob o capitalismo, Suassuna reelaborou e modernizou os antigos autos de temática religiosa, seguindo com inusitada perspicácia a tradição cujo cume na língua portuguesa havia antes sido alcançado por Gil Vicente, que é, tanto no espírito quanto no estilo,

já mais renascentista que medieval. Há em Suassuna e Gil Vicente um tipo de humor largo e popular que por vezes lembra o de Cervantes e de Rabelais, autores que partem das culturas existentes na vida comunitária popular de base católica, formada ao longo dos tempos medievais, mas que superam os limites do medievalismo com o espírito mais crítico e concreto do renascimento. Por conta de tais afinidades, também serve muito bem a Suassuna diversas passagens do estudo de Mikhail Bakhtin sobre Rabelais, *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, como esta a seguir, em que o teórico russo descreve o espírito carnavalesco enquanto fonte primordial ao autor de *Gargantua e Pantagrue*:

O riso carnavalesco é em primeiro lugar patrimônio do *povo* (esse caráter popular, como dissemos, é inerente à própria natureza do carnaval); *todos* riem, o riso é “geral” ; em segundo lugar, é *universal*, atinge a todas as coisas e pessoas (inclusive as que participam no carnaval), o mundo inteiro parece cômico e é percebido e considerado no seu aspecto jocoso, no seu alegre relativismo; por último, esse riso é *ambivalente*: alegre e cheio de alvoroço, mas ao mesmo tempo burlador e sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente.

Uma qualidade importante do riso na festa popular é que escarnece dos próprios burladores. O povo não se exclui do mundo em evolução. Também ele se sente incompleto; também ele renasce e se renova com a morte. Essa é uma das diferenças essenciais que separam o riso festivo popular do riso puramente satírico da época moderna. O autor satírico que apenas emprega o humor negativo, coloca-se fora do objeto aludido e opõe-se a ele; isso destrói a integridade do aspecto cômico do mundo, e então o risível (negativo) torna-se um fenômeno particular. Ao contrário, o riso popular ambivalente expressa uma opinião sobre um mundo em plena evolução no qual estão incluídos os que riem.

Devemos assinalar especialmente o caráter utópico e o valor de concepção de mundo desse riso festivo, dirigido contra toda superioridade. Ele mantém viva ainda – mas com uma mudança substancial de sentido – a burla ritual da divindade, tal como existia nos antigos ritos cômicos. Mas todos os elementos culturais limitados desapareceram, e apenas subsistem os elementos humanos, universais e utópicos. (BAKHTIN, 2010, p. 10-11)

Essa visão desabusada, utópica e cômica inerente às festas populares e que Bakhtin afirma ter origem nos carnavais da Idade Média e do Renascimento, também é encontrada nos folhetos de cordel e nas cantigas e causos orais, nos quais, ademais, se mostra imprescindível a simplicidade linguística e narrativa, dado o público simples e em geral analfabeto a que essas formas artísticas se destinam. Cumprindo bem a função de dramaturgo, Suassuna conseguiu reproduzir e articular com

excelência todos esses traços populares, criando um enredo cômico, claro e inusitado, e não desprovido de um excelente arco dramático, uma vez que é capaz de oscilar sua tensão nos momentos certos de cada ato, que são sempre movidos por personagens individualizados e de rico perfil psicológico. Daí estes personagens, mesmo no texto lido oralmente ao invés de representado, parecerem seres que vivem como pessoas reais, ainda quando morrem e ressuscitam de maneira fantástica. Podemos até dizer, sem medo do exagero, que pelo menos os dois personagens centrais, João Grilo e Chicó, são mais gente que muita gente, uma vez que condensam tipos humanos autênticos, sendo a síntese simbólica dos traços essenciais de milhares de indivíduos que existiram no passado ou que ainda existem hoje.

Assim, com respeito à dedicada atenção de um escritor diante da vida popular, tudo o que Bakhtin comenta acerca de Rabelais parece se aplicar literalmente a Ariano Suassuna:

O que interessava mais a Rabelais nas festividades do seu tempo era menos seu aspecto oficial e de parada, do que seu aspecto popular. Esse último é que devia exercer uma influência determinante sobre sua obra. Na praça pública, ele estudava à vontade ainda as formas extremamente variadas do rico cômico popular.

Ao descrever em *Gargantua* as atividades do jovem Gargantua sob a férula de Ponocrates (cap. XXIV), Rabelais diz: “E, em vez de ir ao campo colher ervas (...) iam ver os *saltimbancos*, *escamoteadores* e *charlatões*, e consideravam seus gestos, suas artimanhas, suas destrezas e habilidade no falar, especialmente dos de Chaunys da Picardia, pois são por natureza muito faladores e grandes contadores de lorotas em matéria de histórias fantásticas”.

Justifica-se considerar esse trecho como autobiográfico. Rabelais estudou todos os aspectos da vida da rua. (BAKHTIN, 2010, p. 137)

Ademais, de todos os autores analisados nesta tese, Ariano Suassuna talvez seja o que mais insiste em retratar o problema central do Brasil: a desigualdade social. Suas diversas peças e obras de ficção trazem a peleja entre ricos e pobres enquanto elemento estrutural, seja como tema mais determinante, seja como pressuposto do enredo ou como conteúdo de episódios imprescindíveis. O próprio *Auto da Compadecida* se baseia em três folhetos de cordel voltados à crítica do poder do dinheiro e do arbítrio dos mais abastados sobre os menos (“O testamento do cachorro”, “O cavalo que descome dinheiro”, “O pecado da soberba”). E além de relembrar a todo tempo as desigualdades brasileiras, a obra de Suassuna não raro adota

o ponto de vista dos mais pobres, ainda que em certos momentos conciliando os anseios de revolta popular com ideologias de dominação das classes dominantes (como o catolicismo ou o monarquismo), o que não deixa de ser realista, uma vez que a mentalidade dos donos do poder tende quase sempre a ser hegemônica entre os trabalhadores e os desempregados, em qualquer parte do mundo, por força do controle de mil aparatos repressivos e ideológicos, como já percebia Marx e muitos outros marxistas estudaram.

O *Romance da Pedra do Reino* também reúne todas essas características, prestando diversos tributos à cultura popular sertaneja, como a recorrente citação de autores ou títulos da literatura de cordel e a nomeação de cada capítulo como “Folheto”, que irão atingir o número de oitenta e cinco (“FOLHETO LXXXV”). Embora sem abandonar o impulso desabusado, nem os momentos de alegria e comicidade, o romance eleva a um tom mais culto, épico e mitológico o material popular que antes vinha disperso nas comédias, tragédias e dramas teatrais de Ariano Suassuna.

O enredo da *Pedra do Reino* parte da própria biografia do autor e de sua família, que é uma biografia especialmente densa, repleta de destinos trágicos intrincados com a história nordestina e brasileira, como também ressaltou o poeta Carlos Drummond de Andrade ao dizer sobre o livro: “não é qualquer vida que gera uma obra desse calibre”. De fato, trata-se de um romance que acumula referências reais, coletadas a partir de vivências de primeira mão ou de ricas memórias familiares, e que por isto oscila com plena destreza do cotidiano mesquinho a violentas tragédias sociopolíticas, sem excluir os desatinos e sonhos que sempre acompanham qualquer vida humana. E embora essa obra esteja sobrecarregada com uma imaginação de cores folclóricas, que não se priva de ter algo romântico e idealizado, o autor demonstra ter por base observações penetrantes sobre as relações sociais objetivas, inclusive sobre as lutas de classe dos sertões e das cidades da Paraíba, de Pernambuco e do Rio Grande do Norte, estados que Suassuna conheceu intimamente, de corpo e alma, por via da experiência formativa pessoal e de profundas pesquisas históricas e culturais. A História, portanto, não é apenas um interesse intelectual abstrato do autor, uma vez que determinou diretamente a sorte de sua família, já que Ariano nasceu quando seu pai era governador da Paraíba, ficando órfão aos três anos de idade por conta das disputas políticas oligárquicas desse seu pai contra João

Pessoa – cujo assassinato, por sua vez, efetuado pelas mãos de outro parente dos Suassuna, foi um dos eventos que desencadeou a revolução de 1930.

Até o medievalismo, fonte articuladora de boa parte do estilo e do enredo do livro, parte do efetivo atraso dos sertões brasileiros, que mesmo em meados do século XX ainda se encontravam distantes de um completo domínio capitalista, como acentua com propriedade o historiador Eric Hobsbawm:

Chamar a maior parte da América Latina rural de medieval não é uma metáfora, mas a pura verdade, pois em muitos casos ainda subsiste o mundo mental da Idade Média europeia, que é, afinal, o mundo que os conquistadores do século XVI trouxeram com eles. Um renascimento religioso ou rebelião camponesa no sertão brasileiro (que começa a poucas dezenas de quilômetros da cidade grande) ainda é, muitas vezes, uma heresia medieval, liderada por um profeta do lugar que adota o modelo dos frades franciscanos. Os violeiros ainda recitam versos épicos sobre Rolando e Carlos Magno para ouvintes iletrados. (HOBBSAWM, 2017, p. 67-68)

Com efeito, além de complementar a importante obra dramatúrgica de Ariano Suassuna e de inaugurar suas incursões nas artes plásticas (visto que as ilustrações do livro também são fruto de seu punho), *O Romance da Pedra do Reino* reforça a sensação de que esse autor alia um estilo original a um vasto conteúdo humano, o que não apenas renova a arte de temática sertaneja, como enriquece a literatura brasileira e latino-americana como um todo. E isto mesmo sem falar na função da *Pedra do Reino* e de seu autor como impulsionadores centrais do interessante “movimento armorial”, que buscava unir prosa, poesia, música, pintura e escultura sob novas formas de retratar o sertão, com aproveitamento simultâneo das tradições populares locais e das formas eruditas – o que chegou a estimular obras-primas como a música “Mourão”, do brilhante compositor César Guerra Peixe.⁴³

Mas não obstante esse rol de virtudes, *Pedra do Reino* também possui problemas estéticos que derivam da forma como o narrador foi configurado. Isto, ao que parece, ainda não foi devidamente discutido, já que é raro encontrarmos uma concepção de realismo capaz de criticar tanto a superficialidade naturalista quanto a

⁴³ Guerra Peixe, diga-se de passagem, parece ser até hoje o único, entre os artistas brasileiros de certo renome nacional e internacional, que explicitou sua dívida em relação ao maduro pensamento estético de György Lukács, chegando a intitular algumas peças musicais como forma de esclarecer a objetividade mimética a que elas se referiam (cf. VETROMILLA, 2006, p. 84). Um ex-aluno do compositor recorda: “É fato conhecido a admiração e interesse de Guerra Peixe pelas teorias e pela filosofia de Lukács, admiração e interesse que, sempre que possível, ele procurava transmitir a seus alunos através de diálogos e discussões” (CARVALHO in: BARBEITAS; ASSIS, 2015).

idealização mística, polos que, no livro, são representados pelos dois mestres do narrador, o professor e advogado republicano Clemente e o agregado monarquista, depois promotor, Samuel Wandernes. O que sucede é que a visão de mundo e o perfil estilístico do protagonista e narrador do relato, Pedro Diniz Quaderna, é resultado da mera junção desses seus dois professores de pensamento e de estilo, ao que apenas se soma, numa “mistura de mau gosto” (como ele mesmo diz), a influência dos folhetos de cordel e dos romances de estirpe medieval ou romântica. Isto significa que da contradição entre os dois mestres antitéticos não resulta nenhuma superação de nível superior, nenhum realismo dialético mais profundo; antes, se eterniza a oscilação entre a maneira documental do naturalismo e o embelezamento idealista do romantismo, o que por vezes produz trechos dinâmicos e fortes, mas com mais frequência gera uma retórica afetada, repleta de frases feitas e imagens bobas e vazias.

Vale dizer que essa problemática irresolução, embora esteja refletida em diversos meandros da prosa e do enredo, jamais faz do personagem uma figura abstrata ou de papel. Pedro Diniz Quaderna padece os dramas típicos de um intelectual sertanejo, agindo como gente de carne e osso, e até seus mais absurdos devaneios são explicados de maneira precisa e verossímil. O problema de sua configuração, portanto, não é que ele pareça uma marionete sem vida, pois não parece; é antes um problema simbólico, concernente ao que ele representa, visto que tal personagem sai demasiado incólume do espírito geral do livro, sem ser satirizado com a implacabilidade que merecia. Em outras palavras, não há um adequado distanciamento entre o narrador Pedro Diniz, o texto que ele escreve a obra em si, e nem sequer entre Pedro Diniz e Ariano Suassuna, que via esse seu personagem como uma espécie de *alter ego* chinfrim, e daí as coincidências biográficas entre eles, manifestas até nos ecos silábicos entre seus sobrenomes: **Suassuana, Quaderna**.

Reside provavelmente nesta acrítica proximidade do autor diante do seu personagem a causa das divergentes interpretações sobre o caráter progressista ou conservador do livro – e sobre suas semelhanças com o Dom Quixote, que alguns afirmam e outros negam. Qualquer tomada de posição nessas polêmicas pressupõe a forma como se define o realismo e até o fantástico, ainda que nenhuma dessas definições sejam explicitadas, se mantendo elípticas, nas entrelinhas. E na questão específica da similaridade ou dessemelhança com o *Dom Quixote*, qualquer opinião

também pressupõe a forma como se interpreta essa obra decisiva, fundadora do romance moderno. A maioria dos críticos, quando a citam, em geral se limitam a repetir os lugares comuns sobre a loucura do Quixote, sem procurar conectar isso à genialidade realista de Cervantes – conforme buscou Lukács em artigo já citado anteriormente (LUKÁCS, 1970, p. 449-458). Mas mesmo as pequenas nuances e ênfases das leituras mais tradicionais que se fazem em relação ao *Dom Quixote* são significativas para entendermos onde cada crítico quer chegar, na comparação deste livro com o romance de Suassuna. No posfácio à primeira edição do *Romance da Perda do Reino*, por exemplo, o poeta e romancista pernambucano Maximiano Campos (hoje mais conhecido por ter sido genro de Miguel Arraes e pai de Eduardo Campos), tece sobre o livro do seu amigo Ariano generosas comparações com diversos clássicos da literatura mundial, incluindo, é claro, o *Dom Quixote*:

O Quixote, de tanto ler livros onde se contavam as façanhas dos cavaleiros, resolveu correr o mundo com o seu sonho incorruptível. Quaderna, de tanto conversar literatura com Samuel e Clemente, de ler folhetos, de ouvir as aventuras dos seus ancestrais cantadas pelos poetas populares e narradas por esses seus dois amigos, resolveu escrever uma epopeia, uma Brasileida. E tenta empreender, na literatura, aventuras tão fortes e insanas quanto as do Quixote nos campos da Espanha. Mas, de tanto se preparar para tais aventuras e empreendimentos literários, fornece-nos peripécias e façanhas tais que fazem com que, ao lado da estória principal, existam outras, correndo paralelas. Isto faz desse livro de Suassuna um romance dentro do qual existem outros romances, formando um mural onde estivessem retratados o sertão e o mundo em cores fortes e reais, apesar de todos os sonhos e loucuras de que está repleto. Quaderna é uma espécie de Quixote que, não se contentando em viver as suas aventuras, resolvesse também contá-las. (CAMPOS in: SUASSUNA, 1972, p. 633)

Aí vemos uma maneira mais formalista de análise comparativa, baseada sobretudo em semelhanças de enredo, embora Maximiano Campos, ao longo desse seu belo posfácio, também seja capaz de apontar como Suassuna está atento para as especificidades da realidade brasileira, incluindo o fator chave das desigualdades sociais – ainda que confunda os aspectos fenomênicos com a essência da realidade, por isso considerando-a tão mágica e sobrenatural quanto as aparências pitorescas do folclore popular. O tradutor alemão do romance de Suassuna, por sua vez, Georg Rudolf Lind, parece enxergar no Quixote basicamente um louco insatisfeito com sua época, e é por isso que enxerga o narrador-personagem Quaderna como uma figura quixotesca:

este cronista é um louco varrido, um maníaco e tarado, se bem que a sua doidice não seja isenta de assomos de alta inteligência. Nesta mistura de doidice e inteligência reside o parentesco de D. Pedro Dinis com D. Quixote [...]. É a loucura dum sonhador que, insatisfeito com a época utilitária em que vive, tenta reconstruir à sua volta, com a ajuda da tradição folclórica do Nordeste, um reino de beleza e de arte no meio da desoladora pobreza do sertão. (LIND, 1974 apud NEWTON JUNIOR, 2016, p. 143)

Já o professor da UFPE Carlos Newton Júnior, que colaborou com Suassuna na publicação do seu teatro completo, mantém a perspectiva geral do Dom Quixote ser um simples símbolo da loucura, mas vai no caminho inverso ao de Rudolf Lind no que concerne ao narrador da *Pedra do Reino*, por acreditar que Pedro Diniz Quaderna não tem nada de louco, já que tem plena consciência de que está escrevendo um livro. Seu quixotismo residual estaria concentrado apenas na grandiloquência de querer compor uma obra de gênio (o que não deixa de ter conotações irônicas, embora mais de Suassuna consigo próprio):

Não foram poucos os comentadores do romance que compararam Quaderna ao Dom Quixote, afirmando que o personagem de Suassuna era um homem dominado por quimeras e completamente destituído de razão. Ora, ao contrário de Dom Quixote, Quaderna encontra-se consciente de suas ações, ou seja, de que promove uma transfiguração do real para a construção de uma obra literária. Há, sem dúvida, algo de quixotesco em seu projeto megalomaníaco de escrever a “Obra nacional da Raça Brasileira”, o que soa muito mais como uma sátira suassuniana à ambição quase sempre velada de todo escritor de escrever uma obra de gênio – engenhoso artifício que faz com que Suassuna ria até de si próprio. Bem mais quixotesco do que Quaderna, por exemplo, é o personagem Dom Eusébio Monturo, “O Paladino do Povo”, sobretudo em seus rompantes de grande coragem, como se percebe, por exemplo, no Folheto LVIII, “A aventura da onça mijadeira”, que nos faz lembrar, no Dom Quixote, a “Aventura dos Leões”. Em várias passagens da sua narrativa, Quaderna chama atenção para o seu projeto de escritura, demonstrando que esse projeto não é fruto da “loucura de um sonhador”, como afirma Lind, mas da consciência de um escritor que procura criar a beleza artística a partir da desarmonia real, operando, assim, nos moldes daquela espécie de “imitação corretiva” de que falava Aristóteles. Quaderna pretende, sim, reerguer um reino, mas “na pedra do Verso”. Como ele ainda afirma, “Seria um Reino literário, poderoso e sertanejo, um Marco, uma Obra cheia de estradas empoeiradas, catingas e tabuleiros espinhosos, serras e serrotes pedreguentos, cruzada por Vaqueiros e Cangaceiros, que disputavam belas mulheres, montados a cavalo e vestidos de armaduras de couro.” Adentra-se, assim, pelo plano mitológico. (NEWTON JUNIOR, 2016, p. 143-144)

Para nós, todas essas interpretações têm seus méritos e acertam em alguma medida, mas também padecem de equívocos e superficialidades, pois nunca refletem sobre a questão do realismo dialético (sequer como pressuposto implícito da análise). Com isto, os traços fantásticos, míticos e metalinguísticos são abordados de modo essencialmente formalista, como vimos na indicação de coincidências ou diferenças frente ao enredo do *Dom Quixote*, e então não se chega a uma problematização crítica sobre as insolúveis contradições do narrador da *Pedra do Reino*. Como consequência, a respeito da natureza ideológica do livro, no máximo se debate, quase que no mesmo linguajar do jornalismo político, sobre o que significaria o “monarquismo socialista” do narrador, tentando encontrar aí a natureza progressista ou reacionária do livro. Nos limites de tal perspectiva, o “messianismo revolucionário” de Pedro Diniz Quaderna (para usar um termo com que Lukács criticou sua própria obra imatura) não é jamais colocado em xeque em termos propriamente estéticos, o que demandaria a demonstração de como seus componentes artísticos vão se somando uns aos outros até resultar na concepção de mundo que o romance transmite.

A dificuldade, porém, não parte da crítica especializada, mas sim, como já aludimos, da própria maneira como o livro é configurado, isto é, através da justaposição insuficientemente crítica de tendências culturais contraditórias: o medievalismo popular de um lado, de natureza mística e estilo romântico, e o republicanismo pequeno burguês de outro, de corte positivista, naturalista – sem que haja uma *aufhebung* poética capaz de superar esses dois polos antitéticos com uma visão realista mais dialética. O narrador da *Pedra do Reino* explicita de maneira consciente esse paradoxal binarismo que irá formar seu próprio estilo de escrever e seu modo de pensar, através da caracterização de seus dois mestres intelectuais, o positivista Clemente Anvérsio e o monarquista Samuel Wandernes:

FOLHETO XXIV **O Caso do Filósofo Sertanejo**

Nós vivíamos, na “Onça Malhada”, sob os cuidados de um preceptor, o Professor Clemente Hará de Ravasco Anvérsio, “um Filósofo, um bacharel, um historiador, um luminar, uma sumidade”, como era voz corrente no Sertão. Era filho de pais incógnitos. Sabia-se que era da Vila do Patu, no Rio Grande do Norte. Em menino, “era um negrinho bonito, de cabelo bom”, deixado na porta do célebre latinista sertanejo, Antônio Gomes de Arruda Barretto, em Brejo do Cruz, Paraíba, perto da fronteira do Rio Grande do Norte. O humanista Antônio Gomes tomara o menino e educara-o no seu famoso

“Colégio Sete de Setembro”, onde Clemente foi aluno brilhante. Aproveitando os fumos liberais do Segundo Império e de Dom Pedro II, o moleque exposto fez os preparatórios e ingressou, depois, na Faculdade de Direito do Recife.

Dominava então, na vida intelectual da Faculdade, a primeira geração de juristas, filósofos e sociólogos formados sob a influência do genial mulato sergipano, Tobias Barretto de Menezes, com sua famosa Escola “teuto-sertaneja” de Filosofia e Literatura. Fora, portanto, “sob a influência de Sylvio Romero, Clóvis Beviláqua, Franklin Távora, Martins Júnior e Artur Orlando” que Clemente se formara, como ele mesmo costumava nos dizer.

Depois de formado, Clemente voltou para o Sertão do Rio Grande do Norte, na Vila de Mossoró, onde Antônio Gomes reinstalou seu Colégio. No “Sete de Setembro”, Clemente foi professor-interno e chefe-de-disciplina. Os alunos idolatravam-no, fascinados por suas palavras novas e irreverentes, por suas maneiras e opiniões desabusadas, parecidas com as de Tobias Barretto e, por isso mesmo, dotadas de grande poder de atração, o que lhe trouxe, logo, um ambiente de invejas e intrigas.

FOLHETO XXV

O Fidalgo dos Engenhos

DUROU ESSA POSIÇÃO soberana de Clemente até 1906 ou 1907, quando, entre nós, apareceu outro personagem, também importantíssimo em nossa história, o Doutor Samuel Wandernes. Este não era negro, nem do Sertão, nem do Rio Grande do Norte. Era branco e fidalgo, “um gentil-homem dos Engenhos pernambucanos”, como costumava dizer. Segundo nos disse, seu Pai, Senhor arruinado do Engenho “Guarupá”, tornara-se corretor-de-açúcar no Recife, onde “viviu à larga, à moda fidalga”. Ele, Samuel, “Morgado do Guarupá”, também formado na Faculdade de Direito, era, porém, não um radical, como Clemente, mas “um poeta do Sonho e pesquisador da Lenda”. Nessa qualidade, planejara, também, um livro, uma obra-de-gênio intitulada O Rei e a Coroa de Esmeraldas. Para a feitura deste “livro de tradição e brasilidade”, dedicara-se a “pesquisas genealógicas e heráldicas sobre as famílias fidalgas de Pernambuco”. Topara então “com a estranha história da família Garcia-Barretto, que descobrira por acaso, em velhos manuscritos, arquivados na Sé e no Mosteiro de São Bento, em Olinda”. A versão que ele apresentava dessa história era, porém, diferente da nossa, se bem que ainda “mais estranha e legendária” (SUASSUNA, 1972, p. 117-118)

É certo que Suassuna tenta sempre articular essas contraditórias influências de modo narrativo, em conexão com os fatos determinantes do destino do seu protagonista; porém, o estilo bacharelesco-romântico do seu narrador muitas vezes implica em desvios retóricos e em episódios secundários que nem sempre contribuem essencialmente para a evolução do enredo central, padecendo nisto da inessencialidade típica do naturalismo ou da mera aventura folhetinesca, vazia de densidade

dramática. Em outras palavras, muitos dos capítulos-folhetos tendem a se comportar como fragmentos descritivos de um mosaico, cuja conexão com o resto do romance se mantém mais pelo colorido geral do que pelo fio de uma ação geral decisiva. É verdade que isto decorre, de modo até verossímil, do próprio estilo adotado pelo narrador, que aliás considera seu relato uma espécie de peça jurídica para convencer os leitores da justeza de seus atos e projetos; porém, tal estilo acaba por contaminar o espírito da obra como um todo, já que esta não cria mecanismos sistemáticos de revisão satírica ou irônica contra este seu problemático narrador. Este apenas ensaia algumas autocriticas leves e brincalhonas contra si mesmo, mas sem a seriedade dramática de uma condenação real.

E aqui podemos retomar a comparação deste livro com o *Dom Quixote*, que, como já vimos, tende a ser uma constante, até pela declarada obsessão de Ariano Suassuna em relação a Cervantes. Sem negar que haja semelhanças de fundo, sobretudo na intenção de configurar a incompleta transição de uma cultura medieval para uma sociedade de instituições burguesas mais modernas, a diferença crucial deriva da perspectiva a partir da qual essa transição é configurada. Com as mil desventuras de Dom Quixote, Cervantes produziu um livro essencialmente crítico e realista, apesar de fantástico nas aparências; já Suassuna escreveu um livro aparentemente mais atado ao real, em que o elemento fantástico costuma ser explicado pelo contexto religioso ou pelas coincidências da realidade cotidiana, ou então atribuído às visagens do povo ou a miragens provocadas pelo medo ou pelo calor. Porém semelhante “realismo” é muito mais superficial que o de Cervantes, uma vez que se mistura a uma concepção algo romântica sobre a vida e sobre a arte, insuficientemente crítica acerca de diversas confusões religiosas e idealistas, e por isto aquém do renascentismo europeu. Enquanto Suassuna tenta embelezar e idealizar até a miséria nordestina, Cervantes tenta fazer o oposto: ironizar qualquer idealização de estilo místico ou medieval sobre os atrasos de sua terra. Há, então, certo quixotismo no próprio Ariano Suassuna (a mania de pintar o mundo com mais cores e belezas do que a da realidade), e se isso o afasta do mero empirismo naturalista, por vezes também o impede de captar de modo mais crítico as tendências essenciais da história, que ele acaba por deformar de modo subjetivo.

O que faltou, portanto, foi um maior distanciamento irônico do espírito geral do livro em relação ao seu narrador, como vimos em *Memórias Póstumas de Brás*

Cubas ou no *O Coronel e o Lobisomem*, além do *Dom Quixote*. É verdade que Pedro Diniz Quaderna percebe um pouco do seu próprio ridículo, como podemos reparar no jeito constrangido, ou por isso ansioso e altissonante, em que ele por vezes expressa seu exagerado deslumbramento com os folhetos de cordel e com os romances e poemas antigos, de raízes católicas e medievais. Mas o livro, como dissemos, acaba em essência justificando esses idealismos do seu narrador, ao invés de ressaltar, de modo adequadamente crítico, o que há de problemático e de insensato neles. Os criticados até o fim são apenas seus acusadores, sobretudo o Juiz-Corregedor responsável por sua prisão – e isto indiretamente desestimula qualquer leitor de assumir o papel de juiz estético ou de ver nas contradições do narrador qualquer coisa de realmente condenável.

Seja como for, para Ariano Suassuna o personagem Quaderna não é somente uma projeção de sua confusa ideologia; é também, e até acima de tudo, um sincero representante do “povo brasileiro”. E se aqui unimos no mesmo tópico Ariano Suassuna e Jorge Amado, é porque, em última instância, os problemas das obras tanto de um quanto de outro derivam da mesma fonte, que é a idealização desse “povo” – até pelo fato do conceito de “povo” ser uma abstração larga demais, passível de todo tipo de romantização. No que tange a Jorge Amado, essa perspectiva já era pronunciada desde seus primeiros livros da década de 1930, o que também se refletiu em sua campanha de 1945 a deputado federal, na qual o *slogan* escolhido foi o de ser “um romancista do povo” e não da classe trabalhadora nem operária – e ele de fato iria cultivar uma idealização cada vez mais pitoresca das camadas pobres do Brasil, sobretudo depois da decepção com o stalinismo no âmbito do famoso XX Congresso da PCUS, de 1956. Já em relação a Ariano Suassuna, tanto ao longo de sua obra quanto nas divertidas aulas-espetáculo que nos anos finais de sua vida ele ministrou de norte ao sul do Brasil, vemos um nacionalismo ufanista que também insiste em ver o melhor lado deste “povo”, buscando ver a todo custo, na vida popular, mais felicidade do que desgraça, mais autenticidade do que opressão.

Esta é sem dúvida uma busca justa e compressível, da parte de ambos autores. Talvez só não seja cem por cento realista, nem tão atenta ao que a arte pode oferecer de melhor, durante a vigência do capitalismo: uma imagem crítica e profunda do mundo.

CAPÍTULO 6

O FANTÁSTICO CONTRA AS “DITADURAS”

I – O ÚLTIMO ÉRICO VERÍSSIMO.

A década de 1960 ainda abarca o período da cultura ocidental que pode ser classificado como “modernista”, no qual se destacavam os artistas dotados de um estilo próprio e de uma forma inconfundível de retratar o mundo, e que seriam por isso considerados os clássicos do século XX – consoante defende diversos estudiosos, por exemplo Fredric Jameson, que inclui até os *Beatles* no “alto modernismo”. Esse epíteto tende então a ser bem abrangente, e embora admita o irrealismo oco de certas vanguardas, também deve ser válido para os artistas que aderiram de modo consciente ou tácito a princípios basilares da modernidade, como o historicismo e o humanismo, e que por isso não descartaram a progressão do tempo nem a objetividade social, tentando antes contextualizar as lutas de interesses concretos que provocam as incessantes transformações de escala local, nacional ou universal.

No caso do Brasil, após o golpe de 1964 alguns escritores maduros desse tipo de “modernismo” mais humanista e calcado na história, apesar de já terem publicado seus principais títulos nas décadas precedentes, continuaram a conceber livros de relevante teor realista, agora já incorporando a crítica à ditadura militar – por vezes através de formalizações fantásticas. Érico Veríssimo é especialmente exemplificativo disso. Embora tenha estreado na literatura já em 1933 e escrito várias obras consagradas nos anos e décadas seguintes, apenas em seu último romance, publicado em 1971, ele iria conceber um evento fantástico como a viga primordial de sua narrativa e núcleo de um retrato crítico da realidade brasileira.

Tal evento ganha todo destaque desde o título que o sugere: *Incidente em Antares*, e seu caráter insólito já é referido na segunda página do romance, em dois parágrafos que antecipam sua importância crucial ao enredo, embora ainda sem aclarar do que se trata exatamente:

O incidente que se vai narrar, e de que Antares foi teatro na sexta-feira 13 de dezembro do ano de 1963, tornou essa localidade conhecida e de certo modo famosa da noite para o dia – fama um tanto ambígua e efêmera, é verdade – não só no Estado do Rio Grande do Sul como também no resto do Brasil e mesmo através de todo o mundo civilizado. (...)

Tão insólitos, lúridos e tétricos – e estes adjetivos foram caídos no artigo alusivo àquele dia aziago, escrito pelo jornalista Lucas Faia para o seu diário *A Verdade*, porém jamais publicado, por motivos que oportunamente serão revelados – tão fantásticos foram esses acontecimentos, que o Pe. Gerônimo chegou a exclamar, dentro de seu templo, que aquilo era o começo do Juízo Final. Nesse

momento de susto e angústia coletiva, um cético gaiato, desses que costumam menosprezar a terra onde nasceram e vivem, murmurou: “A troco de quê Deus havia de começar o Juízo Final logo neste cafundó onde Judas perdeu as botas?” (VERÍSSIMO, 1971, p. 2).

Apesar do tal incidente só começar a ser revelado na segunda parte do romance, após a crônica dos cem primeiros anos de história social e política da fictícia cidade de Antares, todos os capítulos iniciais são uma preparação a esse evento fantástico e permitem a adequada compreensão simbólica do que ele representa. Assim, quando o já tão aguardado fenômeno insólito finalmente começa a ser narrado (a ressurreição de sete mortos após uma greve de coveiros), o leitor logo entende o teor das sátiras que tal acontecimento fantástico desencadeia. E o fato desse incidente impossível ser narrado de forma tão natural, no mesmo tom de crônica da anterior história “normal” de Antares, reforça ainda mais o seu sentido realista e crítico.

Essa estratégia de começar por um retrato não fantástico do cotidiano comum e das efemérides sociopolíticas, para só mais tarde no enredo apresentar um evento insólito, desde o século XIX já se mostrava muito frequente entre cultores do conto fantástico pelo mundo afora. Isto, no entanto, é bem mais incomum em um romance extenso, uma vez que é bem diferente o elemento insólito decisivo começar a aparecer na metade ou no final de um conto curto do que somente na página 228 de um livro de 490 páginas (nos números da primeira edição). Ao escolher esse caminho de deixar suspensa por tantas páginas a aparição do fantástico, Érico Veríssimo exhibe um domínio pleno de suas capacidades narrativas, bem como senso de originalidade diante do *boom* da literatura fantástica hispano-americana, então a pleno vapor.

Trata-se, portanto, de um escritor talentoso e sem medo de tratar a matéria histórica da forma mais adequada possível, de acordo com o exigido para o desenvolvimento dos personagens e do enredo. Por isso, sua opção pelo fantástico não deve ser entendida como um mero artifício retórico para driblar a censura do regime militar – argumento tão repetido, de modo automático, sobre quase qualquer obra dessa época. Afinal, mesmo que o evento insólito ocorra, no enredo, uns cem dias antes do golpe de 1964, não é nada difícil perceber que o romance também se presta à denúncia e sátira ao regime militar. Inclusive, o destino mais comovente de todo o livro é a do jovem João Paz, que logo ao ressuscitar nega a versão oficial de que ele

havia morrido por embolia pulmonar, revelando que, antes de ser transferido secretamente para o hospital, já havida sido assassinado nas mãos de policiais após sofrer torturas sádicas que no Brasil só seriam típicas sob o regime militar, como choques nos testículos ou pela uretra adentro.

Mas vale também dizer, a bem da verdade, que até 1971 nenhum romance havia sido censurado, e mesmo ao longo de toda a ditadura poucos livros de ficção iriam ter a publicação proibida, sendo que em torno de nove décimos dos títulos bloqueados o foram devido ao conteúdo considerado pornográfico, e não pelas críticas de fundo político^{xli}. Assim, independentemente das inépcias intelectuais dos censores, ou da inviabilidade de controlar as milhares e milhares de novas publicações, o dado certo é que a repressão recaiu muito mais sobre a música, o cinema e o teatro (que poderiam promover espetáculos públicos) do que sobre romances e contos – o que também não deixa de ser um índice da histórica dificuldade da nossa literatura de causar um impacto amplo ou imediato na população. Com efeito, o motivo de Erico Veríssimo ter optado pelo fantástico não deve ser buscado no suposto receio da censura, até porque, como temos visto, o fantástico de cunho realista serve acima de tudo para potencializar ainda mais o conteúdo crítico de uma obra, para explicitá-lo de modo imagético, e não para escondê-lo. E em *Incidente em Antares*, essa função crítica e reveladora do fantástico é particularmente perceptível desde a primeira leitura; ainda assim, parece válido insistir em explicar alguns aspectos do seu realismo, uma vez que ele difere tanto da noção naturalista de mimese quanto das sátiras políticas de corte caricatural.

Como dissemos, na inteira primeira parte do livro, dedicada à crônica evolutiva de Antares, o fantástico não se faz presente após ser brevemente anunciado. Porém, é nesta primeira parte que presenciamos a formação, as disputas e os acordos entre as duas famílias dominantes do local, os Vacarianos e os Campolargos, sobrenomes que irão distinguir a maioria dos personagens principais do romance até seu desfecho. A partir dessas famílias, Erico Veríssimo consegue entrelaçar a história política do Brasil à vida das elites coronelistas de Antares, e isto ao longo de várias gerações, desde o Segundo Império até o governo trabalhista de João Goulart. Nessas narrações políticas, o autor honra seu nome de “Veríssimo” ao conseguir sustentar uma notável imparcialidade factual, algo tão proclamado, mas nunca alcan-

çado pelos jornalistas profissionais. Pois apesar de deixar transparecer certo espírito liberal clássico e ser mais simpático ao socialismo do que ao getulismo ou à direita conservadora, o livro descreve bem as contradições de diversos governos e governantes brasileiros – e, vale dizer, sem jamais abandonar um modo narrativo que garante aos personagens do relato uma aparência realista, de viventes concretos e reais. Por meio dessa estratégia narrativa, que se faz presente em diversos autores-chaves da literatura universal (como Dante, Balzac e Tolstói), conseguimos visualizar muito bem como a história política determina o destino das pessoas, sobretudo as pertencentes às classes abastadas, já que estas, por sua própria natureza socioeconômica, estão mais diretamente vinculadas ao jogo do poder.

Exemplo disso é a maneira na qual os Vacarianos e Campolargos entram em trégua, após décadas e mais décadas de brigas violentas: através da intervenção pessoal de Getúlio Vargas, oriundo da cidade vizinha de São Borja e então deputado federal pelo Rio Grande do Sul. A paz entre as duas famílias vira amizade ao mesmo tempo que o getulismo se transforma em uma força nacional; porém, o apoio a Vargas só se mantém até quando o protagonista Tibério, último dos coronéis Vacarianos, consegue acesso direto ao presidente, no Palácio do Catete. Quando cai o Estado Novo e Getúlio se torna um defensor mais popular do trabalhismo, as duas mais poderosas famílias de Antares passam a azeitar suas conversas, agora já amistosas, com posições cada vez mais conservadoras, sempre em defesa da tradição, da família e da propriedade. Por consequência, vão se mostrando explicitamente contrárias a qualquer tendência que pareça democrática, popular ou socialista (incluindo o próprio varguismo, sobretudo na figura de seu herdeiro político João Goulart).

Toda essa crônica prévia é imprescindível para contextualizar adequadamente, com profundidade histórica e sociológica, o acontecimento que abre a segunda parte do livro: uma greve geral dos trabalhadores de diversos setores. Após mobilizar um protesto conservador contra a greve (em uma evidente paródia à “Marcha da Família com Deus pela Liberdade” que precedeu o golpe de 1964), a última matriarca do coronelismo antarense, Quitéria Campolargo, acaba morrendo de modo súbito. Ao fim do trajeto de seu enterro, no qual se fazem presentes os principais poderosos antarenses e seus usuais lacaios, descobrimos que os coveiros do único cemitério da cidade também aderiram à greve geral, e que, por conta disso,

ninguém poderia ser enterrado enquanto as reivindicações dos grevistas não fossem atendidas.

As ocorrências estranhas começam a se anunciar na casual coincidência de, além de Quitéria, terem morrido por motivos diversos outras seis pessoas no mesmo dia, algo improvável ou pelo menos raríssimo em uma cidade pequena como Antares. Apesar disto talvez soar como um truque abstrato para mover o enredo, o realismo estrutural de Érico Veríssimo se manifesta na variação social e política desses mortos: cada um representa uma diferente classe, profissão e ideologia, e em conjunto eles compõem um microcosmo representativo da totalidade social antarense (e, por analogia simbólica, de todo o Brasil). Esse símbolo assume uma forma graficamente clara já na estirpe dos caixões, que variam de qualidade consoante a categorial social de cada morto, o que se torna ainda mais claro ao serem postos lado a lado em frente ao cemitério, por exigência expressa dos grevistas.⁴⁴

Mas o fantástico propriamente dito só se inaugura no capítulo XIII da segunda parte, no momento em que um ladrão tenta furtar as joias que muitos supunham que ornava o corpo de dona Quitéria Campolargo:

Tirou a lanterna do bolso e acendeu-a. Focou primeiro as mãos da morta, pois ouvira falar no famoso solitário de brilhante. Opa! Naqueles dedos cor de cera de abelha não viu nenhum anel. Os pulsos estavam sem pulseiras. Iluminou o peito da defunta e não viu nenhum broche. No pescoço, nenhum colar... Numa relutância supersticiosa focou o rosto do cadáver da dama e estremeceu. Os olhos dela estavam abertos, seus lábios começaram a mover-se e deles saiu primeiro um ronco e depois estas palavras, nítidas: “*Senhor, em vossas mãos entrego a minha alma*”. O ladrão soltou um grito abafado, ergueu-se rápido, deixou cair a lanterna acesa e o pé-de-cabra, e rompeu a correr na direção dos campos desertos... (VERÍSSIMO, 1971, p. 228)

Após um rápido desconcerto, Quitéria imagina que teve as joias roubadas, e se levanta do caixão. Logo abre a tampa do primeiro caixão ao lado, para nele encontrar outro membro das elites antares, o advogado Cícero Branco, que também res-

⁴⁴ Mais do que qualquer citação do romance, essa cena em específico é muito bem ilustrada em sua adaptação para a TV Globo, realizada em 1994. Vale alertar, no entanto, que apesar de contar com um elenco de talentosos atores como Fernanda Montenegro e Gianfrancesco Guarnieri e de tentar ser fiel à segunda parte do livro, enquanto obra fílmica essa adaptação se mostra uma comédia rasa, de baixa densidade dramática – o que novamente indica a necessidade funcional e estética da inteira crônica histórica da primeira parte do livro, que não pode ser descartada sem que haja grande perda.

suscita de modo natural, como quem estivesse simplesmente acordando. Após convencer Quitéria de que ambos estão de fato mortos, já que não respiram e têm o coração parado, começam a abrir os demais caixões. Os diálogos entres esses personagens vai então revelando como se deu a morte de cada um, o que, por sua vez, já resume ao mesmo tempo o essencial do que foram suas vidas.

Já dissemos que de todos esses mortos o destino mais comovente talvez seja o de João Paz, pelo fato dele ter sido torturado secretamente e de modo bárbaro – e também porque ele possui uma esposa grávida em perigo de também ser morta pelos policiais, após já ter sido torturada. Mas em matéria de comoção e pungência, também é marcante a história de vida da prostituta Erotildes, que morre de tuberculose por negligência de um médico após padecer anos de pobreza extrema; e do pianista Menandro Olinda, que corta os próprios punhos após desistir de superar um trauma ocorrido quase três décadas antes no Teatro São Pedro de Porto Alegre, onde paralisou e saiu correndo no meio de sua única apresentação pública; ou do personagem Pudim de Cachaça, envenenado pela própria esposa, que já não tolerava mais seu alcoolismo e suas violências contra ela. Como se vê, são todos membros das classes mais desfavorecidas de Antares, e ganharão uma voz ideológica mais sistematizada e politicamente coesa através de outro morto renascido, o sapateiro anarco-sindicalista Barcelona.

Temos de um lado, portanto, cinco mortos advindos das massas trabalhadoras e oprimidas, e dois membros das classes dominantes, dos quais Quitéria é a encarnação máxima das elites latifundiárias e coronelistas, pois apesar de ser mulher ela sempre foi a efetiva chefe da família Campolargo, uma vez que se mostrou mais interessada nas lutas políticas e de poder do que seu frágil marido Zózimo. Porém, uma vez mortos, esses personagens vão aos poucos abandonando suas antigas posições tradicionais na luta de classes para defender seus próprios interesses enquanto mortos, isto é, o “direito social” de terem um enterro digno. No intuito de forçar essa reivindicação, planejam uma espécie de protesto zumbi: ao alvorecer do dia seguinte, descem pela rua Voluntários da Pátria (que muitas cidades do Brasil ainda hoje possuem) em direção ao coreto da praça central de Antares, causando já nesse trajeto uma série de desmaios e assombros, além de empestear a cidade com o cheiro de seus corpos em putrefação. Mas antes de transformarem esse coreto em

um improvisado palanque para suas reivindicações unificadas, cada morto fica liberado para cuidar dos interesses individuais e privados de suas existências anteriores, e por isso, como era de se esperar, a maioria retorna às próprias casas, embora jamais sob um espírito romântico ou idealizado. O que vemos antes é algum acerto de contas realista com as principais ilusões que chegaram a levar para o caixão.

Esse primeiro acerto de contas, portanto, voltado às esferas individuais e familiares, usa a fantástica sobrevida da consciência para que cada morto descubra ou confirme com mais clareza os piores defeitos e desvios (ou as autênticas virtudes) das pessoas com quem mais se relacionavam enquanto vivos. Quitéria Campolargo, ao voltar para sua casa, flagra suas filhas e genros brigando entre si pela divisão das tais joias que a matriarca havia antes pedido para serem enterradas junto com ela. Então ela então aparece em casa, e com seus familiares ainda em choque de susto, resolve dar outro destino às joias, algo mais apropriado enquanto símbolo das heranças burguesas:

– O mau cheiro – diz a velha Quita – é muito do meu cadáver, mas é mais dos pensamentos de vocês, seus trapaceiros ordinários! Pedi para ser enterrada com estas jóias e vocês não cumpriram a minha ordem. Faz tempo que estou ouvindo essa discussão indigna, ali atrás da porta. Ninguém até agora teve para comigo nenhuma palavra de respeito, de carinho ou de saudade. Está todo mundo com o sentido no meu testamento.

O dentista acha-se estendido no chão, sem sentidos. O veterinário e o comerciante paralisados de espanto, incapazes duma palavra ou dum gesto.

A defunta aproxima-se da mesa e vai pondo as jóias uma a uma dentro do escrínio, depois põe a caixa debaixo do braço, dirige-se para o lavabo social, despeja todo o seu conteúdo no vaso sanitário, puxa a corrente da descarga, longamente, muitas vezes, depois volta para a sala e exclama:

– Pronto! A divisão está feita. O Rio Uruguai herdou as minhas jóias. (VERÍSSIMO, 1971, p.268).

Já o advogado Cícero Branco flagra sua esposa na cama com um estudante, o que, porém, não o surpreende: “– Apresento-me. Dr. Cícero Branco. Corno póstumo. Não, minto. Eu já era enganado por minha mulher, quando vivo. Existe nesta cidade uma apreciável cadeia de cartas anônimas que me mantinha informado das atividades adúlteras dessa distinta dama.” (VERÍSSIMO, 1971, p. 270). Não é por tal esposa que ele volta à sua casa, seja por saudade ou ódio, e sim para preparar um documento que comprovaria certos acertos corruptos que ele antes havia travado com o prefeito de Antares e com o coronel Tibério Vacariano.

O sapateiro Barcelona, após uma breve passagem por sua oficina, onde vê com carinho seus instrumentos de trabalho e seus livros em espanhol de Bakunin, também utilizará o resto de seu tempo disponível para fazer um acerto de contas de cunho mais político, indo até a delegacia assustar e dizer boas verdades condenatórias ao delegado Inocência, que, ao contrário do nome, é um contumaz torturador e perseguidor dos cidadãos de esquerda ou dos suspeitos de subversão.

João Paz, por sua vez, que havia sido morto justamente nas mãos desse delegado, prepara a volta à sua casa para rever a esposa, mas esse reencontro também toma uma conotação política, já que serve para ajudá-la a se exilar na Argentina. Um pouco antes, João Paz visitara o padre Pedro-Paulo, vinculado à teologia da libertação, que prometeu que ajudaria nessa missão de retirar sua esposa de Antares naquele mesmo dia, antes que fosse tarde demais (pois se temia a retaliação imediata da polícia contra a revolta dos mortos).

Já o maestro volta ao seu apartamento para rever o canapé onde cometeu suicídio e para tocar pela última vez, em seu piano, a *Appassionata* de Beethoven, que foi a sonata que ele tentara executar sem sucesso para a plateia do Teatro São Pedro, 28 anos antes, sob os olhares opressivos de sua mãe. Enquanto isso, Erotildes retorna à sua última moradia, uma “alcova improvisada, estreita e curta, debaixo duma escada, nos fundos duma casa muito velha, pertencente à viúva dum pedreiro” que dividia com Rosinha, sua colega na precária profissão de venda do corpo, sendo a conversa entre as duas uma das cenas mais pungentes do livro, e mais profundamente realista, já que é capaz de revelar de maneira sintética e concreta toda uma série de injustiças e de violências ocasionadas pela situação de miséria:

A morta repõe o castiçal em cima da mesinha, depois volta-se para a amiga:

– Como vai o negócio?

– Muito mal. Cada vez pior. Eu sempre digo: o que falta pra Antares é uma boa guarnição militar.

– Não tens nenhum amiguinho fixo?

– Eu? Nesta idade? Dou graças quando consigo pescar um homem por noite. Cobro uma miséria e assim mesmo levo muito beijo. Tu sabes como é a coisa. Ninguém quer pagar adiantado.

Rosinha baixa a cabeça e conta:

– Ontem de noite uns meninos me agarraram a força e me levaram pra um terreno baldio. Uns cinco ou seis... Primeiro me tiraram toda a roupa, até me rasgaram um vestido quase novo. Me derrubaram, se puseram em mim, não houve porcária que não fizessem comigo. Depois foram embora dando risadas e não me deram um mísero vintém.

- Conhecidos?
- Alguns acho que conheço de vista. Meninos de boas famílias.
- Às vezes são os piores.
- Mas não sei por que fizeram isso, logo comigo! Não precisavam me agarrar a unha, me maltratar. Se dissessem que estavam sem dinheiro, eu dava de graça. Mas não. Pareciam uns animais. Em vez de virem de um a um, vinham de dois e até de três. Uns porcos!
- Erotildes fita na amiga os olhos gelatinosos e diz baixinho:
- Pois eu te digo que estou contente por ter morrido. A gente fica livre pra sempre de todas essas tristezas e vergonhas.
- Já pensei em morrer. Em tomar veneno. Mas não tive coragem...
- É pecado a gente se suicidar. Vai pro inferno.
- Mas o inferno não será aqui mesmo?
- De súbito Rosinha desata o choro. Erotildes ergue a mão como para acariciar a cabeça da amiga, mas hesita em tocá-la.
- Não há de ser nada – murmura. – Não hai bem que sempre dure nem mal que nunca se acabe, como dizia a minha falecida mãe.
- Erotildes pega o vaporizador e borrifa a própria cara de perfume. Depois diz:
- Bom, já te vi. Tenho ainda quase três horas livres pela frente. Acho que vou ver a Irmã Bonifácia, aquela enfermeira que foi tão boa comigo quando eu estava no hospital. Até logo, Rosinha, Deus te ajude!
- Encaminha-se para a porta.
- Erotildes? Tu já viste Deus? A morta se volta:
- Ainda não. Decerto só vou ver Ele quando me enterrarem como cristão.
- Rosinha limpa tremulamente as lágrimas do rosto com as pontas dos dedos.
- Vou te pedir um favor...
- Qual é?
- Diz pra Deus que me dê uma boa morte, já que não me deu uma boa vida. (VERÍSSIMO, 1971, p. 286-287).

Pudim de Cachaça também busca um amigo vizinho, companheiro na sina do alcoolismo e também pertence às classes mais desfavorecidas, sendo a situação de precariedade desse personagem um dos motivos da fuga no álcool e da consequente desavença com a esposa, que acabou sendo presa após envenená-lo. A personalidade boêmia de Pudim de Cachaça, cuja vida é revelada na conversa com esse antigo amigo de bar, consegue impingir certa leveza risonha à sua tragédia pessoal, e ele inclusive entende e perdoa o ato da esposa, torcendo para que ela saia logo da prisão e não sofra muito: “Pudim de Cachaça passa a mão pelo estômago, quase numa carícia. – Escuta aqui, Alambique... E se a gente hoje de noite fosse fazer uma serenata pra ela?” (VERÍSSIMO, 1971, p. 290).

Após todas essas andanças de cunho mais pessoal, os sete mortos vivos voltam a se reencontrar no coreto da cidade, onde enfim iniciam uma sublevação mais

coletiva, fazendo discursos contra os poderosos da cidade e demandando novamente um enterro justo. O sapateiro vai revelando os desvios de conduta de diversos antareses, e logo depois o advogado Branco faz denúncias mais formais, revelando o esquema de corrupção do qual participou junto com o prefeito e o coronel Tibério Vacariano, que escutam as acusações com crescente raiva e ansiedade, chegando a ameaçar metralhar os mortos. Há nisso, portanto, uma espécie de pequena guerra civil, que não deixa de ter por base a luta de classes. Ainda que a reivindicação imediata dos sublevados seja apenas um enterro apropriado (portanto, relativo à inexistente classe dos mortos vivos), eles acabam na prática tomando partido dos mais desfavorecidos, e percebem que quem barra suas reivindicações, bem como tudo o mais em Antares, só pode ser os representantes da classe dominante, que se tornam o alvo principal.

Desnecessário dizer que em tudo isso há grande dose de realismo crítico. Não obstante, o retrato que o livro faz da realidade por vezes resvala em uma condenação demasiado moralista (como na exagerada ênfase contra a corrupção enquanto desvio de caráter, discurso típico de classe média). Queda por fim a sensação de que o romance fica um pouco aquém do que poderia ter sido se houvesse explorado melhor algumas sugestões das disparidades de classes, como a presença da favela, que é sistematicamente escondida pelos poderosos, mas que o romance também não transforma em uma força propulsora do enredo. Com isso, nem a presença subversiva dos mortos no coreto faz despertar no restante da população um real processo revolucionário. Antes, os antareses assistem as condenações do sapateiro e do advogado como torcidas em arquibancadas (seja os moradores por trás das janelas, sejam os estudantes dependurados em árvores). Ainda que momentaneamente todos vibrem com as acusações contra o prefeito e contra os demais poderosos, os próprios grevistas decidem interromper a greve, o que permite que os mortos voltem calmante as suas tumbas, e faz com que a população se reintegre sem traumas ao anterior *status quo*.

Fica assim a sensação de que no Brasil os rumos políticos e sociais não mudarão nem se os mortos levantarem da tumba. Isto de fato parece ter sido até hoje o caso em termos da estrutura de distribuição do poder e da riqueza, por termos essa elite que, embora muito atrasada, tem conseguido perpetuar a maior concentração de propriedades e de rendas do planeta sem sofrer grandes reveses. Porém, esta não

é uma conclusão passível de ser eternizada, nem realmente condiz com a verdade se estudarmos com mais atenção as alterações políticas que o país já viveu, ou as efetivas conquistas dos partidos trabalhistas e dos movimentos populares. Em outras palavras, a prévia e abstrata exclusão de alternativas reais de mudança social, tão frequente em inúmeros romances fantásticos pelo mundo afora, é em essência tão idealista e falsa como seu oposto: a utopia de que há uma inevitável revolução a aguardar logo ali na esquina.

Assim, se nem a volta dos mortos conseguiu liderar um efetivo processo de mudanças, não é porque semelhante processo é *a priori* algo impossível (como o livro de Érico Veríssimo parece por fim sugerir), mas apenas porque os mortos não são nem serão nunca os mais apropriados sujeitos revolucionários – nem sequer os já falecidos escritores ou filósofos realistas, que no máximo podem ajudar a esclarecer a luta concreta da classe que de fato importa, a dos trabalhadores vivos.

II – A VIRAGEM PÓS-MODERNA

Na segunda metade do século XX, os jovens escritores dos países ocidentais tenderam a se engajar em algum tipo de contracultura, como a *beatnik* e a *hippie*. A partir disso, produziram suas versões pessoais de uma literatura “rebelde”, contrária ao modo de vida de seus pais, e, por extensão, aos governantes de cabelos brancos. Essa prática, que atravessou as décadas seguintes e sobrevive ainda hoje, foi por vezes classificada como uma “literatura de sintoma”, expressão que possui certo poder explicativo se conseguirmos situá-la em uma escala mais ampla de análise, entendendo tal *sintoma* como manifestação de um problema que é também socioeconômico: o agravamento da desumanização capitalista pelo crescente domínio do setor financeiro e pelas crises da sociedade de consumo.

A lógica cultural mais típica ou aclamada dessa fase histórica tem sido chamada de “pós-moderna”, que é outro qualificativo usual da aludida “literatura de sintoma”. Embora quase todos os traços do dito pós-modernismo já possam ser vistos antes, dos movimentos românticos às vanguardas modernistas, sua diferença reside na exageração de alguns desses traços, como a negação de qualquer conceito apreensível de verdade, de totalidade objetiva, de racionalismo humanista ou de progresso científico. No ensaio *As Ilusões do Pós-Modernismo*, o marxista inglês Terry Eagleton assim conceitua e resume o fenômeno:

Pós-modernidade é uma linha de pensamento que questiona as noções clássicas de verdade, razão, identidade e objetividade, a ideia de progresso ou emancipação universal, os sistemas únicos, as grandes narrativas ou os fundamentos definitivos de explicação. Contrariando essas normas do iluminismo, vê o mundo como contingente, gratuito, diverso, instável, imprevisível, um conjunto de culturas ou interpretações desunificadas gerando um certo grau de ceticismo em relação à objetividade da verdade, da história e das normas, em relação às idiossincrasias e a coerência de identidades. Essa maneira de ver, como sustentam alguns, baseia-se em circunstâncias concretas: ela emerge da mudança histórica ocorrida no Ocidente para uma nova forma de capitalismo — para o mundo efêmero e descentralizado da tecnologia, do consumismo e da indústria cultural, no qual as indústrias de serviços, finanças e informação triunfam sobre a produção tradicional, e a política clássica de classes cede terreno a uma série difusa de “políticas de identidade”. Pós-modernismo é um estilo de cultura que reflete um pouco essa mudança memorável por meio de uma arte superficial, descentrada, infundada, auto-reflexiva, divertida, caudatária, eclética e pluralista, que obscurece as fronteiras entre a cultura “elitista” e a cultura “popular”, bem como entre a arte

e a experiência cotidiana. (...) Embora essa distinção entre pós-modernismo e pós-modernidade me pareça útil (...) optei por adotar o termo mais trivial "pós-modernismo" para abranger as duas coisas, dada a evidente e estreita relação entre elas. (EAGLETON, 1998, p. 8)

Em outras palavras, e lembrando agora o historiador Allan Macfarlane^{xlii}, a tentativa do pensamento pós-moderno é conceber um mundo sem qualquer “concepção de mundo”, uma vez que não admite como efetivamente realista nenhuma das filosofias que, nos séculos anteriores, buscaram apreender o funcionamento global das sociedades humanas. Toda ontologia ou visão holística é considerada então como mero discurso, uma metanarrativa que deve ser substituída pelas múltiplas micronarrativas de cada segmento cultural ou mesmo de cada pessoa individual, a partir de sua própria vivência empírica. Ainda que isto possa ser explicado, ao menos em parte, pelas derrotas mundiais que a esquerda foi acumulando na segunda metade do século XX, conforme propõe Terry Eagleton, parece razoável estendermos à tal “holofobia” pós-moderna as críticas que Lukács já havia feito aos filósofos da linguagem e a diversas vanguardas modernistas, no sentido de que essas propostas de excluir a dialética objetiva e a racionalidade ontológica nunca vão muito além de um neopositivismo superficial, de um irracionalismo romântico ou de um impressionismo anárquico, traços cujo envelhecimento não pode jamais ser superado por nenhum tipo de experimentalismo formal supostamente inovador.

Em linha diversa, alguns interpretaram o pós-modernismo como uma necessidade ideológica e cultural inevitável, e de resultados realmente novos, mais positivos do que negativos, como é o caso do *scholar* norte-americano Fredric Jameson, que ficou mundialmente famoso ao teorizar sobre esse tema. Mas nem ele deixa de admitir que as mais destacadas vozes dessa tendência incluíram o racionalismo e o marxismo entre as “metanarrativas” a serem desconstruídas, o que no mínimo deveria levantar suspeitas, como de fato levantou para muitos outros estudiosos e intelectuais, a exemplo do já citado Terry Eagleton ou do cientista Allan Sokal, que denunciou o uso arbitrário e falacioso de argumentos matemáticos pelos pensadores pós-modernos após publicar um artigo intencionalmente falso e sem nexo, em que fingia concordar com esses pensadores (SOKAL, 2006). Seja como for, o certo é que em qualquer análise que se pretenda dialética ou pelo menos equilibrada todas as questões merecem ser contextualizadas, e esse assunto não foge a tal regra.

Nesse sentido, para bem ou para mal, o pós-modernismo parece de fato refletir a lógica volátil do capitalismo tardio, isto é, o modo econômico ultra-financeirizado que emergiu após a quebra do padrão dólar-ouro e que provocou a crise do sindicalismo e do Estado de Bem Estar Social nos países desenvolvidos. Diante dessas mudanças, é inegável que um número crescente de pensadores, professores e artistas foram abdicando de qualquer luta contra o capitalismo enquanto sistema global, passando inclusive a desconfiar cada vez mais que alguém possa apreender as leis gerais desse ou de qualquer outro sistema totalizante. Com o aprofundamento da globalização transnacional, a ideia iluminista de Estado-Nação também entrou em crise, assim como a de qualquer outro tipo de hierarquia ou de poder – que passaram a receber o rótulo automático de “autoritários”, “opressivos”, “patriarcais” ou “falocêntricos”, ainda que se mostrassem instituições necessárias às lutas concretas dos trabalhadores. Aliás, a própria noção de “classes sociais” também foi posta em xeque, e daí não admira que se multiplicassem *ad infinitum* as subdivisões identitárias, o que se tornou uma pedra de toque pelo mundo afora a partir dos sucessos dos estudos culturais das universidades americanas e dos teóricos franceses da desconstrução (Foucault, Derrida, Deleuze, etc.).

Já sob certa influência de tais filósofos, o maio de 1968 na França foi um marco prévio ao triunfo mundial desse aludido modo de pensar, e seus *slogans* prenunciavam as contradições que também encontraremos nos artistas pós-modernos, como o famoso “É proibido proibir”, ou como o menos conhecido, mas ainda mais significativo: “Só o sexo anal derruba o Capital”. É claro que esses slogans traduzem uma postura lúdica e irreverente, contestadora das convenções, bem como uma assumida postura anticapitalista. Sendo uma forma de contracultura, ela ajudou a alimentar a luta contra a guerra do Vietnã ou a avançar pautas importantes como a do feminismo, mas em geral não conseguiu ultrapassar os limites da pose retórica ou da conquista de cátedras acadêmicas e de fãs *cults*.

Em outras palavras, apesar de já ter completado meio século de vida, o pós-modernismo até agora tem se mostrado incapaz de se subordinar à luta mais consequente e organizada dos trabalhadores, algo que sempre será necessário para desafiar o poder das classes dominantes. Pois imaginar que o sujeito é um ente descentrado e contestar qualquer noção de totalidade não eliminou o fato concreto de que

o capitalismo é um sistema global e que a burguesia financeira tem conseguido concentrar e centralizar os recursos e o poder nas mãos de poucos, expropriando povos inteiros e as classes trabalhadoras de qualquer país. Nesse aspecto essencial e muito palpável, de graves consequências para cada uma das mais de sete bilhões de pessoas do mundo, a modernidade não foi nada superada. Daí também ser preocupante a afinidade entre a inclinação cosmopolita e personalista do pós-modernismo e a mentalidade neoliberal, algo que vemos se manifestar até em Michael Foucault, que sempre enxerga o Estado como o grande mal e por isso chegou a aconselhar seus alunos a lerem “com suma atenção as obras completas de Ludwig Von Mises e de Friedrich Haeyk” (cf. MANDOSIO, 2011, p.12).

Por tudo isso, e ainda mais se aprendêssemos com Las Vegas, como predicou François Lyotard, um dos primeiros responsáveis pelo termo “pós-moderno” (cf. ANDERSON, 1999), poderíamos supor que essa tendência se trata de algo essencialmente conformista, enraizada no triunfo da sociedade de consumo. Isso explicaria sua rápida absorção pelas agências de propaganda e até pela estética dos produtos industriais, bem como por diversos filmes de Hollywood ou pela arte de pura intenção comercial. Não obstante, em meio às ambiguidades dos principais adeptos do pós-modernismo, também encontramos os mais diversos impulsos contestatórios e iconoclastas, o que ajuda a manter sobre seu caráter geral uma interminável confusão. Afinal, trata-se de algo realista ou irrealista, revolucionário ou conservador?

É possível que a resposta seja a seguinte: tudo isso e nada disso ao mesmo tempo. Pois da mesma forma que o pós-modernismo sugere teorias que agradam à direita neoliberal, como o questionamento abstrato do Estado e das classes sociais, também é possível encontrar sob seu guarda-chuva posturas mais afins à esquerda, em especial suas propostas libertárias em termos comportamentais, algo chocante para o senso comum tradicionalista ou religioso. E uma vez que essas propostas têm condições de se manifestar de modo espontâneo (através de improvisações artísticas e gestos performáticos, além de vestimentas e tatuagens) isso contribuiu para que tal perspectiva fosse adotada por inúmeros jovens insatisfeitos com o *status quo* do mundo, sobretudo aspirantes a artistas ou alunos das humanidades. Com efeito, embora seja difícil aquilatar o verdadeiro impacto provocado por essa onda cultural, a julgar pelos tipos de abordagens e de estilos que se tornaram mais comuns desde a década de 1970, o pós-modernismo parece ter alcançado a hegemonia em amplos

setores artísticos e acadêmicos, exercendo também enorme influência na militância política da juventude, o que lhe transformou em um alvo natural do conservadorismo de direita, sempre em busca de escravos totalmente ordeiros e submissos.

De todo jeito, seja qual for a palavra final sobre esse assunto, o mero fato das premissas pós-modernas terem se tornado uma moda cada vez mais alastrada na esquerda e nos meios acadêmicos não deve nos impedir de tentar empreender uma leitura marxista mais clássica, segundo a qual as realidades nacionais ainda existem concretamente e é importante relacionar as tendências globais às especificidades de cada país, na lógica do “desenvolvimento desigual e combinado”, o que também é válido para o estudo da arte literária em geral e para a literatura fantástica em particular.

Voltando, portanto, ao caso do Brasil, em dezembro de 1968 a imposição do AI-5 não foi nenhum “simulacro”. Ao fechar o Congresso e mobilizar mais agentes dos porões, a brutal e arbitrária repressão, que antes havia ficado mais restrita aos trabalhadores pobres e aos líderes políticos, foi sendo estendida aos setores mais intelectualizados da classe média urbana, como os jornalistas. Ao mesmo tempo, o propagandeado “milagre econômico”, por aumentar os lucros da burguesia industrial e comercial e por preservar intacto todo o antigo poder dos latifundiários, fez as classes dominantes continuarem apoiando o regime militar, sem questionar seus excessos.

Porém, como seria de se esperar, o aumento exponencial da repressão não foi apenas um desestímulo à criação literária. Também serviu para excitar os ânimos dos jovens mais críticos, que não tardariam a ensaiar páginas de poesia e de prosa de contestação ao regime. Era a inauguração, no país, da já aludida “literatura rebelde” ou de “sintoma”, que, emulando as últimas tendências dos países centrais do capitalismo, adotaria o pós-modernismo como sua referência mais comum de estilo e de pensamento. A diferença, por aqui, foi existir um inimigo óbvio, encarnado na ditadura militar de direita, pois isso ajudou a estruturar melhor o conteúdo das obras, dando um caráter político e social capaz de exercer certa contraposição centrípeta e racionalista aos impulsos centrífugos e irracionais inerentes à lógica pós-moderna. Mas também no Brasil os problemas derivados da ausência de profundidade filosófica do pós-modernismo se manifestaram de modo espontâneo, produ-

zindo via de regra uma arte de superfície, mistura de neo-naturalismo com surrealismo tardio, de todo jeito incapaz de ultrapassar o mais efêmero gesto estético e comportamental.

A posição em relação à cultura norte-americana exemplifica o que acaba de ser dito. Como já foi diversas vezes estudado, entre outros por René Armand Dreifuss (1981), um dos motivos do golpe de 64, ocorrido no contexto da Guerra Fria, teria sido garantir a ascendência dos Estados Unidos sobre o Brasil e bloquear o nacionalismo considerado “radical, a um passo da subversão”, que ganhava corpo entre os apoiadores da política populista derivada da Era Vargas – incluindo aí os sindicatos, os movimentos sociais e até setores do próprio exército. Uma consequência direta do golpe, portanto, foi o alastramento da já majoritária influência norte-americana, sobretudo nas maiores cidades brasileiras. Com isso, o *american way of life* e sua cultura pop alucinadamente consumista se tornariam forças cada vez mais hegemônicas na sociedade brasileira. Em um aparente paradoxo, essa influência estadunidense também iria impregnar boa parte das manifestações artísticas de reação à ditadura militar. Tal impregnação é discernível, por exemplo, no movimento tropicalista dos anos 60, cujo diálogo com a nova literatura rebelde dos “anos de chumbo” seria íntimo. Tributários da contracultura norte-americana (da *geração beat*, do *rock in roll* e dos *hippies*), o impulso estético básico desse movimento foi uma radicalização da ironia, do desconstrutivismo e da dessacralização, características que, embora já contidas no “modernismo heroico” de 1922, agora reivindicavam uma irreverência e um despojamento nunca antes vistos.

Isso implicou em uma espécie de guerrilha da libertação individual dos instintos, que tinha como arma a espontaneidade completa, sem quaisquer amarras. Inevitavelmente, tal programa tendia a inflacionar os mais diversos desejos do corpo, sobressaindo nisso os ímpetos sexuais – até por sua inerente força expressiva, capaz de constranger o conservadorismo da “boa família burguesa”. Como consequência, essa concepção estética também demandava uma completa liberdade linguística, uma vez que almejava reproduzir, de modo direto, a fala cotidiana da juventude, com suas gírias, estrangeirismos e despreocupações sintáticas. Desse modo, refletia mais os anseios de uma adolescência e juventude em crise, ainda os-

cilante em suas possibilidades sociais e angustiada na sociedade de consumo contemporânea, do que uma tentativa de retratar a lógica mais essencial da realidade objetiva, que voltava a ser vista como algo inapreensível.

Com efeito, assim como os ludistas ingleses do início do século XIX se voltaram contra as máquinas de tear das fábricas têxteis, quebrando-as por entender que eram elas a causa do sofrimento e do desemprego dos operários (sem poder compreender que o verdadeiro problema era o sistema econômico como um todo), também os escritores dos anos 70 e 80 se voltaram contra os preconceitos mais evidentes da tradicional sociedade burguesa, criticando-os de modo irreverente ou feroz, mas sem perceber que a conquista de uma liberdade verdadeiramente plena e socialmente enraizada demandava muito mais energia construtiva do que o permitido por estes atos estéticos e espontaneístas de desconstrução ou de desespero. E diante desses limites, contra a opressão do regime militar, a maioria dos escritores tropicalistas, “marginais” ou de qualquer outra corrente afim ao que depois seria caracterizado como “pós-modernismo”, se viram impotentes e só puderam “desbundar”, conforme a gíria da época. Isto é, tentaram chocar com a descrição neo-naturalista dos seus corpos ou de seus pensamentos fragmentários e rebeldes – por vezes imitando os clássicos do “modernismo”, mas sem a densidade cultural e humana de antes.

Por consequência de tudo isso, uma nova ideia comum passou a ser o descarte prévio de qualquer pretensão de real originalidade, e assim a mera possibilidade de alguém voltar a ter um estilo original próprio começou a ser questionada. Daí um dos métodos compositivos mais típicos dessa época ser o do pastiche dos lugares comuns modernistas, misturado a alusões mecânicas do ambiente *pop* – muitas vezes à maneira de Andy Warhol, para quem Mao Tsé-Tung e Marilyn Monroe, ou Che Guevara e Coca-Cola, significaram mais ou menos a mesma coisa: objetos famosos do século XX.

Ilustrativo dessa postura é o primeiro livro de poemas de Waly Salomão, de 1971. Escrito na cadeia e depois diagramado pelo artista plástico Hélio Oiticica, seu mero título já indica o caráter irreverente, mas demasiado subjetivista desse tipo de arte: *Me Segura Q'eu Vou Dar Um Troço*. Também significativo, por reafirmar a comparação que sugerimos entre esses poetas e os ludistas ingleses, além de demonstrar

a essência lúdica dessa tendência, é um poema concretista do poeta “marginal” Chacal:

ludo	iludo	ludo
iludo	ludo	iludo
ludo	iludo	ludo
iludo	ludo	iludo
ludo	iludo	ludo
iludo	ludo	iludo
ludo	iludo	ludo

Em nosso entendimento, esse caminho não iria culminar no reencontro da poesia com a vida, como pretendeu Heloisa Buarque de Hollanda no prefácio de sua antologia a essa tendência, *26 Poetas Hoje*, mas sim na confusão da arte com os aspectos mais triviais e óbvios da realidade. Pelo mesmo motivo, achamos que grande parte da literatura dos últimos 50 anos tem mais o valor sociológico de um documento histórico do que propriamente um valor estético original, sobretudo no sentido realista-dialético imanente da forma, como temos proposto.⁴⁵

De todo jeito, apesar dessa literatura tipicamente pós-moderna às vezes parecer um “poemão escrito a mil mãos” (como certa vez metaforizou um poeta marginal), isto é, algo carente de uma inequívoca individualidade em termos estilísticos ou de visão de mundo, também é válido analisá-la e exemplificá-la a partir da escolha de alguns autores e livros específicos. E com isso podemos retomar o tema do fantástico, pois os tempos ditos pós-modernos nos oferecem vários exemplos de uso do insólito tanto na arte meramente comercial quanto na literatura que pode ser considerada mais séria, ainda que seja um costume também típico da pós-modernidade tentar dissolver a diferença entre alta e baixa literatura.

Do lado da literatura comercial, há toda uma série de “novas tendências” (mas que na verdade são atualizações de formas anteriores, sobretudo românticas ou decadentistas), como o do suspense de mistério, da ficção científica, do horror metafísico e da fantasia infanto-juvenil. Nada disso nos cabe debater em específico,

⁴⁵ Um dos mais eloquentes indícios disso é a postura de nosso maior crítico, Antonio Candido, que sobre as obras de 1970 em diante ofereceu basicamente o silêncio, ou poucos comentários esquivos, como afirmar que os melhores livros dos anos 70 foram escritos por intelectuais de outras áreas (Darcy Ribeiro e Pedro Nava), ou dizer que apenas sua esposa lia os autores contemporâneos, ele nunca. Ora, é bem provável que se nos anos seguintes houvesse surgido algum escritor brasileiro de verdadeira dimensão universal, Antonio Candido teria tido consciência disso (por meio de sua esposa e de seus amigos, ou de alunos e da imprensa) e dificilmente evitaria de deixar para a posteridade ao menos meia dúzia de palavras elogiosas, como vimos Goethe fazer aos 82 anos de idade a respeito da *Pele de Onagro* do jovem Balzac.

pois não tem grande relação com o realismo e não é efetivamente original sequer em seu irrealismo, plagiado de outras épocas. Os interessados nesse tipo de literatura, porém, podem obter uma listagem de referência na obra *Fantástico Brasileiro: o insólito literário do romantismo ao fantasismo*, de Bruno Anselmi Matangrano e Enéias Tavares (2019), que possui um escopo historiográfico amplo em termos cronológicos, mas que, vale alertar, empreende uma abordagem apenas descritiva, demasiadamente acrítica, o que implica na sobrevalorização de qualquer obra que use o insólito, sem jamais dar pistas sobre a diferença qualitativa entre livros bons e ruins, profundos ou superficiais – nem mesmo, digamos, se puséssemos o *Grande Sertão: Veredas* ao lado de *Sete Monstros Brasileiros*, de Bráulio Tavares. Tal estudo diz, por exemplo, e bem ao gosto pós-moderno:

Acreditamos que essa diferenciação [*entre alta literatura e literatura de entretenimento*] seja errônea, quando não prejudicial à formação de novos leitores; afinal, a despeito de sua qualidade literária, de seu primor linguístico, da filiação a este ou àquele movimento, toda obra visa, antes de tudo, entreter, deleitar, comover. Do contrário, por que alguém a leiria? (MATAGRANO, TAVARES, 2019, p. 23).

A presente tese poderia então responder: por conta do realismo, pois entender criticamente a realidade também atrai e diverte, além de ser mais importante para as transformações históricas, uma vez que ajuda os eventuais leitores a se esclarecerem sobre seus próprios problemas e sobre as opções disponíveis à humanidade ao invés de se manterem para sempre ignorantes, sob o efeito conformista de algum deleite enganador.

III – IGNÁCIO ROBERTO DE LOYOLA DRUMMOND BRANDÃO.

Em relação a autores que, mesmo incorporando os problemas da estética pós-moderna, são passíveis de constar em alguma história estendida de nossa melhor literatura, podemos destacar dois nomes que se utilizaram de elementos fantásticos ao mesmo tempo em que buscavam fazer um retrato crítico da ditadura militar. Falamos do torcedor do Atlético mineiro Roberto Drummond e do torcedor do Ferroviário de Araraquara, bem como do Corinthians, Ignácio de Loyola Brandão. Misturar seus nomes no subtítulo acima e indicar seus clubes de coração não é tão por acaso, visto que ambos adotaram em várias obras um estilo similar, na qual se destaca uma divertida justaposição de fragmentos da cultura pop, além de terem escrito várias vezes sobre futebol – sendo que Roberto Drummond inclusive morreu de infarto num dia em que o Brasil disputava as quartas de final de uma Copa do Mundo. O fato de muitos brasileiros saberem o time predileto de ambos mesmo sem terem lido uma linha sequer de qualquer obra deles também não deixa de ser significativo desses novos tempos que a década de setenta inaugurava – e que estreou com o uso político pelo governo Médici da seleção canarinho liderada por um “Rei” que era então mais conhecido no mundo do que o próprio Brasil.

Com efeito, o entretenimento de massas e a lógica de consumo passa agora a penetrar na visão de mundo dos escritores e na própria estrutura das obras literárias. Fredric Jameson, como já dissemos, chega a concluir que essa contaminação é inevitável – do que em parte discordamos, embora aceitando as linhas gerais de sua rica interpretação do pós-modernismo como a “lógica cultural do capitalismo tardio”. Para aclarar nossa posição, vejamos como essa lógica se concretiza em uma obra de Roberto Drummond que logo no título já consegue sintetizar o espírito dessa inteira era pós-moderna: *Sangue de Coca-Cola*.

Publicado em 1980, no início do último governo militar, este romance alegoriza através de sucessivas metáforas e construções lúdicas a esperança de libertação democrática cultivada pelos progressistas do país após a “anistia geral e irrestrita” de agosto de 1979. Seguindo esse fim, seu estilo também tenta ser livre das amarras narrativas usuais de um romance, e fragmenta o enredo de diversos personagens, sob uma linguagem despojada, oral e irreverente. Tudo isso junto ajuda a manter um tom cômico cujo fito primordial talvez seja entreter o leitor, mas que também não deixa de satirizar a todo tempo a seriedade repressora dos nossos sucessivos

ditadores. O ponto mais alto do livro, aliás, são os capítulos em que o presidente do momento, o general João Batista Figueiredo, delira se achando de posse dos olhos azuis e dos antigos poderes mais extremados do general Médici, “o Milagreiro” – numa referência irônica ao fato do proclamado “milagre econômico” do regime ter coincidido com o uso dos poderes abusivos do estado de repressão, após a promulgação do AI-5. São justas e bem humoradas as caracterizações das pequenas variações do caráter pessoal e político de cada presidente militar, todos devidamente nomeados em diversos momentos do romance, o que talvez seja inédito para esse período, já que antes (às vezes pelo medo à censura) os autores costumavam ficcionalizar os nomes dos governantes.

Dar nomes aos bois não é somente um reflexo da perda do medo à censura; antes, faz parte do mecanismo fundamental do livro de mimetizar o mundo através de seus ícones mais famosos, o que inclui não apenas citar as principais marcas multinacionais e as celebridades hollywoodianas, mas também os políticos, uma vez que estes também são seres famosos, com espaço na mídia de massas. E por isso não apenas os ditadores são nomeados, mas também os principais opositores do regime, como Luis Inácio Lula da Silva, já então um líder sindical mundialmente conhecido e em vésperas de fundar o Partido dos Trabalhadores.

Fredric Jameson argumenta que esse modo de se referir à história a partir de imagens estereotípicas é um dos traços mais evidentes da narrativa pós-moderna, recorrente sobretudo no que ele chama de “cinema de nostalgia” e nos romances históricos. Como o livro de Roberto Drummond se passa praticamente no mesmo ano de sua escritura, não seria adequado classificá-lo de “romance histórico”; porém, nele fica evidente que o novo método de interpretar a história e a conjuntura depende sobremaneira das imagens mais divulgadas pelo jornalismo e pelo entretenimento de massas, além da publicidade. Aliás, se observarmos as carreiras dos escritores ao longo do século XIX e XX, veremos que o jornalismo se torna um ganha pão principal com cada vez mais frequência, e Roberto Drummond foi um desses inúmeros escritores-jornalistas. Não admira, então, que tenha transmitido algo típico da visão jornalística aos seus livros: essa atenção às manchetes do dia a dia e à descrição rápida, o que na maior parte das vezes redundava em retratos superficiais da conjuntura imediata. A isto se alia uma série de impressões cotidianas, que não se furta de retratar cenas eróticas – embora, no caso de Roberto Drummond, de

modo menos explicitamente pornográfico do que seria comum entre os escritores pós-modernos. Desnecessário dizer que, do nosso modo de entender, isto pode ser considerado um modo neo-naturalista de abordar a realidade circundante, e, portanto, parece se afastar de qualquer realismo mais profundo, dialético e consequente.

O fio narrativo, por exemplo, apesar de ser conduzido de modo paralelo à progressão cronológica de um fictício primeiro de abril, acompanhando a história simultânea de diversos personagens, não é capaz de proporcionar nenhum adensamento dramático, nem qualquer senso de totalidade realista. Ao contrário, o livro apenas piora à medida que avança; já no primeiro terço se mostra repetitivo, e nos dois terços finais vai perdendo o que ainda tinha de humor inusitado para se tornar cada vez mais óbvio. Nisto, diversos personagens que a princípio pareciam promissores logo se tornam figuras desinteressantes ou arbitrarias, que jamais se definem de modo satisfatório, à exemplo do Camaleão Amarelo, cujo próprio nome de camaleão talvez exemplifique esse problema da indeterminação, que não é apenas dele, e sim uma constante universal do livro (e quiçá da arte pós-moderna em geral). O único indivíduo realmente convincente talvez seja o personagem chamado Tyrone Power, cuja semelhança com esse astro de Hollywood não se limita a nomeá-lo, mas também explica sua pregressa profissão de servir de “isca”, atraindo jovens garotas, a fim de suprir os prazeres sexuais do magnata Juliano do Banco. Este por um tempo lhe paga bem, mas acaba por despedi-lo por motivos de “queda produtiva” quando o padrão de beleza na juventude se altera do antigo ator *clean* dos anos 50 para os cabeludos roqueiros dos anos 1960. Apesar desse delineamento feliz, que reflete como as mudanças culturais midiáticas afetam o senso comum, tal personagem não é profundo nem marcante o suficiente para conseguir segurar sozinho a qualidade do romance como um todo.

Fazemos tais avaliações, é claro, consoante o tipo de realismo que temos defendido desde o início desta tese, que espera que os personagens ultrapassem a condição de seres abstratos de papel ou de meros títeres manipulados ao bel prazer da imaginação subjetiva. No entanto, exigir coerência narrativa ou precisão na construção dos personagens são, sem dúvida alguma, demandas alheias ao espírito deste romance de Roberto Drummond, que deste a segunda epígrafe já informa de modo inequívoco que não pretende ser levado tão a sério:

(Relato de alucinações num
dia 1º de Abril que cheirava a carnaval,
quando o Brasil, segundo suspeitas
mais tarde confirmadas, tomou Coca-Cola
com LSD e entrou numa bad)

Há muitos que pensam que o mero exercício do humor pelo humor já é uma postura crítica o suficiente diante do fascismo cinzento das ditaduras. Para nós, porém, seguindo a perspectiva da sátira realista desenvolvida por György Lukács, o humor tem que servir não somente para fazer rir ou entreter, mas, ao mesmo tempo, para aprofundar a percepção crítica da realidade. Do contrário, pode no máximo ser considerado interessante e agradável, ou até memorável de tão engraçado, mas não profundo nem revelador. *Sangue de Coca-Cola* oscila entre essas possibilidades, uma vez que seus momentos autenticamente satíricos convivem lado a lado com arbitrariedades que não extrapolam o humorismo vazio ou as críticas banais. A propósito, como é bastante comum entre autores pós-modernos, o livro não teme a banalidade ou a vulgaridade, e um dos traços estilísticos que mais denota isso é o uso recorrente dos chavões e dos ditos populares sem qualquer alteração significativa, nem sequer uma contextualização que os façam mais originais – pobreza que jamais encontramos em nossos maiores clássicos, como Guimarães Rosa, que sempre se esforçou em renovar os provérbios e ditos populares, fugindo de qualquer clichê.

Quase uma década antes, em 1971, Roberto Drummond já havia escrito um pequeno livro de contos em que aparecerem de modo embrionário várias das características que *Sangue de Coca-Cola* iria depois desenvolver, como a incessante referência a marcas da moda ou a atores famosos de Hollywood. Essa breve antologia, cujo título é o de um dos seus contos, *A morte de D.J. em Paris*, foi importante sobretudo por ter dado a Roberto Drummond o importante Prêmio Nacional do Paraná, e logo depois o Jabuti, o que o lançou no cenário literário nacional ao lado de outros jovens escritores que também haviam sido ou ainda seriam agraciados pelos mesmos prêmios, como Sergio Sant'anna. Trata-se de uma geração que buscou se opor à ditadura militar e ao cotidiano burguês através de uma literatura bem talhada, cuidadosa na concepção estrutural e no artesanato linguístico, embora mais divertida ou forçadamente chocante do que realmente densa em termos dramáticos ou trágicos. Pois tais autores, como temos dito, são portadores de um realismo relativa-

mente superficial, antes impressionista ou naturalista do que revelador das conexões essenciais do país e da humanidade. Com efeito, o senso de que são inovadores deriva muito do fato deles retratarem as mudanças mais aparentes da realidade, as “revoluções” ininterruptas do mundo das mercadorias, conforme determinam as necessidades capitalistas. Mas já que fazem esse retrato com toques de ironia e de crítica social, não deixam de ser comumente considerados anticapitalistas (o que vemos até em relação ao conservador Rubem Fonseca, um dos articuladores ideológicos do golpe de 1964)⁴⁶.

A esta altura, já é válido trazer à baila o outro autor desta geração que mencionamos como um típico representante do pós-modernismo no Brasil, Ignácio de Loyola Brandão, cuja obra tem muitas semelhanças, mas também importantes diferenças em relação à de Roberto Drummond. No romance *Zero*, publicado em 1974 na Itália e em 1975 no Brasil, Ignácio de Loyola Brandão nos apresenta uma atmosfera substancialmente mais repressiva que a de *Sangue de Coca-Cola*, o que não deixa de refletir a fase mais pesada da ditadura, a do período Médici, em que o AI-5 estava a todo vapor e, conseqüentemente, a ameaça de tortura e de morte era muito mais palpável. O próprio *Zero* foi o primeiro romance censurado no Brasil, ainda que, segundo alegaram os censores, mais por conta do conteúdo pornográfico do que pelas sátiras de cunho político. De todo modo, é explícita a intenção do romance de se opor ao regime militar brasileiro e aos seus similares latino-americanos – e o livro tem muito de reportagem, uma vez que o autor se baseou fundamentalmente em relatos de prisões e torturas que ele recebia no jornal onde trabalhava e era impedido de publicar. Apenas não se trata, como Ignácio de Loyola Brandão chegou a afirmar, do primeiro romance que explicitou a tortura na literatura brasileira, e isto nem sequer entre os que uniram essa denúncia a um enredo com traços fantásticos, como já vimos a propósito de *Incidente em Antares*, publicado anos antes, em 1971. Mesmo assim, *Zero* é um livro que já na época da publicação e de sua censura foi considerado corajoso e inovador, tanto por seu conteúdo social quanto por seu radical experimentalismo estilístico.

⁴⁶ Sobre como a ideologia de direita é materializada na obra de Rubem Fonseca, conferir os estudos desenvolvidos pelo professor da UFRJ Luis Alberto Alves, sobretudo o artigo “Compromisso secreto com a ordem: os primeiros passos de Rubem Fonseca” (ALVES, 2009).

O tipo de fantástico do romance, bem como seus ataques satíricos e seus efeitos de humor, se ancoram em uma fragmentação ainda mais extremada do que a existente em Roberto Drummond: atingem o nível frasal, criando neologismos, concisões e contorções linguísticas que lembram diretamente a linha fundada por James Joyce. Porém, já que no Brasil de então o inimigo central era a ditadura, mais até do que o filisteísmo de classe média que lhe dava sustentação, todos os experimentos formais de Ignácio de Loyola Brandão ganham em originalidade e profundidade ao se vincularem à crítica social e política da conjuntura brasileira. Seus mais bem sucedidos efeitos estilísticos são indissociáveis dessa dimensão do conteúdo. E em relação a isto, diga-se de passagem, o livro caracteriza muito bem as ditaduras militares como fiéis representantes das classes dominantes e do imperialismo americano – o que *Sangue de Coca-Cola* também tenta fazer, porém de modo mais óbvio ou pueril.

Em termos geográficos, *Zero* se passa numa fictícia América Latíndia, cujo mapa é apresentado graficamente logo na abertura da obra. Por si mesmos, esse neologismo e esse mapa inventado não fazem qualquer diferença para o enredo ou para os personagens, que se manteriam sem alterações se o nome dado fosse o de América Latina ou se os generais-presidentes também fossem nomeados de modo verídico, como o fez Roberto Drummond. Os demais desenhos e gráficos que aparecem ao longo de *Zero* tampouco acrescentam grande coisa à história; porém, dão certo respiro à obra, e não deixam de suprir a atmosfera geral de artificialidade, que também é exacerbada pelas múltiplas ocorrências fantásticas. Essa pulsão pelo artificial provoca contrastes cômicos ou estranhos com as descrições do mundo concreto do cotidiano, no qual não faltam traços escatológicos e até alguma pornografia (não raro gratuita e desnecessária), sendo que tudo isso é justaposto de modo desordenado, em forma de mosaicos espontâneos.

Os personagens aparecem aos pedacinhos, espalhados pelos mil fragmentos desse aludido mosaico artificial-naturalista. Algumas vezes, a desumanidade, a violência e a alienação de suas vidas são adequadamente expostas, seja de modo comovente, seja como alvo da ironia e da crítica. Muitas outras vezes, porém, esse mundo da alienação extrema é simplesmente reproduzido de modo passivo e mecânico, com as garras do fetichismo alienante prendendo o próprio autor. Há nisso, aliás,

um aspecto frequente da arte pós-moderna: sua incapacidade de manter ou de aprofundar o olhar crítico, o que redundava na desavisada incorporação e reprodução da própria lógica do mundo que o artista pretendia combater.

Por aqui já poderíamos concluir que um dos maiores problemas deste romance são seus constantes desníveis, algo visível sobretudo nos momentos em que o extremo liberalismo pós-moderno se iguala à falta de bom senso estético, o que não raro rebaixa a qualidade do romance ao dissolver na vulgaridade o sentimento de tensão que ele por vezes ensaia. O resultado disso é uma leitura assaz frustrante. É verdade que, no caso de *Zero*, a frustração não é apenas um defeito formal, uma vez que reflete a realidade realmente frustrante dos personagens do livro e do país inominado em que eles vivem (óbvio representante do Brasil). O que há aí de problemático é que esse sentimento de frustração não decorre sempre das elaborações em que isso é intencional, como no caso das várias decepções dos personagens; também decorre da puerilidade artificial de alguns capítulos, que estragam (aí já sem querer) o mergulho emocional do leitor no livro, lembrando-o a todo tempo de que se trata de um mero livro, isto é, de um objeto de papel, e não de um mundo capaz de substituir momentaneamente o mundo real – o que exigiria a criação bem acabada de uma pequena totalidade vivenciável. Por isto a leitura se torna mais frustrante do que deveria ser: por seus momentos demasiado rasos, banais e óbvios, ou superficiais, irrealistas e irracionais, sendo tudo isso adaptações acríticas à lógica capitalista.

Com efeito, em meio a semelhante experimentalismo, que busca levar ao extremo a fragmentação impressionista da realidade, os personagens acabam parecendo abstratos demais, e com isso chegam a quebrar qualquer sensação de realidade – parecendo antes figuras inventadas do que a concreta representação de pessoas de carne e osso. Este ponto talvez possa ser melhor esclarecido comparando-o com um aspecto do cinema mais recente. Como é de conhecimento geral, desde o fim do século XX os filmes de Hollywood passaram a usar e abusar cada vez mais dos chamados "efeitos especiais" criados por computação gráfica. Porém, se repararmos bem, veremos que até a primeira década dos anos 2000 mesmo os filmes dos maiores estúdios raramente conseguiam produzir efeitos que parecessem inequivocamente "realistas" – e "realistas", aqui, no sentido mais superficial de mimese natu-

ralista do ambiente, isto é, de mera adequação verossimilhante dos elementos criados em computador com as aparências fenomênicas do mundo. Por mais que se investisse muitos e muitos milhões de dólares, era raríssimo os efeitos especiais acertarem o modo dos objetos de refletir a luz, ou o movimento natural dos corpos, ou o comportamento do fogo, da fumaça, dos pelos, da água, etc... Isto ocorria porque, antes do aperfeiçoamento generalizado dos softwares e hardwares de simulação e renderização 3D (o que só começou por volta de 2010), as imagens virtuais não podiam ser adequadamente automatizadas, precisando ser retocadas quadro a quadro por modelagem ou pintura digital à mão, o que só pouquíssimos projetos com equipes especialmente talentosas e rios de recursos logravam alcançar. O resultado é que a imensa maioria dos filmes que arriscaram experimentar efeitos especiais ambiciosos não foram capazes de criar cenas convincentes, pois facilmente se quebrava o que hoje se chama de "experiência imersiva", isto é, o pacto que o espectador estabelece com o mundo ficcional, suspendendo seu juízo crítico para vivenciar a história emocionalmente. Basta ver que ainda hoje, quando os efeitos especiais dos filmes grandes e caros já tendem a ser mil vezes melhores, se houver algo mínimo que não reproduz perfeitamente a lógica natural da realidade nosso cérebro reconhece isto de modo intuitivo, e aí sentimos que algo está errado, mesmo sem saber ao certo o que é, pelo simples fato de estarmos acostumados com as leis físicas normais do mundo.

Na literatura, por sua vez, a técnica de criar a impressão de realidade não vem da tecnologia de nenhum *software*, mas sim da capacidade do autor de aproveitar ou modificar de alguma forma a milenar tradição narrativa, cujas origens remontam aos inícios da humanidade. Embora as leis narrativas tenham se modificado e se flexibilizado bastante ao longo dos séculos, muitas vezes os novos experimentos linguísticos ou estilísticos (assim como os efeitos especiais do cinema) acabam soando demasiado artificiais, gerando algo similar à tal quebra de imersão que apontamos no caso dos efeitos cinematográficos imperfeitos. É o que ocorre, por exemplo, se um personagem ou uma situação é construído de modo incompleto ou inadequado: nossa percepção intui que há algum equívoco ou que algo está incomodamente mal feito, mesmo quando não sabemos o quê.

Voltando a exemplificar com o romance *Zero*, é precisamente como um efeito especial mal realizado que vemos a personagem Rosa se metamorfosear em formas

luminosas e depois explodir em pedaços e pingos, sem sabermos se isto é um delírio dela na hora da morte, uma brincadeira lúdica do texto, uma alegoria com outros significados, ou tudo isso ao mesmo tempo:

Rosa voltou ao espaço transformada numa película fina mole amarela e José agarrava os gatos pela cauda e jogava contra o muro com uma técnica tão especial que era a cabeça do gato que batia no muro e o gato morria na hora

Voava e o mundo corria para trás e a cidade desapareceu e Rosa voava sobre o campo, acima do sol (...)

. Pelo poder de Satanás, que o habitante se ocupe desta iniciada escolhida pelo Itá de Xangô, de onde sairá pela minha ordem.

Rosa viu o vento. Não sentiu: viu. Conjunto de rolos transparentes, que se impulsionavam automaticamente, moto contínuo, em cima de uma esteira ilimitada. O ar se deslocava e o vento fazia Rosa correr por aquele espaço que não acabava. Ela se sentiu pesada.

José deitado ao sol numa colina de homens armados.

Até que a angústia insuportável tomou conta dela. A tal ponto, que Rosa quis se arrebentar, *carry that weight*, e ela explodiu. Rosa: nuvem amarela, se dilacerou em um milhão de pedaços que voaram pelo espaço afora: Rosa: dividida, e inteira em cada pedaço. Milhares de pingos que caíram na terra

Os cavalos se erguendo e José caindo sob as patas e a sua cabeça se abrindo. Cavalos nos pastos e os pingos amarelos-rosa sobre eles e os cavalos se manchavam de amarelo e corriam velozes. Rosa dividida no dorso de centenas de cavalos que relinchavam e saltavam Rosa, aos pingos, caindo, tempestades, encharcando a terra. Ela penetrava, sentindo ao seu redor a terra quente, sufocante. Mergulhava encontrando pedras, raízes, vermes. Até se diluir. Fundida à terra, outra vez. No interior da terra reinou paz, alegria, silêncio, nenhuma angústia, medo, lembrança. Bem no fundo, o pingo Rosa caiu dentro da semente, e a semente engoliu a gota amarela, se fechou e se preparou para germinar. (BRANDÃO, 1986, p. 231)

Queda demasiado incerto, portanto, o que se pode interpretar dessa passagem. Não temos sequer certeza se devemos considerar que Rosa morreu de fato e para sempre, ou se ela está dormindo e sonhando. Ela pode acordar de um pesadelo, ou ressuscitar da morte? Em capítulos posteriores, haverá descrições um pouco mais inteligíveis relatando que ela foi objeto de um sacrifício em uma seção de irracionalismo tribal, sendo despedaçada brutalmente e colocada em baldes. Porém isto não altera muito o problema, porque desde o início Rosa não parece superar a condição de uma massinha de modelar ou de uma boneca inflável que o escritor manipula arbitrariamente, sem se preocupar com a confecção de uma vida real. Assim, para

retomar a comparação cinematográfica, ela lembra uma figura virtual pouco convincente, como se fosse produzida por um único adolescente em seu computador, e não por equipes profissionais sérias – e isto mesmo sem entrarmos no mérito do realismo simbólico mais profundo do enredo como um todo, que é onde mais peca tanto os blockbusters de Hollywood quanto a literatura que se assume pós-moderna.

Não obstante, também poderíamos (sendo mais generosos), considerar a precariedade da construção de personagens como parte indispensável à estrutura formal tanto de *Zero* quanto de *Sangue de Coca Cola*, ou de outros títulos dos autores dessa época, pelo fato dessa precariedade compositiva refletir o mundo circundante: o também precário Brasil real. Isto lembraria o exemplo de Fredric Jameson a respeito da arquitetura pós-moderna, que, com seus monumentos espelhados, se confunde com o resto da metrópole urbana e a reflete passivamente, em formas indefiníveis. O problema é que não vemos nisso nenhum aspecto autenticamente crítico – se trata antes de uma tendência próxima a François Lyotard, cujo conformismo não se expressou apenas em seu liberalismo político, mas também em sua proposta de que a arte deveria refletir sem mais as aparências da sociedade de consumo, de modo adaptativo a ela (como também já havia proposto Andy Warhol).

Uma vez que semelhante traço também parece compor a viga estrutural de *Zero* e de *Sangue de Coca Cola*, não podemos falar de um realismo propriamente dito – isto é, dialético e profundo, com aptidão de se manter jovem e revelador para muito além de seu tempo. Sem dúvida há um impulso crítico nesses livros, e eles cumpriram a honrosa e necessária função de empreender a denúncia explícita dos crimes da ditadura, bem como de satirizar impiedosamente o regime militar, no que substituíram o papel que seria mais típico do jornalismo e das charges caricaturais, então objetos de uma censura mais estrita. Daí ambos os livros recorrerem à reprodução fiel ou estilizada de relatos de prisões e de torturas – o que Loyola Brandão e Roberto Drummond colheram de testemunhos em primeira mão, que chegavam até os jornais onde trabalhavam, ou então dos relatos que iam sendo publicado no Brasil ou no exterior, como o do Frei Tito, longamente aproveitado em *Sangue de Coca-Cola*. O problema é que o papel da literatura não é igual ao do jornalismo; daí certa impressão de superficialidade conjuntural e de consequente envelhecimento desses livros, que, com o passar dos anos, tendem a parecer mais óbvios ou pouco impactantes emocionalmente – mesmo quando relidos na presente fase histórica, na qual

o país voltou a ter um governo que preenche seus ministérios com generais e faz mil homenagens explícitas ao fascismo e ao golpe de 1964.

Por tudo isso, no fim das contas, tratam-se de obras que ainda hoje são capazes de entreter e de fazer rir com seus jogos lúdicos e suas sátiras despudoradas, mas que se mostram incapazes de nos revelar sobre o mundo algo além do que a mera vivência num cotidiano bem informado já nos daria. Inclusive em termos de dados historiográficos sobre os períodos em questão, os documentários televisivos ou os manuais didáticos não ficam muito aquém desses romances pós-modernos, que acabam sendo, portanto, mais ou menos inócuos do ponto de vista do real entendimento das coisas – e que caem no paradoxo de tentar criticar a arbitrariedade do mundo burguês e do exercício do poder através de estilos e enredos também mais arbitrários do que racionais.

O mesmo pode ser dito dos posteriores livros distópicos de Ignácio de Loyola Brandão: *Não Verás País Nenhum*, de 1981, e *Desta Terra Nada Vai Sobrar, A Não Ser O Vento Que Sopra Sobre Ela*, de 2018. Embora haja nessas obras algumas ideias provocadoras sobre o colapso da organização capitalista em futuros caóticos e precarizados, o autor continua criando personagens que ao invés de ganharem vida própria parecem apenas ilustrar a mediocridade média do mundo alienado, e na maioria das páginas não ultrapassa impressões fugazes sobre ambientes urbanos contraditórios, onde diversos avanços tecnológicos se misturam às aparências mais degradadas das metrópoles subdesenvolvidas. Também como ocorre em *Zero*, nestes livros de 1981 e de 2018 tal narração impressionista é permeada por jogos linguísticos experimentais e por comentários irônicos sobre tudo, mas logo se estabiliza numa mesmice rotineira que por fim redunde em textos superficiais e até esquemáticos. Exemplo disso vemos no insistente acréscimo de adjetivos irônicos, a formar os nomes compostos de diversas instituições, máquinas, lugares ou doenças desse futuro fictício, tais como: “câncer galopante”, “Centro Esquecido de São Paulo”, “Ficha de Utilização para Postos Apropriados, FUPA”, “Tapa Visão do Sexo, TVS”, “Zonas Populopostais”, “Acampamentos Paupérrimos”, “Círculos Oficiais Permitidos”, “Bairros Privilegiados”, “Militecos ou Tecnocratas Avançados da Nova Geração”, “Intensa Propaganda Oficial, IPO”, “Grande Locupletação”, “Agentes Naturalmente Desconfiados”, “Sônico Antirratos”, “Ministério das Transcomunicações Especiais e Confidenciais”, “expresso Corruptela Pestífera”, “Comunicadores Aconselhantes”, etc., etc,

etc. O kafkiano surgimento de um misterioso buraco na mão do protagonista Souza, de *Não Verás País Nenhum*, é talvez o ponto mais alto alcançado por qualquer um desses dois livros – porém um conto anterior do mesmo autor, “O homem do furo na mão”, publicado na coletânea *Cadeira Proibidas* de 1976, já havia esgotado o essencial dessa ideia, cujas insólitas consequências servem para mostrar uma sociedade inescapavelmente desumana.

Com efeito, apesar das particularidades nacionais e latino-americanas que Ignácio de Loyola Brandão tenta enfatizar (em geral sob o tom satírico e ansioso dos tabloides sensacionalistas), por fim ele não ultrapassa uma forma de composição e um modo de olhar que a literatura dita “*cyberpunk*” iria padronizar pelo mundo afora a partir da década de 1980, e que também não difere essencialmente das incontáveis obras de ficção científica distópica que desde H. G. Wells têm sido frequentes nas listas de *best-sellers* do Ocidente. Essa vertente costuma dar forma literária a alguma especulação científica ou pseudocientífica originada em campos como o da astrofísica e da cibernética, além de propor os efeitos apocalípticos do aquecimento global, da falta de água, do acúmulo de lixo ou de outras pautas comuns do discurso ambientalista. Mas assim como podemos ver entre os articuladores do Clube de Roma, por trás da fachada de preocupação com o meio ambiente é comum encontrarmos uma concepção liberal de corte elitista, às vezes até misantropa, situada a meio caminho entre visões românticas e neopositivistas, uma vez que sua “rebeldia” se volta prioritariamente contra o aumento da população pobre e contra o “totalitarismo” autoritário enxergado em qualquer aparato estatal, além de sempre repetir a mistura de atração e pavor (ambos exagerados à máxima potência) diante das múltiplas possibilidades das tecnologias modernas. O fato de tal visão “crítica” incorporar as grandes empresas e corporações capitalistas ao lado do Estado, como agentes simultâneos dos males opressivos contra os indivíduos (algo que tem sido visto até nos mais caros filmes e videogames da atualidade), não costuma ser suficiente para retratar em profundidade as efetivas relações sociais que determinam a vida cotidiana e o caminhar da história, antes quedando em um medo algo adolescente ou fetichizado contra as ameaças do mundo objetivo. No caso do Brasil, nem Ignácio de Loyola Brandão nem qualquer outro autor de distopias contemporâneas parece ter conseguido superar esse quadro ideológico e esses limites estéticos.

Seja como for, ao proferirmos tantos julgamentos negativos, que para muita gente podem soar demasiado cáusticos ou acrimoniosos, talvez se faça necessário um último parêntese justificativo da nossa própria postura. Por mais que soe anti-pático sugerir problemas formais ou de conteúdo em alguns dos nossos mais festejados escritores (antigos ou recentes), a insistência no realismo enquanto critério de se julgar a arte é no fundo uma aposta no potencial da literatura enquanto atalho emancipatório. Ainda que a arte literária só venha a mobilizar poucas consciências de cada geração, esses poucos podem vir a se somar às lutas contra as amarras objetivas do país e do mundo – e quanto mais bem-feita a arte, mais ela tem condições de se tornar uma força viva na cultura nacional, ao longo de décadas ou até de séculos. Afinal, a própria evolução da ideia de socialismo, ou as renovadas posturas críticas contra as alienações capitalistas, quase sempre contaram com pensadores e líderes políticos formados sob o influxo dos melhores livros de poesia e de prosa de todos os tempos, caso do próprio Marx. E talvez, no dia em que for mais difundida entre as massas, a boa literatura realista possa contribuir para se evitar excrecências como Hitler ou Bolsonaro – ou como a hegemonia por décadas, em termos de audiência, de coisas como *Big Brother Brasil*, *Keeping up with the Kardashians* ou qualquer outro desses “*realities shows*” que de efetiva realidade não possuem nada, a não ser as aparências ultrafetichizadas do mais mesquinho cotidiano burguês.

Mas ainda que a literatura jamais tenha um papel social diretamente relevante, no mínimo nossa responsabilidade, enquanto professores e críticos literários, deve se equivaler à dos especialistas em efeitos especiais, que buscam entender e explicar com seriedade todos os porquês das imperfeições que ameaçam quebrar o senso de realismo do cinema, tentando usar tal aprendizagem em seus próximos trabalhos audiovisuais. No caso da literatura, apesar de se tratar de uma arte com menor impacto econômico direto, ela ainda continua sendo crucial para a formação de profissionais que irão atuar em diversos setores – inclusive no próprio cinema, que, aliás, não conseguiria sobreviver sem as constantes adaptações de romances, de contos ou de peças de teatro, sem falar que os próprios roteiros já têm sido considerados um novo ramo literário, passíveis, então, de serem avaliados de modo análogo aos outros gêneros.

Trocando em miúdos, se insistimos na problematização de nossos esforçados autores não é jamais por mera casmurrice e muito menos por inveja, mas sim para

indicar uma maneira de ler e escrever literatura que ajude a transformá-la em um instrumento útil, isto é: em uma lanterna de esclarecimento frente aos caminhos da realidade, caminhos que não raro se mostram confusos e obscuros... Seria equivocado da nossa parte aplaudir de modo entusiasmado, sem maiores ponderações críticas, os autores e livros que obscurecem ainda mais estes caminhos, ainda que o artista em questão demonstre um invulgar talento criativo e intenções honestamente progressistas, como foi o caso tanto de Roberto Drummond quanto de Ignácio de Loyola Brandão.

IV – O CENTAURO DE MOACYR SCLIAR.

Diz o personagem Guedali Tartakovsky, narrador de *O Centauro no Jardim*: “habito a fronteira de dois mundos” (SCLIAR, 2004, p. 35). Essa sensação não parece tão alheia ao próprio autor deste livro, Moacyr Scliar, um filho de imigrantes judeus que com mãos leves e destros sempre tentou equilibrar sua obra na fronteira de diferentes universos culturais, promovendo elegantes malabarismos com traços de épocas literárias muito apartadas entre si. Pois seu estilo concilia a fábula bíblica com a superficialidade contemporânea, o humanismo clássico com o existencialismo identitário, a crônica naturalista com os jogos lúdicos gratuitos, a concretude psicológica com a abstração psicanalítica, a densidade dramática com a tolice livresca ou até vulgar. Esse pendor conciliatório atravessa várias de suas obras, mas é sem dúvida o aludido romance sobre um centauro, com seu inato simbolismo sobre a convivência de duplicidades e ambiguidades, que se apresenta como o melhor atalho para compreendermos a função do fantástico no esforço equilibrista deste escritor gaúcho.

Além de escritor, Moacyr Scliar também viveu como médico, ou, mais precisamente, ele primeiro tornou-se médico e só depois escritor, pois o exercício da medicina (sobretudo a sensibilização diante do sofrimento de pacientes) foi aquilo que mais estimulou Moacyr Scliar a escrever, fornecendo-o, ao mesmo tempo, diversos temas, cenários e histórias, como ele próprio já explicou em diversas ocasiões^{xliii}. Enquanto médico, Moacyr Scliar parece ter sido um modelo ideal, pois não há doente que não prefira encontrar um profissional como muitos testemunham que ele foi: simpático e equilibrado, competente e seguro, inteligente e culto (sem jamais ser louco nem extremado), enfim, alguém capaz de combater de frente uma doença enquanto alivia a angústia do tratamento ao escolher ser mais humano do que máquina, algo cada vez mais raro entre a estirpe dos médicos. Mas se aqui mencionamos esse seu modo de exercer a medicina, é porque também notamos esses traços no seu estilo literário e na visão geral de mundo que se encontra em seus livros.

De todo jeito, é possível que tanto esse tipo de médico quanto esse tipo de escritor sejam derivações de algo anterior, da personalidade humanista de Moacyr Scliar, embora ninguém possa saber ao certo o quanto o estudo e a prática da medicina, ou seu contato desde cedo com a literatura, influíram na formação de tal per-

sonalidade, ou, inversamente, o quanto tal personalidade (quicá inata ou já consolidada na primeira infância) é que o levou à literatura e à medicina. Seja como for, o que importa, para nós, é o resultado literário objetivo dessa ou de qualquer outra personalidade, isto é, os textos finais, e isso nos é dado no momento da publicação ou da edição definitiva. No caso de Moacyr Scliar, vale adiantar que seu estilo literário (ameno e denso, preciso e lúdico) chega a ser quase tão satisfatório quanto seu estilo enquanto médico – ainda que este "quase" abrigue uma série de ponderações espinhosas, como veremos mais adiante.

Antes, é necessário explicarmos melhor esse estilo nos detendo de modo mais específico e detalhado naquela que é considerada sua obra-prima, o romance *O Centauro do Jardim*, para através dessa análise sugerirmos as virtudes e os limites da poética deste autor. Trata-se de um romance cujo pertencimento à literatura fantástica é inegável, já que o narrador vai relatar os episódios decisivos de sua história de centauro nascido no sul do Brasil, uma condição mitológica que ele nos informará ser rara, mas não única – uma vez que acabará se casando com a centaura Tita, que mais tarde o trairá com um outro centauro, o que levará Guedali a ter um caso amoroso com uma esfinge. O capítulo final, em que sua esposa volta a narrar toda essa história sob uma versão sem elementos fantásticos, onde a visão de seres mitológicos seria mera derivação de um câncer no cérebro de Guedali, impinge no relato até a tal hesitação com que Todorov classifica o fantástico. De todo modo, a indecisa rotulação deste livro como um exemplar do "fantástico" puro, ou então do "estranho", "maravilhoso", "mágico", "mítico", ou de qualquer outro adjetivo similar, obviamente pertence a debates que não nos interessam, uma vez que continuamos focados no realismo que existe ou inexistente por trás de tais classificações.

E o realismo é sem dúvida uma questão crucial do livro, até mesmo se tomássemos o termo "realista" apenas em seu sentido mais imediato e elementar, isto é, em sua noção mais corriqueira de adequação às leis físicas naturais e às aparências regulares do nosso mundo cotidiano. Pois o enredo do romance inteiro se resume, em linhas gerais, justamente nas dificuldades do centauro Guedali, bem como de sua esposa e dos demais seres mitológicos, de se adequarem à normalidade das existências humanas, e isso sob os padrões comuns das classes médias do Brasil de 1935 a 1973. Já mencionamos que o último capítulo do livro, ao apresentar pela boca de Tita uma versão exclusivamente "naturalista" ou "psicanalítica" desta história, traz

ao nível metalinguístico essa dupla possibilidade (a “maravilhosa”, na versão de Guedali, e a apenas “estranha”, na versão de sua esposa), o que, por sua vez, resume a essência do personagem centauro: um ser eternamente duplo, metade homem, metade cavalo, meio racional, meio irracional, e talvez parte real, parte imaginário.

Com efeito, as dúvidas sobre o alcance e o significado da veracidade ou da fantasiação de Guedali constituem uma das molas implícitas do romance, sendo por fim incorporadas à estrutura do enredo. E mesmo que o último capítulo não existisse, o livro inteiro desde o princípio é atravessado pela tensão entre a realidade de tipo naturalista e a dimensão fantástica representada pelo centauro.

É previsível que semelhante história seja interpretada por muitos de modo apenas alegórico, como uma metáfora das supostas “ambiguidades” da psique ou da “condição humana”. Porém, a maior força do romance está no modo como Moacyr Scliar se desincumbe da tarefa de narrar a suposta vida de um centauro em um mundo que mimetiza o nosso, e o fato desse personagem ter nascido em uma família judaica vinda da Rússia para o sul do Brasil apenas concretiza de modo ainda mais convincente o relato, dado que o autor também é filho de judeus russos e assim pôde incorporar suas memórias pessoais ao mundo onde Guedali se move. A própria experiência mais ou menos íntima com o judaísmo também o ajudou a consolidar a autenticidade histórica do romance, e fez do livro um dos representantes universais da inadequação desse povo secularmente perseguido, diversas vezes forçado a migrar a lugares distantes e estranhos. O centauro, portanto, não deixa de simbolizar o resultado dessa inadequação e desse estranhamento de fato produzidos ao longo da história humana, o que significa dizer que até nessa “questão judaica” o fantástico do livro representa um fato cultural real do nosso mundo, e não uma ilustração de qualquer crença metafísica ou religiosa, nem uma mera intertextualidade com a mitologia grega em torno dos centauros.

A profissão de médico também auxiliou bastante Moacyr Scliar em seu esforço de detalhamento concreto (realista ou naturalista), uma vez que inspirou a descrição de diversas cenas, sobretudo aquelas em que aparece algum médico. O curioso médico marroquino, aliás, será um dos personagens mais decisivos da trama. Precoce especialista em operação de mudança de sexo, ele vai aproveitar essa sua ex-

periência (bastante rara em meados do século XX), para efetuar a delicada conversão do casal de centauros Guedali e Tita em pessoas quase normais – com apenas as patas da frente de cavalos, o que é logo escondido por calças e botas.

Em suma, uma vez ocorrido o fantástico evento do nascimento de um centauro, nos capítulos iniciais do livro, tudo mais é relatado de forma “realista” (mesmo sob a noção mais naturalista do senso comum sobre esse adjetivo). Aliás, a descrição do próprio nascimento desse ser mitológico não deixa de ser uma crônica naturalista, com seus pais, irmãos e a parteira reagindo com estupefação – apesar da “memória de cavalo” do narrador (que se lembra de tudo), ter por si só algo de fantástico. E já que o fim do livro apresenta uma possibilidade de interpretação médica racional sobre os supostos eventos fantásticos (os delírios causados por um câncer no cérebro de Guedali), o inteiro relato parece domado em última instância pelo apego às aparências naturais da realidade.

Assim, evidentemente, se julgarmos o livro sob um conceito mais dialético e exigente de realismo, o *Centauro no Jardim* parece quedar em certa camada superficial da cotidianidade, sempre evitando se aprofundar com mais destemor crítico nas contradições sociais dos diferentes lugares e épocas onde se passa o enredo. Até mesmo o golpe de 1964 não é capaz de provocar nenhuma inflexão mais definitiva na vida dos personagens centrais, que apenas obtêm algumas vantagens comerciais e seguem normalmente uma existência típica de classe média, mantendo uma modesta mas constante ascensão econômica que encontra mais altos do que baixos e nunca se defronta com uma crise financeira de fato ameaçadora. Todos os momentos que exigem mais dinheiro para algum fim (como a operação no Marrocos) são prontamente solucionados por algum bondoso benfeitor familiar, sem que a falta de recursos jamais represente um obstáculo real. O espírito do romance, portanto, acaba conciliando com essa visão de mundo mediana, pequena burguesa, o que o próprio Guedali encarna de modo impune. Até o que ele sorve das múltiplas leituras que faz (em sua época de jovem centauro escondido do resto do mundo), traduz a insuperável superficialidade livresca de sua perspectiva, que talvez tenha demasiados pontos de contato com a visão do próprio Moacyr Scliar:

Passei a procurar nos livros respostas às dúvidas que me inquietavam. Devorava volume após volume, lendo até altas horas. (...) Decepcionado com textos contemporâneos, recuei no tempo. Fui à história dos judeus. (...) Mas nada. Cavalo, mesmo bíblico, era ca-

valo; dali não sairia centauro. (...) Reis, Juízes, Profetas. (E os centauros?) Queda de um Templo, queda de outro Templo, Diáspora, Inquisição, pogroms. (E os centauros?) Barão Hirsch, América, Brasil, Quatro Irmãos. E os centauros? Na história do povo judeu ninguém falava neles, nenhum dos autores que eu, ansioso, compulsava. (...)

Fui à mitologia, li sobre os centauros propriamente ditos. Descendentes de Ixion e Nefele, moraram nas montanhas da Tessália e da Arcádia. Tentaram sequestrar Deidameia no dia de seu casamento com Peíritos, rei dos Lapitas e filho de Ixion; lutaram ferozmente contra os Lapitas.

Não há centauros, me dizia o livro. Há nuvens semelhantes a centauros, há tribos selvagens que, montando a cavalo, assemelham-se a centauros; mas centauros não há. (...)

Li Marx. Tomei conhecimento da luta de classes, uma constante ao longo da História — mas não vi que papel nela os centauros poderiam ter. Eu estava solidário com os escravos contra os senhores, com o proletariado contra os capitalistas. Mas, e daí? Fazer o quê? Dar coices nos reacionários?

Li Freud. Ficou patente para mim a existência do inconsciente, dos mecanismos de defesa, dos conflitos emocionais. A divisão da personalidade, eu a compreendi bem. Mas, e patas? E cauda? Onde é que entravam? (...)

Lutava por me orientar na espantosa confusão que reinava em minha cabeça; nomes, datas, lugares, tudo se misturava, e eu já não sabia mais quem tinha dito o que, nem por quê. Freud trocava ideias com Marx, o Barão Hirsch palestrava com Scholem Aleichem.

Por que pretendeis financiar-me, Barão Hirsch?, perguntava Marx, intrigado. Nunca se sabe o que vai acontecer no futuro, respondia o Barão, não posso ficar à mercê das forças do mercado; graças a elas enriqueci, mas não é por causa delas que vou me arriscar à pobreza. Tenho de diversificar meus investimentos; o socialismo me parece uma opção razoável. Com o Barão Hirsch, Freud aprendeu a cobrar dos pacientes; até então considerava o dinheiro apenas um símbolo, algo assim como as torres das catedrais góticas. Marx desprezava as histórias de Scholem Aleichem, classificando-as como uma espécie de ópio do povo. Mas falava isso da boca para fora. Secretamente admirava a ficção; passava tardes no Museu Britânico, inspirando-se nos Mármore de Elgin para escrever contos fantásticos (sobre centauros?). (...)

Psicanálise, materialismo dialético — nada; leis do mercado — nada, nada; ficção — nada; nada parecia aplicável ao meu caso. Centauro, irremediavelmente centauro. E nenhuma explicação plausível. (SCLIAR, 2004, p. 41-43)

Sendo mais lúdica do que realmente crítica, a literatura de Moacyr Scliar acaba se limitando a um tipo de humanismo brando de bom tom, o que é mais que suficiente para orientar a sua atividade como médico ou mesmo como pensador de políticas públicas de saúde, mas se mostra desinteressado em animar livros mais densos e profundos sob um sentido realista. E apesar do livro ter sido muito bem recebido no Brasil e em outros países, sobretudo pela influente comunidade judaica,

sendo que uma resenha do *New York Times*^{xliv} chegou a dizer que a “única crítica que pode ser feita ao livro é que ele é genial demais” (seja lá o que isto significa), os problemas que apontamos também já foram mais ou menos percebidos até por outras resenhas norte-americanas, como esta publicada no portal *Complete-Review*:

Scliar junta todas as pontas muito bem no final, com um desfecho inteligente que torna o romance mais realista – e mais denso – do que as impressões iniciais sugeriam. Mas apesar de todo o potencial do material, Scliar mantém as coisas bastante leves. Há alguma tragédia e morte, e há paralelos com questões muito sérias, especialmente a assimilação dos judeus sul-americanos, mas na maioria das vezes Scliar se contenta em deslizar sobre as superfícies e raramente mergulha o leitor em qualquer profundidade real. Não que o livro não tenha algumas cenas poderosas - Scliar é inventivo e criativo, e ele vem com algumas ótimas ideias - mas uma e outra vez há a sensação de que ele está se esquivando de realmente seguir em frente, ou ir a qualquer lugar, tanto quanto ele podia. *O Centauro no Jardim* continua sendo um entretenimento demasiado gentil.

Muito bem escrito e agradável, mas não escandalosamente fantástico, *O Centauro no Jardim* é um livro muito bom - mas parece que poderia ter sido mais. O autor parece ter todo o talento necessário, mas aqui ele não mostra ousadia o suficiente. Ainda assim, uma boa leitura. (tradução nossa)^{xlv}

Quem analisa Moacyr Scliar com mais condescendência também costuma explorar o tema da busca de identidade, bastante em moda nos estudos acadêmicos. Apesar disto de fato ser uma possibilidade de leitura, o autor não parece recair nos deslizes mais típicos dos artistas pós-modernos, como o irracionalismo desenfreado ou o culto do consumo pautado pela mídia. Antes, fica a meio termo entre as perspectivas contemporâneas e um realismo tímido, apresentando uma agradável prosa clássica, mas sem de fato superar a imediaticidade fenomênica ou a superficialidade lúdica. Assim, embora não seja um autor ruim nem forçadamente irrealista, ele jamais alcança o nível da fase madura de um José Saramago, seu contemporâneo na literatura em língua portuguesa e que, como vimos, foi influenciado de modo decisivo tanto pela adesão ao marxismo quanto pelas energias liberadas pela Revolução dos Cravos.

Esse conjunto de limites da nossa mais recente literatura fantástica parece indicar que o Brasil ainda carece de algum processo revolucionário, ou ao menos de mudanças mais estruturais e irreversíveis como as ocorridas nos anos de 1930, para talvez voltar a produzir artistas e escritores de grande porte universal, equiparáveis aos nomes mais altos da literatura realista de todos os tempos.

CONCLUSÃO: O REALISMO DO FANTÁSTICO AO LONGO DA HISTÓRIA

Desde o início desta tese, vimos que a noção do “realismo do fantástico” é inseparável da concepção sobre a realidade, pois é essa concepção que fornece os elementos tanto do conteúdo quanto da forma das obras de arte. Tentamos deixar claro que tais visões sobre o mundo, apesar de manterem um elemento pessoal que deriva das experiências específicas de cada autor, são construídas socialmente e sofrem influências históricas decisivas, sendo alteradas de acordo com os grandes embates mundiais e nacionais.

A nosso juízo, todas essas dimensões devem ser ponderadas em qualquer análise sobre a literatura, como defenderam alguns influentes filósofos marxistas. O que aqui tentamos demonstrar é que a vertente fantástica, que os marxistas do século XX deixaram um pouco de lado, não é nada incompatível com o realismo de perspectiva dialética, podendo até configurar um tipo de realismo mais radical, uma vez que o fantástico é potencialmente capaz de acessar a essência das tendências históricas de modo mais direto, por não se prender às limitações e confusões da imediatez empírica vivenciada no cotidiano. Inevitavelmente, discutir essas e outras questões similares é uma tarefa inseparável de toda uma concepção acerca da realidade, e por isso tentamos explicitar alguns pilares da nossa visão a este respeito – partindo de noções inauguradas por Marx, mas adaptadas às mudanças operadas nos séculos XX e XXI ou específicas do Brasil.

Ademais, ao longo do nosso estudo, buscamos esclarecer as noções teóricas gerais a partir da análise de obras que consideramos exemplares em um amplo sentido cultural, ou seja, aquelas que nos pareceram importantes também de modo objetivo, para diversas camadas sociais, e não apenas por sua capacidade de ilustrar nossos argumentos. Isto tem estreita relação com a nossa busca de empreender uma análise o mais que possível científica, isto é, atenta à objetividade real das obras e dos processos históricos, embora reconhecendo ser impossível suprimir por completo certo olhar autoral da nossa parte, por vezes de modo até ensaístico. Com efeito, ao invés de tentar excluir totalmente nossa própria subjetividade (à maneira

do cientificismo positivista), procuramos apenas não cair no polo oposto do subjetivismo extremo, arbitrário e relativista encampado por filósofos idealistas, artistas românticos ou intelectuais pós-modernos de diversos matizes.

Em suma, portanto, ao reivindicarmos uma perspectiva mais dialética do que mecânica ou metafísica, foi inevitável tecermos interpretações em que, ao lado da atenção historiográfica, teve certo peso nosso gosto pessoal e *insights* próprios, mas sempre de modo a buscar um julgamento o mais que possível justo e objetivo das obras de arte, por algum ângulo original (isto é, ainda não explorado) – provavelmente com variável sucesso de caso a caso. De todo modo, foi também por conta da ânsia de objetividade que na análise de cada obra e autor tentamos resumir os traços básicos da forma, dos personagens e do enredo, não raro com longas citações, a fim de possibilitar que qualquer leitor pudesse acompanhar nossos raciocínios, até quem jamais tivesse lido antes sequer uma página das obras e autores referidos. Como efeito colateral disso, todavia, nossas ideias elementares sobre o realismo do fantástico de cada autor (ou nossas conclusões finais), talvez tenham se dissolvido demais em alguns capítulos, ou até quase se perdido em meio a argumentos secundários. Isto nos leva a retomar aqui o panorama traçado, mas de modo o mais breve possível, tentando condensar em frases curtas tão somente o principal da nossa visão sobre cada conceito, período ou autor analisado.

Na primeira parte da tese, nossos esforços se concentraram na proposição de uma teoria do fantástico realista como uma especificidade do realismo crítico mais geral. Partimos da noção de Marx sobre a lógica fundamental da realidade capitalista, pautada pela produção e pelo acúmulo de mercadorias, ressaltando o fetichismo e outras situações fantásticas que derivam disto de modo objetivo, na vivência concreta das pessoas reais. Também indicamos algo da determinante dialética entre fenômeno e essência, questão crucial para a discussão estética sobre o que é realista ou não nas obras de arte, e sempre admitindo esse realismo como critério básico para aquilatar o valor do trabalho efetivado por cada artista. A fim de especificar melhor essas complicadas questões teóricas, abordamos alguns contos que retratam diretamente o fetichismo da mercadoria, como “Quem Sabe”, de Gui de Maupassant, “Coisas”, de José Saramago”, e, de modo alusivo, o personagem Odradek, de Kafka. Ademais, tentamos desenvolver alguns princípios gerais de uma teo-

ria do fantástico realista a partir dos princípios estéticos e das críticas literárias escritas pelo maduro Lukács, destacando sobretudo suas passagens sobre o *Dom Quixote*, sobre a obra de Hoffmann, sobre o *Fausto* de Goethe e sobre a *Pele de Onagro* de Balzac, além de suas críticas contra os métodos empiricistas do naturalismo. Depois, fizemos algumas ponderações críticas sobre as teorias mais difundidas de classificação e análise da literatura fantástica, como a estruturalista de Todorov ou a surgida para interpretar o *boom* do realismo mágico hispano-americano. A fim de propor uma nova concepção sobre o realismo fantástico, analisamos o importante romance *Cem Anos de Solidão*, de Gabriel Garcia Márquez, alguns contos de Jorge Luis Borges e depois a evolução da obra completa de Jose Saramago – destacando neste autor português a decisiva influência da Revolução dos Cravos e de sua adesão ao comunismo.

Na segunda parte da tese, nosso foco se voltou para uma espécie de historiografia da melhor literatura fantástica brasileira, isto é, para a breve análise das obras mais compatíveis com os princípios do realismo, mas também tentando indicar quando obras significativas da nossa história cultural se enveredaram pelo fantástico de maneira problemática, contraditória ou marcadamente irrealista. Nesse sentido, vimos que, no Brasil, o romantismo de primeira geração não cultuou nenhum fantástico digno de nota, com a honrosa exceção do poema “Canto de Piaga” de Gonçalves Dias, tendo nossa literatura fantástica sido de fato inaugurada, de modo mais sistemático, somente com a geração ultrarromântica de Álvares de Azevedo. Vimos então que este autor, apesar do mérito de ter iniciado essa vertente no país, morreu ainda imaturo e não conseguiu apresentar nada muito dialético, quedando antes nos precários limites dos paradoxos subjetivistas. Com efeito, o primeiro que em nossa literatura apresentaria um fantástico de cunho mais realista foi Machado de Assis, e por isso dedicamos três tópicos para comentar a função do fantástico em sua obra: primeiro, no salto qualitativo empreendido por *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, em que a condição de defunto autor representa as apodrecidas elites do país; segundo, na evolução dos seus quase vinte contos fantásticos entre 1859 e 1884, quando o autor vai aos poucos superando seus cacoetes românticos para adquirir uma visão cada vez mais crítica e realista.

Já no período naturalista, apresentamos a ausência de um fantástico realista mais profundo e autêntico e o retorno anacrônico a práticas românticas, só superficialmente atualizadas pelos postulados do positivismo. Demos exemplos disso em obras de Aluísio Azevedo e em Coelho Neto, e vimos as incompletas tentativas de superação desse quadro em dois contos de João do Rio. Na época do modernismo heroico de 1922, enfatizamos a perspectiva de luta cultural do movimento, seu empenho de romper com o engessamento das estéticas anteriores e de produzir uma concepção crítica sobre o Brasil, analisando como exemplo síntese a rapsódia *Macunaíma* de Mario de Andrade, bem como a posterior avaliação desse autor (e nossa) sobre o significado e os limites da aludida ênfase culturalista do modernismo. Após a revolução de 1930, indicamos que nossa literatura entrou enfim em seu auge coletivo, e passamos a analisar importante nomes do que poderia ser chamado de “realismo fantástico” brasileiro. Em Guimarães Rosa, estudamos como esse autor incorporou na fatura estética de seus textos a modernização conservadora vivida pelo país, exemplificando tal procedimento com a análise dos contos “Um moço muito branco” e “Meu tio o iauaretê”, além de aspectos centrais do romance *Grande Sertão Veredas*, como o pacto fáustico. Nos demais autores estudados na tese, vimos outros exemplos dessa condensação estética da modernização conservadora do Brasil em formas fantásticas. Em Murilo Rubião, que sempre avulta como uma referência obrigatória da nossa literatura fantástica, classificamos seus 33 contos em três níveis, correspondentes ao tipo essencial de “absurdo”: o primeiro, calcado nas críticas sociais gerais, de conotações diretamente políticas e econômicas; o segundo, pautado em reflexões também críticas sobre as relações afetivas; o terceiro, moldadas pelos impasses de indivíduos isolados nível, tendo por isto um caráter mais abstrato e alegórico. Já sobre a obra de outro importante contista do insólito, J. J. Veiga, voltamos a enfatizar o retrato de processo de modernização brasileira de um contexto agrário para um mais urbano, comparando alguns de seus aspectos com o romance *O Coronel e o Lobisomem*, de José Candido de Carvalho, no qual o fantástico se apresenta como um símbolo muito bem realizado da decadência coronelista. Em seguida, voltando os olhos à obra de Jorge Amado, indicamos as vantagens estéticas de *A morte e a morte de Quincas Berro D’água* em relação a *Dona Flor e seus dois maridos*, algo que também fizemos com respeito a Ariano Suassuna, em que novamente enxergamos mais problemas no romance mais longo, *O Romance da Pedra do Reino*, do que

na obra mais curta que é a peça *O Auto da Compadecida*. Tanto em Jorge Amado quanto em Ariano Suassuna, ponderamos sobre a incorporação algo romântica dos costumes e do idealismo popular, embora também discutindo os aspectos fortes de suas obras à luz das teses sobre o carnaval de Bakhtin. Em seguida, buscamos analisar alguns livros de oposição ao regime instalado em 1964, iniciando com os aspectos realistas de *Incidente em Antares*, de Érico Veríssimo, sobretudo sua capacidade de retratar as lutas entre classes sociais ao longo da história. Depois, já destacando a influência da estética dita pós-moderna, analisamos as novidades e as fraquezas de outras obras frontalmente contrárias à ditadura militar, sobretudo *Sangue de Coca-Cola*, de Roberto Drummond, e *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão – obras nas quais o animado experimentalismo formal e a justa sátira política a nosso juízo não conseguiram anular alguns defeitos típicos das últimas décadas, como uma visão impressionista fragmentária, o apelo ao irracionalismo espontaneísta e a adesão ao *pop* ou ao estilo de manchete jornalística. Por fim, fizemos uma breve resenha crítica sobre *O Centauro no Jardim*, de Moacyr Scliar, tentando demonstrar que o leve humanismo que fez tão bem a sua carreira de médico acabou por significar a falta de uma maior densidade crítica em seu trabalho como escritor.

Com tudo isto, nossa análise da literatura fantástica brasileira e mundial percorreu aproximadamente 200 anos, de inícios do século XIX aos finais do século XX. Nesse longo percurso, tentamos sugerir as oscilações qualitativas das principais épocas e escolas estilísticas, com picos de realismo e vales de irrealismo sendo determinados pela postura de cada autor diante das tendências culturais gerais e as condições sociais concretas de cada tempo.

Obviamente, essa tentativa de descortinar um panorama histórico amplo é inseparável da nossa opção pela metodologia e pelo pensamento de cunho marxista, o que talvez mereça um último comentário justificativo. Embora seja uma filosofia que já esteve mais em voga em outras épocas, o marxismo continua a exercer um papel mais ou menos influente nas disputas sobre os caminhos ideológicos, culturais e políticos de cada país – e isto inclui diversos embates entre os próprios defensores das ideias de Marx na escolha deste ou daquele tipo de marxismo. Para tentar superar os dilemas subjetivos de cada posição, sobra ao crítico de filiação marxista tentar superar o mais que possível suas idiossincrasias meramente pessoais, sem jamais abandoná-las por completo, mas tentando mobilizar suas energias mentais para

captar as reais estruturas e implicações objetivas das questões e obras analisadas. É um caminho que deve ser renovado a cada frase, e não garante um acerto nem sequer parcial, já que a mera aplicação mecânica de princípios teóricos gerais pode muito bem desvirtuar os traços mais significativos das obras específicas. No entanto, a nosso juízo, o uso de teorias pautadas pelo materialismo dialético também não significa nenhum equívoco metodológico de princípio, nem qualquer incompatibilidade com estudos de chancela acadêmica. Afinal, parece uma opção pelo menos tão válida quanto a mera opinião pessoal, que no fundo continua a balizar a maioria das análises artísticas, seja nos trabalhos universitários, seja nos jornais ou nas novas mídias sociais.

O esforço principal desta tese, em suma, foi fazer com que nossas próprias opiniões subjetivas estivessem a serviço de uma interpretação que sistematizasse um pouco melhor a discussão sobre como as formas literárias fantásticas já foram capazes (e ainda podem ser hoje e no futuro) de refletir os traços mais decisivos da realidade concreta. A meta final de tal empreendimento é que seu conjunto de argumentos seja capaz de agregar algum valor cultural aos estudos literários, no mínimo como contraponto polêmico em relação às noções mais difundidas sobre o tema do fantástico. Por isso exaltamos de modo tão franco o potencial realista dessa vertente em detrimento de seus aspectos mais superficiais e fetichizados, ainda que às vezes de maneira polêmica ou demasiado ácida, sem uma empatia incondicional diante dos esforçados artífices das palavras, mas sempre tentando valorizar aqueles autores que conseguiram revelar a realidade de modo mais profundo e pertinente. Afinal, consideramos ser esta a maior função da arte, como sugerimos diversas vezes ao longo dessas páginas.

EPÍLOGO: MEU CAMINHO AO REALISMO DO FANTÁSTICO

Apesar de ser um pensador dedicado à revelação das estruturas objetivas do ser social, Lukács algumas vezes narrou seu próprio percurso intelectual no intuito de indicar, através de sua biografia, os grandes embates políticos e culturais de sua época. Embora sem a mesma importância genérica, creio que relembrar o que me levou ao tema dessa tese seja um testemunho válido de algumas tendências que têm se afirmado no Brasil dos fins do século XX até este ano de 2021. Peço então permissão para falar na primeira pessoa do singular e para não omitir alguns acasos e inclinações subjetivas, que em qualquer existência individual são mediações inevitáveis frente ao curso da história.

A figura mais influente da minha infância foi meu avô, um desenhista de talento que no fim da vida, em Belo Horizonte, se sustentou como escritor, mas não através de nenhum livro realista, e sim com o oposto, já que foi um dos pioneiros da moda do misticismo de autoajuda no Brasil, sob o pseudônimo de Raja Maraúsha. Mesmo no auge do seu irracionalismo, foi ele quem me estimulou desde cedo o gosto pelas artes e pela reflexão filosófica, além de me impressionar com sua própria existência incerta e amalucada de artista e guru, na qual o episódio mais marcante foi uma abdução extraterrestre em 1980, segundo ele insistiu até morrer (e minha avó ainda acredita). Tal exemplo de vida foi um fator crucial em minha futura atenção à literatura fantástica – e aliás, meu avô foi um dos amigos de botequim de Murilo Rubião, chegando a ilustrar um livro dedicado a esse autor, de título *Flor de Vidro* (TORRES, 1991)^{xlvi}, que reuniu uma série de contos de autores mineiros, incluindo o “Flor de Vidro” do próprio Murilo Rubião, alguns meses depois que este faleceu.

Por volta de 1997, ao término da minha infância em Diamantina, o primeiro livro que lembro de ter gostado muito foi *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, cuja sugestão de leitura veio de alguma professora de português do ensino fundamental. Mas aí foi apenas um divertimento superficial com o humorismo do narrador, que não se acompanhou de nenhuma compreensão essencial dessa obra e não causou maior impacto em minhas decisões pessoais. Seja como for, eu já era bom aluno e me mostrava especialmente aberto a conversas culturais, sobretudo sobre filmes, até porque meu pai possuía uma video locadora.

Anos depois daquele primeiro contato com Machado de Assis, já no meio da adolescência, um amigo viciado em Guimarães Rosa nunca parava de comparar suas experiências na fazenda do pai com as histórias desse autor, o que incluía a especulação sobre supostos pactos demoníacos que ele ouvia entre os habitantes da roça. Não obstante, o livro que mais lhe impressionou nos tempos iniciais do ensino médio, e que ele de pronto me emprestou, foi *Cem Anos de Solidão*, na tradução de Eric Nepomuceno. A leitura desse romance dominou tanto minha atenção que eu inventei uma gripe para faltar alguns dias de aula, a fim de prosseguir meu mergulho nas histórias dos Buendía – cujo patriarca, aliás, demonstra uma personalidade muito semelhante à do meu citado avô, enquanto Úrsula Iguaran é quase a exata descrição da minha avó. Nas semanas seguintes, algumas palavras muito usadas por Gabriel García Márquez não saíam da minha cabeça, como “ressonância”, “evocação”, “diáfana”, “remoto”, “estirpe” – e com elas em mente tentei compor alguns sonetos e odes, e depois alguns contos. Dali em diante eu havia decidido dedicar minha vida à literatura.

Pelos anos do ensino médio, até completar minha maioridade, continuei muito interessado por autores classificados sob o mesmo rótulo de “realismo fantástico” aplicado a *Cem Anos de Solidão*. Li quase a obra completa do próprio García Márquez, muita coisa de Jorge Luis Borges, algumas antologias gerais do fantástico latino-americano e mundial, até chegar na obra de José Saramago (que outra professora de português indicou na sala de aula). Intercalava essas leituras com a das apostilas das demais disciplinas do colégio, sentindo crescer minha predileção pelos estudos literários, ainda que meu interesse cotidiano maior fosse jogar basquete. Aos dezessete anos, porém, em um campeonato desse esporte no interior de Minas, quebrei o punho e me afastei das quadras, o que me permitiu ler mais de José Saramago nos meses seguintes. Seus romances não demoraram a exercer a tarefa militante de me recrutar ao marxismo, e desde então as maiores decisões de minha vida tiveram direta relação com essa adesão à perspectiva comunista a partir da literatura. É claro que houveram outras influências a me predispor a essa viragem, em especial um professor de história e geografia chamado Zé Antônio, que era do Partido dos Trabalhadores; mas o empurrão mais decisivo veio sem dúvida das obras e entrevistas do romancista português. Isso me convenceu para sempre que a melhor arte pode

ter uma importante função ideológica, algo às vezes decisivo para a vida concreta das pessoas.

No ano de preparação ao vestibular, eu acabei optando pelo curso de Direito, entre outros motivos porque vários personagens históricos que eu então já começava a admirar haviam feito essa mesma opção, como Marx, Lenin, Gabriel Garcia Márquez ou o brasileiro José Cândido de Carvalho, cujo livro *O Coronel e o Lobisomem* foi um dos cobrados naquele vestibular e me ajudou a desistir de tentar medicina em prol de algum curso mais próximo das humanidades. Foi assim que em 2004 entrei na Universidade Federal de Minas Gerais, pelas portas da faculdade de Direito – para só depois perceber o disparate de fazer isso seguindo o exemplo de autores mais antigos, já que antes o Direito costumava abarcar outras disciplinas das humanas, que ainda não possuíam faculdades específicas, sem falar que as biografias dos meus principais ídolos não iriam incluir capítulos de advocacia, sendo que Garcia Márquez sequer chegou a se formar bacharel. O que me consolava era a perspectiva de fazer qualquer concurso algum dia, bem como a consciência de estar cursando a mesma faculdade por onde passaram vários escritores mineiros de reputação nacional, como Aníbal Machado, Ciro dos Anjos, Rubem Braga, Fernando Sabino, Murilo Rubião, Paulo Mendes Campos, Otto Lara Resende e Autran Dourado. E foi na faculdade de Direito que fiz amigos que me introduziram em definitivo na militância de esquerda e onde tive meu primeiro grupo de estudos literários – apesar dos dissabores de ter sido aluno de docentes que encarnavam a mentalidade neoliberal, como Antonio Augusto Anastasia, que logo depois se tornaria governador de Minas e mais tarde o relator no Senado do golpe de 2016.

O grupo literário que tive no Direito tinha um caráter informal, e suas reuniões muitas vezes ocorriam nos bares do edifício Malleta, em cujo bloco residencial morei por nove anos, de 2006 a 2015. Vale dizer que minha decisão de morar no Malleta por quase uma década não foi casual: além de ficar bem próximo da faculdade de Direito, esse prédio é um dos mais simbólicos de Belo Horizonte, pois desde os tempos da ditadura militar seus andares térreos constituem um dos principais locais de encontro de intelectuais, artistas e militantes de esquerda da cidade. Para dar o exemplo do já citado Murilo Rubião, que estudamos nesta tese como um dos nomes mais representativos do “realismo fantástico” no Brasil, relata o escritor Sérgio Sant’anna:

A dupla face de Murilo se manifestava, também, ao final de cada tarde, quando, já ocupando a chefia do Departamento de Publicações da Imprensa Oficial, atravessava a avenida Augusto de Lima para adentrar a galeria do edifício Arcângelo Maletta e sentar-se à mesa do Lua Nova, botequim dos mais chinfrins, onde se reunia, diariamente, a geração mais madura dos intelectuais e artistas de Belo Horizonte. O boteco era apelidado por alguns de Lua Nava por causa da frequência assídua do historiador e oficial-médico da Polícia Militar, José Nava, irmão do memorialista e também médico Pedro Nava. (...). Na mesma galeria do Maletta, no Lucas, os artistas mais jovens se reuniam para beber e subverter o que quer que fosse. E o mais legal era que a convivência entre os dois grupos se dava na maior cordialidade, e pode-se dizer que Murilo, com seu terno impecável, era um embaixador promovendo um encontro de gerações. (SANT'ANNA, 2016, p. 20)

Apesar de também boêmio, meu grupo literário do Direito-Maletta possuía um método interpretativo interessante, que exigia certo esforço preparativo: a cada semana seus integrantes levavam poesias que todos liam e criticavam em voz alta, mas sem saber de qual autor era a obra. Isso por vezes redundava em críticas ácidas a um soneto que depois se revelava ser de Shakespeare, ou em elogios a uns versos que o próprio colega havia escrito de improviso naquele mesmo dia; porém, na maior parte das vezes, os poemas de autores importantes tinham o mérito prontamente reconhecido, e não raro muitos palpitavam com exatidão de que autor se tratava, dado a temática e o estilo vocabular. Havia nisso uma evidente influência do *close reading* de perfil americano, e a maioria do grupo tinha como referência máxima escritores vanguardistas de língua inglesa, como Ezra Pound e James Joyce. Comentando alguns problemas dessa linha adotada no grupo, que além do excessivo formalismo literário cultivava tendências anarquistas, um amigo da militância política me indicou o nome de György Lukács, que eu fui ler pela primeira em 2008, iniciando pelos artigos reunidos nos *Ensaio sobre literatura* e no *Marxismo e Teoria da Literatura*. Eu havia conhecido esse amigo em uma das primeiras ocupações das *Brigadas Populares*, movimento por moradia do qual participei da fundação, mas que, antes disso, operava com outro perfil, mais estudioso do que tarefeiro, sob o nome de *Núcleo de Estudos Marxistas*. Minha militância, então, sempre foi acompanhada pelo empenho no aprofundamento de temas da literatura e da filosofia, e nisso a descoberta de Lukács foi marcante, pois além de representar a união mais perfeita

entre a visão comunista e a teoria estética, segundo penso até hoje, sua obra apresentava respostas a várias questões que eu achava cruciais – como a da relação entre história, pensamento revolucionário e forma literária.

Em meio a esse conjunto de experiências e interesses, não demorou que eu comesse minha primeira pesquisa institucional, com bolsa de iniciação científica do CNPq, estudando a obra de José Saramago. Como cursava a faculdade de Direito, dei ênfase à sua representação do Estado moderno, mas já tentando utilizar ao máximo o método que eu ia aprendendo em György Lukács. Disso derivou minha monografia de conclusão de curso, que tratou das influências do marxismo na obra completa de José Saramago, já com plena atenção à questão do realismo mesmo sob as formas mais fantásticas, no espírito da estética de Lukács. Depois de formado, me preparei por um tempo para prestar o concurso de admissão à diplomacia, mas a política externa de Dilma Rousseff foi bem mais recuada que a do governo Lula, o que implicou em mudanças decisivas no processo seletivo do Itamaraty, como a diminuição de 100 para 25 nas vagas anuais e a demissão dos membros mais de esquerda da banca que elaborava as provas. Em tais condições, vi que eu não teria muita competitividade nesse concurso, e então meu caminho mais natural (ao invés de tentar carreira de advogado) foi voltar para a UFMG, agora finalmente ao âmbito da faculdade de Letras.

Para minha sorte, nessa época havia uma disciplina, na pós-graduação da Letras, que enfatizava justamente o que eu vinha estudando nos anos prévios: a questão do realismo sob a visão dialética. O responsável por isso era o professor Marcos Rogério Cordeiro, que depois se tornou meu orientador tanto no mestrado quanto no doutorado, e que faz parte de um grupo de acadêmicos que pelo Brasil afora se dedicam ao tema do realismo – ou da presença da história na literatura. Esse grupo tem realizado seminários e já publicou alguns livros, além de estimular e orientar dissertações e teses sobre diversos autores, via de regra na perspectiva marxista.

Foi marcante a satisfação que tive em encontrar pessoas com afinidades de perspectivas e de métodos de trabalho, bem como de ser bolsista do CNPq e da CAPES entre o mestrado e o doutorado. Todavia, isso não foi acompanhada pela satisfação com a história do país. Fui aprovado no mestrado em 2014, ano já de crise, que se agravou em 2015, quando decidi me filiar no PCdoB, não por plenas concordân-

cias políticas ou ideológicas, mas sim para fazer parte de modo mais orgânico e organizado dos embates entre a esquerda e a direita. Ocorre que perdemos: em 2016 veio o golpe de estado que derrubou o PT, abrindo o campo aos pacotes de destruição nacional.

De todo modo prossegui meus estudos, iniciando o doutorado em 2017, o que, dado ao tema que escolhi, aumentou minha sensibilidade às aparições fantásticas na arte e na realidade. Daí meu susto com a grande assombração de 2018, encarnada no eleito à presidência da república. O absurdo mais impensável havia se materializado. Teríamos a partir de então manchetes diárias sobre esse sujeito chamado por alguns de “mito” – e que de fato parece um ser mitológico, uma espécie de centauro da ignorância, metade louco, metade jegue, mas que no fundo é algo mais medíocre, um miliciano sem escrúpulos que faz qualquer papel que o oportunismo lhe imponha. O máximo que ele tem conseguido é exumar o espírito tacanho e preconceituoso da ditadura militar, porém numa versão ainda mais rebaixada, pois desprovida de qualquer laivo nacional-desenvolvimentista.

Será que alguma arte fantástica havia previsto semelhante conjuntura, que já se mostra até mais trágica que a da década neoliberal de 1990? Quais serão as novas visões intelectuais e artísticas depois da experiência da pandemia? E, num pesadelo dos pesadelos, será que testemunharemos coisa ainda pior que Bolsonaro?

Como tentei demonstrar ao longo desta tese, o realismo literário não busca descrever os acontecimentos jornalísticos do dia a dia, e muito menos se fundamenta em previsões sobre o futuro. Porém, uma vez que retrata as grandes tendências e estruturas que determinam a realidade, é evidente que tem algo a ensinar sobre nosso tempo, já que descortina os processos históricos que nos trouxeram até aqui. E sobre a história uma generalização é certa: tudo acaba mudando em certo grau, as transformações são inevitáveis, embora isso nem sempre signifique uma melhora estrutural para a maioria, no período de vida de uma pessoa ou de algumas gerações. Como já escreveu Lukács no estudo sobre o *Fausto* de Goethe: “O caminho da espécie não é trágico, mas se conduz através de inumeráveis tragédias individuais, objetivamente necessárias” (LUKÁCS, 1970, p. 358). Talvez viveremos em nosso tempo mais as tragédias que os grandes progressos, embora a proporção dessas possibilidades ainda dependa da capacidade de nossa geração de resistir, reagir e transformar tudo. E para ampliar essas ações contra os destinos trágicos, é preciso obter vitórias

na batalha ideológica, campo onde as artes do passado e do futuro poderão servir de armas até potentes, desde que carregadas com sua munição mais crítica e realista – algo que os estudos literários também podem estimular. Foi com essa esperança que escrevi a presente tese (cujas ideias começaram a ser debatidas, publicamente, pelos avaliadores da banca de doutorado, Ana Cotrim, Ana Laura dos Reis, Roberto Said e Daniel Bonomo – a quem agradeço sobremaneira).⁴⁷

Devo por fim dizer que de modo concomitante aos meus anos na pós-graduação, ajudei a implementar um projeto de extensão vinculado à Faculdade de Ciências Econômicas da UFMG, de nome *Contradição: Programa de Formação do Pensamento Crítico*, cuja coordenação eu divido desde 2016 com o professor Mário Marcos Sampaio Rodarte. Desse projeto saíram os recursos que me permitiram produzir, dirigir e editar, junto com Sérgio Scliar, um documentário ainda não publicado sobre o desenvolvimento brasileiro, para o qual tive a satisfação de poder entrevistar diversos intelectuais e políticos reconhecidos da centro-esquerda do país, como Celso Amorim, José Dirceu, Jessé Souza, Ciro Gomes, Bresser-Pereira, Samuel Pinheiro Guimarães, Marcio Pochmann, Jandira Feghali, Ladislav Dowbor, Maria Prestes, Jô Moraes, Marcos Coimbra, Patrus Ananias, além de professores da UFMG, entre os quais João Antônio de Paula, que já havia participado em 2010 da minha banca de graduação em Direito. Entrevistei também o escritor e tradutor Rubens Figueiredo, o que foi publicado em formato de texto no segundo volume do livro *Dimensões do Realismo* (2020), que organizei em conjunto com meu orientador Marcos Rogério Cordeiro e com o professor Luis Alberto Alves, e foi publicado pela editora Fino Traço.

A todas essas pessoas citadas agradeço a contribuição em meu amadurecimento político, intelectual e humano, o que também devo à minha companheira Renata, aos meus amigos de Ribeirão Preto, à minha família Quirino Siffert e ao gatinho Lukác, cujo nome e juventude animou a última arremetida ao texto.

Ao contrário do que costuma ser dito, qualquer equívoco desta tese é culpa de todos eles e não minha, pois detenho o dom fantástico de ser absolutamente imune ao erro.

⁴⁷ Como transbordamento das leituras que aqui figuraram, também já cometi dois contos com traços fantásticos: o “Epílogo a minhas obras completas”, publicado em um livro derivado de um concurso literário do jornal Brasil 247: o *Contos da Quarentena*, da editora Kotter, de 2020; e o “Mefisto 24”, que será publicado na coletânea *Flip Off* de 2022. Diversas outras ideias ainda estão em estado de latência ou a meio caminho, e provavelmente um dia irão redundar em mais publicações, caso eu sobreviva sem perder o rumo nessa conjuntura tão instável e difícil.

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor W. "Anotações sobre Kafka". In: *Prismas: crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Ática, pp. 239-270, 1998.

ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 2011.

ADORNO, Theodor W; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. 2.ed. Rio de Janeiro: J. Zahar Editor, 1985. Reimpressão de 2006.

ALVES, Luis Alberto N. "Compromisso secreto com a ordem: Os primeiros passos de Rubem Fonseca". In: *Revista Terceira Margem*. Rio de Janeiro: Número 21, p. 37-63, agosto/dezembro 2009.

AMADO, Jorge. *A morte e a morte de Quincas Berro D'agua*. (E-book: 96 p.) Rio de Janeiro: Record, 2000.

AMADO, Jorge. *Dona Flor e seus dois maridos: história moral e de amor: romance*. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 1975.

ANDERS, Gunther; CARONE, Modesto. *Kafka: pró e contra. Os autos do processo*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ANDERSON, Perry. "Trajetos de uma forma literária". In: *Novos Estudos*, n. 77, p. 205-220. São Paulo: março de 2007.

ANDERSON, Perry. *As origens da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

ANDRADE, Mário de. "Notas Diárias" publicado em *Mensagem (Quinzenário de Literatura e Arte)*, a. 2, nº 26. Belo Horizonte, 20 jul, p. 1, 1943.

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. (E-book: 163 p.) Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

ANDRADE, Mário de. *O movimento modernista*. Rio de Janeiro: Casa do estudante, 1942.

ANDRADE, Oswald de. Schema ao Tristão de Athayde. In: *Revista de Antropofagia*, Ano 1 – Número 5, Setembro de 1928, ortografia atualizada, p. 3. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/416410/per416410_1976_00001.pdf. Acesso em 09 dez. 2021.

ASSIS, Machado de. “O Alienista”. In: *50 Contos de Machado de Assis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Ed. Globo, 2008.

ASSIS, Machado de. Org: AZEVEDO, Silvia Maria; etc et al. *Machado de Assis: Crítica Literária e Textos Diversos*. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

AZEVEDO, Aluísio. *A mortalha de Alzira*. Rio de Janeiro: Fauchon & Cia Livreiros Editores, 1894.

AZEVEDO, Aluísio. *Demonios*. São Paulo: Teixeira & Irmão Editores, 1893.

AZEVEDO, Aluísio. *Mistério da Tijuca: romance original*. Rio de Janeiro: Tipografia da Folha Nova, 1882.

AZEVEDO, Aluísio. *O homem*. 3. ed. Rio de Janeiro: Typ. de Adolpho de Castro Silva, 1887.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de Francois Rabelais*. 7 ed. São Paulo: Hucitec, 2010.

BALZAC, Honoré. *A pele de onagro*. São Paulo: L&PM Pocket, 2008.

BARBEITAS, Flávio Barbeitas; ASSIS, Ana Cláudia Assis (organizadores). *Guerra-Peixe: 100 anos / Anais do evento: Guerra-Peixe: 100 anos, Seminário sobre vida e obra do compositor, realizado na Escola de Música da UFMG, entre 09 e 11 de abril de 2014*. Belo Horizonte: Minas de Som, 2015.

BARRENECHEA, Ana Maria. *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1984.

BARRETO, Lima. "Carta a Astregésilo de Ataíde, de 19/11/1921". In: *Correspondência. Tomo I*, p. 256-257. São Paulo: Brasiliense, 1956.

BENJAMIN, Walter; BARRETO, João. *Origem do drama trágico alemão*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

BENJAMIN, Walter. *A modernidade e os modernos*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000.

BENJAMIN, Walter. *Kafka*. Lisboa: Hiena Editora, 1987.

BENJAMIN, Walter; LÖWY, Michael (org.). *O capitalismo como religião* (E-book: 287 p.). São Paulo: Boitempo, 2013.

BETHELL, Leslie. *The Cambridge history of Latin America*. 12 v. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.

BORGES, "Borges por ele mesmo". In: FONSECA, Cristina. *O pensamento vivo de Jorge Luís Borges*. São Paulo: Martin Claret, 1987.

BORGES, Jorge Luis; CARDOZO, Flávio José. *O aleph*. 3. ed. São Paulo: Globo, 2001.

BORGES, Jorge Luis; NEJAR, Carlos. *Ficcões*. Porto Alegre: Globo S/A, 1970.

BOSI, Alfredo. "Situação de Macunaíma". In: *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades: Editora 34, 2010.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1970.

BOSI, Alfredo. *Machado de Assis: o enigma do olhar*. São Paulo: Ática, 1999.

BOSTROM, Nick. "Are you living in a computer simulation?". In: *Philosophical Quarterly*, Vol. 53, No. 211, pp. 243-255, 2003.

BLOOM, Harold. *Genius: A Mosaic of One Hundred Exemplary Creative Minds*. Nueva York: Warner Books, 2002.

BLOOM, Harold. *José Saramago (Bloom's modern critical views)*. Chelsea House Publishers, 2005

- BRANDÃO, Ignácio de Loyola. *Zero*. 11. ed. São Paulo: Global, 1987.
- BRANDÃO, Ignácio de Loyola. *Zero: romance pre-historico*. 2. ed. Rio de Janeiro: Brasilia, 1976.
- BUENO, Luiz. “História e estórias em ‘Um moço muito branco’” In: ALVES; CORDEIRO; SIFFERT, Dimensões do Realismo, Editora Fino Traço, v.2, p. 19-34, 2020.
- CALÓGERAS, Pandia. *A política monetária do Brasil*. São Paulo, 1960.
- CAMUS, Albert; GAMA, Mauro. *O mito de Sísifo: ensaio sobre o absurdo*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1989.
- CÂNDIDO, Antônio. *A educação pela noite e outros ensaios*. 2. ed. São Paulo: Editora Ática, 1989.
- CANDIDO, Antônio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 2v. 9. ed. Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Itatiaia, 2000.
- CANDIDO, Antônio. *Iniciação à literatura brasileira*. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.
- CANDIDO, Antônio. *Literatura e sociedade*. 9. ed. rev. pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006b.
- CÁNOVAS, Suzana Yolanda L. Machado. *O universo fantástico de Murilo Rubião à luz da hermenêutica simbólica*. 416f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004.
- CARDOSO, Ciro Flamarion Santana. “O Império Escravista e a República dos Plantadores”, Capítulo 5 de: LINHARES, Maria Yedda Leite. *História geral do Brasil*. 9. ed. rev. e atual. Rio de Janeiro: Campus, 2000.
- CARONE, Modesto. *Lição de kafka*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*. (Ebook: 2907p.) São Paulo: Leya, 2011.

CARPENTIER, Alejo. *O reino deste mundo*. Trad.: João Olavo Saldanha. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1985.

CARVALHO, Jose Candido de. *O coronel e o lobisomem: deixados do Oficial Superior da Guarda Nacional, Ponciano de Azeredo Furtado, natural da Praça de São Salvador de Campos dos Goytacazes*. (E-book: 430 p.) São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

CARVALHO, Jose Candido de. *O coronel e o lobisomem: romance*. 3. ed. rev. Rio de Janeiro: Jose Olympio, 1970.

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

CORPAS, Danielle. *O jagunço somos nós: visões do Brasil na crítica de Grande Sertão: Veredas*. Campinas: Mercado de Letras, 2015.

COSTA, Horácio. *José Saramago – O período Formativo*. Lisboa: Caminho, 1997.

COTRIM, Ana Aguiar. *O realismo nos escritos de Georg Lukács dos anos trinta: a centralidade da ação*. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, 2009.

COUTINHO, Carlos Nelson. *Lukács, Proust e Kafka: literatura e sociedade no século XX*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2005.

COUTINHO, Carlos Nelson. *O estruturalismo e a miséria da razão*. Posfácio de José Paulo Netto. 2.ed. São Paulo: Expressão Popular, 2010

DREIFUSS, Rene Armand. *1964: a conquista do Estado: ação política, poder e golpe de classe*. 3 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1981.

DRUMMOND, Roberto. *A morte de D. J. em Paris*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

DRUMMOND, Roberto. *Sangue de coca-cola*. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

EAGLETON, Terry. *As ilusões do pós-modernismo*. (Ebook: 141p) Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

FISCHER, Ernst. *A necessidade da arte: uma interpretação marxista*. 2 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

FREUD, Sigmund. "O Inquietante (1919)". In: *Obras completas, Volume 14: História de uma neurose infantil ('O homem dos lobos'); Além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FURTADO, Celso. *Formação econômica do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

GALLO, Renata Altenfelder Garcia. "Catarsis e experiência receptiva na 'Estética' (1963) de Georg Lukács". In: *Cerrados*, Brasília, n. 47, p. 134-152, dez. 2018.

GALVÃO, Walnice Nogueira. "O impossível retorno" In: *Língua e literatura: revista dos Departamentos de Letras da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo*. - Ano IV, vol. 4, p. 517-537, 1975.

GARCÍA MARQUEZ, Gabriel. *Cien años de soledad*. Ed. conmemorativa. Madrid: Alfaguara: Real Academia Española, 2007.

GARCIA MARQUEZ, Gabriel; ZAGURY, Eliane. *Cem anos de solidão*. 41. ed. Rio de Janeiro: Record, 1995.

GOETHE, Johann Wolfgang von; MAZZARI, Marcus Vinicius. *Fausto: uma tragédia – Segunda Parte*. São Paulo: Editora 34, 2011.

GOMES, Laurentino. *1822: como um homem sábio, uma princesa triste e um escocês louco por dinheiro ajudaram D. Pedro a criar o Brasil - um país que tinha tudo para dar errado*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.

HALPERIN DONGHI, Tulio. *História da América Latina*. 4.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.

HEGEL, G. W. F. *Ciência de la lógica*. Buenos Aires: Ediciones Solar, 1968.

HOBSBAWM, E. J.; BETHELL, Leslie. *Viva la revolución: a era das utopias na América Latina*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

HOBSBAWM, E. J.; *Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

HOFFMANN, E. T. A. "O Homem da Areia". In: COSTA, Flavio Moreira da; PORTOCARRERO, Celina.; HOEPERS, Mateus. *Os melhores contos fantásticos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

HOFFMANN, E. T. A. "O Homem de Areia". In: CALVINO, Ítalo. *Contos fantásticos do século XIX: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *26 poetas hoje: antologia*. 6. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

JAFFE, Noemi. "Um Brasil do imaginário". In: CARVALHO, Jose Candido de. *O coronel e o lobisomem: deixados do Oficial Superior da Guarda Nacional, Ponciano de Azeredo Furtado, natural da Praça de São Salvador de Campos dos Goytacazes*. (E-book: 430 p.) São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

JAMESON, Fredric. "O romance histórico ainda é possível?". In: *Novos Estudos*, n. 77, p. 185-203. São Paulo: março de 2007.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. 2.ed. São Paulo: Ática, 1997

JAMESON, Fredric; GAZZOLA, Ana Lúcia Almeida. *Espaço e imagem: teoria do pós-modernismo e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1994.

JOYCE, James. *Ulisses*. Tradução: Bernardina da Silveira Pinheiro. (E-book: 872 p.) Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

MAGALHÃES JÚNIOR, R. *Machado de Assis: vida e obra*. 4v. 2. ed. / revista e ampliada pelo autor. Rio de Janeiro: Record, 2008.

KAFKA, Franz; CARONE NETTO, Modesto. *A metamorfose*. São Paulo: Brasiliense, 1985

KAFKA, Franz; CARONE NETTO, Modesto. *Um médico rural: pequenas narrativas*. 2a ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.

KAFKA, Franz; CARONE NETTO, Modesto. *Um médico rural: pequenas narrativas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

KRUGMAN, Paul. *Arguing with Zombies: Economics, Politics, and the Fight for a Better Future*. New York: W. W. Norton & Company, 2020.

LINHARES, Maria Yedda Leite. *História geral do Brasil*. 9. ed. rev. e atual. Rio de Janeiro: Campus, 2000.

LLOSA, Vargas. “Cien años de soledad: Novela total, realidade total”. p. XXV-LVII. In: *Cien años de soledad*. Ed. comemorativa. Madrid: Alfaguara: Real Academia Española, 2007.

LOPES, João Marques. *Saramago: biografia*. São Paulo: Leya, 2010.

LOSURDO, Domenico; CANFORA, Luciano. *Stalin: História crítica de uma lenda negra*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Editora Revan, 2011.

LOWY, Michael; DI PIERO, Reginaldo. *Marxismo contra positivismo*. São Paulo: Cortez, 2018.

LUKÁCS, György,; COUTINHO, Carlos Nelson,; PAULO NETTO, José. *Arte e sociedade: escritos estéticos 1932-1967*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

LUKÁCS, György. “Subordinação da forma ao conteúdo” – Tradução de um trecho do prefácio a *Il marxismo e la critica letteraria* (Torino, 1953, p. 13). In: SODRÉ, Nelson Werneck. *Fundamentos da estética marxista*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

LUKÁCS, György. *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

LUKÁCS, György. *Introdução a uma estética marxista: sobre a particularidade como categoria da estética*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

LUKÁCS, György. *Marxismo e teoria da literatura*. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

LUKÁCS, György. *Para Uma Ontologia do Ser Social. Volume I*. São Paulo: Boitempo, 2012.

LUKÁCS, György. *Para Uma Ontologia do Ser Social. Volume II*. São Paulo: Boitempo, 2013.

LUKÁCS, György. *Realistas alemanes del siglo XIX*. Barcelona: Grijalbo, 1970.

LUKÁCS, György. *Skizze einer Geschichte der Neueren Deutschen Literatur [Esboço de uma história da moderna literatura alemã]*. Berlim: Aufbau-Verlag, 1953.

LUKÁCS, György. *Studies in European realism*. 1st American ed. New York: Grosset & Dunlap, 1964.

LUKÁCS, György; COUTINHO, Carlos Nelson. *Realismo critico hoje*. 2.ed. Brasília, D.F.: Thesaurus, 1991.

LUKÁCS, György; SACRISTÁN, Manuel. *Estética 1: la peculiaridad de lo estético*. 4 v. Barcelona: Grijalbo, 1967.

LUKÁCS, Georg. *Solzhenitsyn*. Translated by William David Graf. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1971.

MAIA NETO, José Raimundo. *O ceticismo na obra de Machado de Assis*. São Paulo: Annablume, 2007.

MANDOSIO, Jean-Marc. *A longevidade de uma impostura: Michel Foucault*. Rio de Janeiro: Achiamé, 2011.

MARX, Karl & ENGELS, Friedrich. *A ideologia alemã / Tradução de Luis Cláudio de Castro e Costa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MARX, Karl & ENGELS, Friedrich. *O Manifesto Comunista*. São Paulo: Boitempo Editorial, 1999.

MARX, Karl. *A miséria da filosofia*. São Paulo: Ícone, 2004.

MARX, Karl. *Grundrisse: manuscritos econômicos de 1857-1858: esboços da crítica da economia política*. São Paulo: Boitempo, 2011.

MARX, Karl. *Manuscritos econômicos-filosóficos*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.

MARX, Karl. *O Capital: crítica da economia política*. São Paulo: Difel Difusão Editorial S.A., 1985.

MARX, Karl. *O Capital: crítica da economia política: Livro 1, v.1*. (Coleção Os Economistas). São Paulo: Abril Cultural, 1983.

MARX, Karl. *O Capital: crítica da economia política: Livro I: o processo de produção do capital*. São Paulo: Boitempo, 2013.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Manifesto comunista*. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 1998. 4ª reimpressão: 2005.

MARX, Karl; SINGER, Paul. *O Capital: crítica da economia política*. Livro 1, v.1. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

MATANGRANO, Bruno Anselmi; TAVARES, Enéias. *Fantástico Brasileiro: o insólito literário do romantismo ao fantasismo*. Curitiba: Arte e Letra, 2019

MAUPASSANT, Guy de. “Quem sabe?” In: COSTA, Flavio Moreira da (org.). *Os melhores contos fantásticos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

MORAES, Vinicius. Resenha de “A morte e a morte de Quincas Berro D’água” - “Última Hora”, Rio, 1959. In: AMADO, Jorge. *A morte e a morte de Quincas Berro D’água*. (E-book: 96 p.) Rio de Janeiro: Record, 2000.

MORENO, Naiara Alberti. *O coronel e o lobisomem nas veredas da literatura regionalista Brasileira*. 1.ed. – São Paulo: Cultura Acadêmica, 2015.

NETTO [NETO], Coelho. *Esphinge*. [Esfinge] Porto: Imprensa Moderna, 1920.

NEWTON JÚNIOR, “Carlos. A Pedra do Reino: o sertão mítico e poético de Ariano Suassuna”. *Revista Brasileira*. Rio de Janeiro: Ano V, p. 139-147, 2016.

PAES, José Paulo. Um sequestro do divino. In: _____. *A aventura literária: Ensaaios sobre ficção e ficções*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 117-123.

PROENÇA, M. Cavalcanti. *Roteiro de Macunaíma*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1974.

RAMA, Ángel. “El boom en perspectiva”. In: *Más allá del boom: literatura y mercado*. Buenos Aires: Folios, 1984

RAMOS, Graciliano. *Conversas / Graciliano Ramos*; organizado por Thiago Mio Salla, Ieda Lebenstzayn. 1. ed. Rio de Janeiro: Record, 2014.

RAMOS, Graciliano. Do livro *Conversas*, de Graciliano Ramos. Organização de Ieda Lebenstzayn e Thiago Mio Salla. Rio de Janeiro: Record, 2014, pp. 281-4.

RIBEIRO, Gilvan. “O Alegórico em Guimarães Rosa - Notas para um ensaio sobre Grande Sertão: Veredas” COUTINHO, Carlos Nelson (org). *Realismo e anti-realismo na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: 1974.

RIO, João do. “O bebê de tarlatana rosa”. In: MORICONI, Italo. *Os cem melhores contos brasileiros do século*, p. 21-27 (Ebook: 643 p.). Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

RÖDER, Birgit. *A study of the major novellas of E. T. A. Hoffmann*. USA-UK: Camden House, 2003.

ROSA, João Guimarães. *Estas Estórias*. 6. ed. Rio de Janeiro: Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

ROSA, João Guimarães. *Primeiras Estórias*. 6. ed. Rio de Janeiro: Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

RUBIÃO, Murilo. *O convidado*. 2. ed. São Paulo: Quiron, 1979.

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

SANT’ANNA, Sérgio. “Fogos do Além”, p. 19-21. In: *Suplemento literário: Edição Especial: Murilo Rubião, o centenário do Mágico*. Belo Horizonte, junho de 2016

SARAMAGO, José. “Uma conversa de José Saramago, primeiro Nobel da literatura portuguesa, com o poeta Horácio Costa”. In: *Cult: Revista brasileira de literatura*, São Paulo, Volume 17, p. 16-23, Dezembro, 1998.

SARAMAGO, José. *A jangada de pedra*: 7. ed. Lisboa: Caminho, 1997. 349p.

SARAMAGO, José. *As intermitências da morte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. 2. ed. Lisboa: Caminho, 1995. 310p.

SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a lucidez*: São Paulo: Cia das Letras, 2004. 325 p.

SARAMAGO, José. *História do cerco de Lisboa*. (E-book: 289 p.) São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

SARAMAGO, José. *Levantado do chão*. 1 ed. Lisboa: Caminho, 1980.

SARAMAGO, José. *Manual de pintura e caligrafia*. 2. ed. Lisboa: Caminho, 1983.

SARAMAGO, José. *Memorial do convento*. (E-book: 313 p.) Companhia das Letras, 2013.

SARAMAGO, José. *O ano da morte de Ricardo Reis*. (E-book: 323 p.) 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SARAMAGO, José. *O Ano de 1993*. In: *Poesía Completa*. Bilíngue. Tradução ao espanhol de Ángel Campos Pámpano. (E-book: 150 p.).Espanha: Alfaguara, 2005.

SARAMAGO, José. *Objecto quase: contos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SARAMAGO, José. *Objecto quase*. (E-book: 129 p.) São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

SARDAS, Guilherme. *O absurdo da existência nos contos de Murilo Rubião*/ Guilherme Sardas. - 1. ed. - Jundiaí [SP]: Paco Editorial, 2019.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. 6. ed. São Paulo: Duas Cidades: Editora 34, 2012a.

SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. 5. ed. São Paulo: Duas Cidades: Editora 34, 2012b.

SCHWARTZ, Jorge. *Murilo Rubião: a poética do uroboro*. São Paulo: Ática, 1981.

SCHWARTZ, Jorge. "Prefácio" in: RUBIÃO, Murilo. *O convidado: contos*. São Paulo: Edições Quíron, 1974.

SCLIAR, Moacyr. *O centauro no jardim*. (Ebook: 194 p.). 10. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SECCO, Lincoln Ferreira. *A revolução dos cravos: e a crise do império colonial português: economias, espaços e tomadas de consciências*. São Paulo: Alameda, 2004.

SIFFERT, Alysson, "A modernidade sobre as formas do Fausto", in: ALVES; CORDEIRO; SIFFERT, *Dimensões do Realismo*, Editora Fino Traço, v.2, p. 35-65, 2020.

SIFFERT, Alysson. *Realismo e modernidade em Grande Sertão: Veredas*. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, 2017.

SIFFERT, Alysson. "Epílogo a minhas obras completas". In: *Contos da Quarentena*. Volume. 3 / Org. Tv Brasil 247. p. 51-58. Curitiba: Kotter Editorial, 2020.

SOKAL, Alan D; BRICMONT, Jean. *Imposturas intelectuais*. 3. ed. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 2006.

SOUZA, Gilda de Mello e. *O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma*. São Paulo: Duas Cidades, 1979.

SUASSUNA, Ariano; NEWTON JUNIOR, Carlos. *Teatro completo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 4 v, 2018.

SUASSUNA, Ariano. *Romance d'a pedra do reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta: romance armorial-popular brasileiro*. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução a literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

TORRES, Guillermo Henríquez. *El misterio de los Buendía*. 2. Ed. Bogotá: Editorial Nueva América, 2006.

TORRES, Wagner; RUBIÃO, Murilo & Outros. *Flor de Vidro: antologia de autores mineiros. Contos. Livro de homenagem a Murilo Rubião*. Belo Horizonte: Editora Arte Quintal, 1991.

USLAR PIETRI, Arturo. “Realismo Mágico”, in: *Cuarenta Ensayos*, Monte valia editores: Venezuela, p. 121-126, 1990.

USLAR PIETRI, Arturo. “Realismo Mágico”, in: *Cuarenta Ensayos*, Monte valia editores: Venezuela, 1990, p. 121-126

USLAR PIETRI, Arturo. *Letras y Hombres de Venezuela*. México: Fondo De Cultura Economica, 1948.

UTEZA, Francis; GARBUGLIO, Jose Carlos. *JGR: metafísica do grande sertão*. São Paulo: EDUSP, 1994.

VEIGA, José J. *A hora dos ruminantes*. (E-book: 126 p.) São Paulo: Companhia das Letras, 2015a.

VEIGA, José J. *Os cavaleiros de platilento*. (E-book: 139 p.) São Paulo: Companhia das Letras, 2015b.

VERÍSSIMO, Érico. *Incidente em Antares*. 1. ed. Porto Alegre: Globo, 1971.

VETROMILLA, Clayton. “Guerra-Peixe: considerações sobre o significado do conceito ‘objetividade folclórica’”. In: *Per Musi – Revista Acadêmica de Música* – n.14, 110 p., jul - dez, 2006.

VIRK, Rizwan. *The Simulation Hypothesis*. Bayview Books, 2019.

WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. Tradução: Januário Leite. Centaur Classics: Kindle Editions, 286 p. 2013.

ZAGURY, Eliana. “Murilo Rubião, o absurdo convidado ao fantástico”. In: *Jornal do Brasil*. Guanabara, 22 de março de 1975.

ANEXO 1 – CITAÇÕES DISPONÍVEIS NA INTERNET

- Todos os links tiveram o acesso conferido no dia 10 de julho de 2021.

ⁱ Entrevista de CELSO AMORIM, disponível em: www.cartamaior.com.br/?/Editoria/Politica/A-loucura-foi-instalada-no-Brasi-como-metodo-de-destruicao-diz-ex-chanceler-Celso-Amorim/4/44571.

ⁱⁱ Capa da *Revista Carta Capital*, Ano XXIV, N. 1063: 17 de julho de 2019.

ⁱⁱⁱ Declaração de CHICO BUARQUE, disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/colunas/monicabergamo/2020/01/chico-buarque-diz-que-pais-e-governado-por-loucos.shtml>.

^{iv} Entrevista de LUIS FERNANDO VERÍSSIMO, disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/01/o-analista-de-bage-receberia-bolsonaro-com-um-joe-lhaco-diz-luis-fernando-verissimo.shtml>.

^v Entrevista de ELON MUSK, “Are We In A Simulation?”, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xBKRUl2zHp0&t=541s>.

^{vi} O tratado original de HERÁCLITO se perdeu, mas há muitas variações sobre essa famosa máxima, como a seguinte: “tudo que existe passa e nada permanece”, inscrita no 401d e 402a do Crátilo de Platão (1988, p. 126-127). Outros fragmentos com esse sentido, e as respectivas fontes, se encontram em <https://en.wikiquote.org/wiki/Heraclitus>.

^{vii} “Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades”. Soneto de LUIS DE CAMÕES, disponível em: <https://www.escritas.org/pt/t/2513/mudam-se-os-tempos-mudam-se-as-vontades>. Acesso 11/01/2020.

^{viii} *Diários de GOETHE*, anotação do dia 11 de outubro de 1831, disponível em: <http://www.zeno.org/Literatur/M/Goethe,+Johann+Wolfgang/Tageb%C3%BCher/1831/October>. (Tradução nossa)

^{ix} *GOETHE's letters to Zelter, with extracts from those of ZELTER to Goethe*, p. 458. Publication date: 1887 – Disponível em: <https://archive.org/details/goetheslettersto00goet/page/458/mode/2up/search/notre>.

^x “Do Fantástico em literatura”, artigo de CHARLES NODIER. Tradução de *Du fantastique en littérature*. Paris: Chimères, 1989 [Barbe bleue, collection dirigée par David Gravier, Anne Wickers], pp.9-38. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/organon/article/view/30058/18643>.

^{xi} “Les Contes d’Hoffmann”, texto de THÉOPHILE GAUTIER, publicado originalmente em *Chronique de Paris*, 14 août 1836. Disponível em: https://fr.wikisource.org/wiki/Les_Contes_d%20%99Hoffmann. (Tradução nossa)

^{xii} “Le Fantastique”, artigo de GUY MAUPASSANT. Disponível em: https://fr.wikisource.org/wiki/Le_Fantastique. (Tradução nossa).

^{xiii} Artigo de ANGEL FLORES, “Magical Realism in Spanish American Fiction”. Disponível em <https://www.jstor.org/stable/335812?seq=1>. (Tradução nossa)

^{xiv} Esta é a opinião, por exemplo, de SÉRGIO RAMÍREZ, escritor e político que chegou a vice-presidente da Nicarágua: “*Cien años de soledad* es la primera historia de América que se ha escrito; ha llegado al fondo de esa realidad irreal de la fundación de pueblos olvidados, de la epopeya de los éxodos, de treinta guerras iniciadas y perdidas todas, de los noviazgos eternos, de los húngaros y sus caravanas, de los barcos sepultados en flores en medio de la selva, de las fortunas dilapidadas, del muchacho poblano estudiando para papa, de nuestros Simbades navegando por los siete mares, de la mujer eterna que ha sostenido a la familia por siglos, en un matriarcado secular. *Cien años de soledad* ha sido escrita en el lenguaje universal de esa realidad que se multiplica como en un espejo en cada país americano, en cada uno de los miles de Macondo en donde han vivido los Buendía y el lector ha oído hablar de ellos o los ha visto arruinarse y morir.” O texto completo, intitulado “*Cien años de soledad*, la historia de América”, está disponível em: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cien-anos-de-soledad-la-historia-de-america/html/12808245-9070-417e-9eae-d2de6b2be27b_2.html.

^{xv} Discurso de GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ na ocasião do recebimento do Prêmio Nobel. Tradução de Eric Napomuceno. Disponível em <https://homoliteratus.com/solidao-da-america-latina-discurso-de-garcia-marquez-no-nobel-de-literatura/>.

^{xvi} “Tornou-se comum repetir que Borges teria dito, sobre *Cem Anos de Solidão*, que 50 anos bastavam”, como relembra SYLVA COLOMBO para um artigo da *Folha de Paulo*. <https://www1.folha.uol.com.br/paywall/login.shtml?https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/05/1880597-50-anos-bastavam-teria-dito-borges-sobre-cem-anos-de-solidao.shtml>.

^{xvii} Sobre os debates em torno da questão homérica, incluindo os entendimentos acadêmicos mais atuais, conferir o artigo de MARTIN WEST, “The Homeric Question Today.” In: *Proceedings of the American Philosophical Society*, vol. 155, no. 4, 2011, pp. 383–393. Disponível em: www.jstor.org/stable/23208780.

^{xviii} Sabatina de JOSÉ SARAMAGO à Folha de São Paulo, disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2911200830.htm#:~:text=Desde%20muito%20novo%20orientei%20me,fazer%20coisas%20para%20modific%C3%A1%20o>.

^{xix} Artigo sobre o programa televisivo da RTP1 “Os Grandes Portugueses”, baseado no programa de grande êxito da BBC - “Greatest Britons”: https://pt.wikipedia.org/wiki/Os_Grandes_Portugueses#:~:text=O%20pol%C3%ADtico%20Ant%C3%B3nio%20de%20Oliveira,%2C%20com%2041%25%20dos%20votos.

^{xx} Poema de GONÇALVES DIAS, “Canto do Piaga”, disponível em: <https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=download&id=38085#OCantodoPiaga>.

^{xxi} *Lira dos Vinte Anos*, poemas de ÁLVARES DE AZEVEDO, disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000021.pdf>

^{xxii} Teatro de ÁLVARES DE AZEVEDO, “Macário”, disponível em: http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/livros_eletronicos/macario.pdf.

^{xxiii} Poema de BERNARDO GUIMARÃES, “O Elixir do Pajé”, disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ua00060a.pdf>

xxiv Conferir os preços médios dos escravos brasileiros no artigo “Viabilidade econômica da escravidão no Brasil: 1880-1888” (CASTRO, 1973). Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/rbe/article/view/109/6160>.

xxv “A Bagatela”. Conto de MACHADO DE ASSIS, disponível em: <https://www.machadodeassis.ufsc.br/obras/contos/avulsos/CONTO,%20Bagatela,%201859.htm>.

xxvi Idem.

xxvii “Uma excursão milagrosa”. Conto de MACHADO DE ASSIS, disponível em: <http://www.dominipublico.gov.br/download/texto/fs000192.pdf>

xxviii Idem.

xxix “O anjo das donzelas”, conto de MACHADO DE ASSIS, disponível em: <http://www.dominipublico.gov.br/download/texto/fs000103pdf.pdf>

xxx Idem.

xxxi “O Anjo Rafael”, conto de MACHADO DE ASSIS: <http://www.dominipublico.gov.br/download/texto/fs000104pdf.pdf>.

xxxii “O Capitão Mendonça”. Conto de MACHADO DE ASSIS, disponível em: <http://www.dominipublico.gov.br/download/texto/fs000110pdf.pdf>

xxxiii “O Imortal”. Conto de MACHADO DE ASSIS, disponível em: <https://www.machadodeassis.ufsc.br/obras/contos/avulsos/CONTO,%20O%20imortal,%201882.htm>

xxxiv Idem.

xxxv “Os óculos de Pedro Antão”. Conto de MACHADO DE ASSIS, disponível em: <http://www.dominipublico.gov.br/download/texto/fs000127pdf.pdf>.

xxxvi “Um esqueleto”. Conto de MACHADO DE ASSIS, disponível em: <https://www.machadodeassis.ufsc.br/obras/contos/avulsos/CONTO,%20Um%20esqueleto,%201875.htm>.

xxxvii Idem.

xxxviii Idem.

xxxix “Sem olhos”. Conto de MACHADO DE ASSIS, disponível em: <https://contobrasileiro.com.br/sem-olhos-conto-de-machado-de-assis/>.

xl CARL SAGAN - 1966 Interviewed about UFO's, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rbfOqgQVKmI>, 03:30-05:10 (*tradução nossa*).

xli Ver o levantamento do artigo, “Proíbo a publicação e circulação... - censura a livros na ditadura militar”, de SANDRA REIMÃO, disponível em: <https://www.scielo.br/j/ea/a/L7cPdmb4GHCSrmTbYkmxNvF/?lang=pt>.

xlII Leitura do prof. Alan Macfarlane do capítulo “A World Without a World View: the condition of post-modernity”, do seu livro “How do we Know”. Video disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=OIrnud6X2qU&t=6s>.

^{xliii} Cf., por exemplo, entrevista de MOACYR SCLIAR ao Roda Viva, de 16/08/2010, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LARRXzsmvGI>

^{xliv} Artigo de JEAN FRANCO ao New York Times, "Yuppies With Fetlocks", disponível em <https://www.nytimes.com/1985/06/30/books/yuppies-with-fetlocks.html> (tradução nossa).

^{xlvi} Resenha da tradução ao inglês: *The Centaur in the Garden*, in: THE COMPLETE REVIEW'S REVIEW: <https://www.complete-review.com/reviews/brazil/scliarm2.htm> (tradução nossa).

^{xlv} Abaixo, ilustração de CELSO SIFFERT, avô do doutorando, para o conto "Flor de Vidro", em livro de homenagem a Murilo Rubião (TORRES, 1991). Será disponibilizada na internet com a publicação desta tese:

