

*Os realismos irrealistas na
literatura brasileira
contemporânea*

Alcmeno Bastos

www.alcmeno.com
alcmeno@globo.com

SUMÁRIO

1 – Revisitando um anfitrião incômodo: o problema da referencialidade literária e seus limites

1.1 – A semiose literária

1.2 – Referências bibliográficas

2 – O lugar dos realismos irrealistas na ficção brasileira contemporânea

2.1 – Realismo, realismo e realidade

2.2 – Os realismos irrealistas

2.3 – Referências bibliográficas

2.4 – Os realismos irrealistas na ficção brasileira

2.5 – Referências bibliográficas

1 - Revisitando um anfitrião incômodo: o problema da referencialidade literária e seus limites

1.1 - A semiose literária

Tomado o texto literário, e em particular a narrativa de ficção, como um **signo**, por imperativo semiótico terá ele um **referente**¹. É necessário esclarecer, no entanto, que a noção de referente como aquilo de que o signo é signo, isto é, aquilo a que o signo se *refere* e existe na *realidade*, não se esgota no entendimento de *realidade* como concreitude, visibilidade ou outros atributos do objeto da significação que o tornem perceptível pelos sentidos humanos da visão, do tato etc. A noção de referente alcança, também, os *objetos* abstratos, tais como os sentimentos, as emoções, as crenças religiosas, e mesmo os objetos inexistentes (?) ou tidos como tal pela reflexão racional (um fantasma, uma bruxa, por exemplo), na medida em que tais inexistências, por paradoxal que pareça, existindo na imaginação, são também *reais*. Quem haverá que conteste o estatuto de realidade de sentimentos como o amor, a saudade, ou de entidades espirituais como os santos católicos, por exemplo?

Considerando que todo signo é o resultado de um processo, de uma **semiose**, e entendida a semiose como a articulação entre um **plano da expressão** e um **plano do conteúdo**, de que deriva um **sentido**, deve ser notado, no caso da semiose literária, que se trata de uma **semiótica conotativa**, pois o seu plano da expressão é constituído de outra semiótica (ou de outro **sistema semiótico**), qual seja uma língua natural. O conceito de **semiótica conotativa**, formulado por Louis Hjelmslev nos seguintes termos: “uma semiótica que não é uma língua e cujo plano da expressão é constituído pelos planos do conteúdo e da expressão de uma semiótica denotativa”², aplica-se perfeitamente à semiótica literária. A nomenclatura até aqui adotada é de base hjelmsleviana, mas não haverá prejuízo conceitual, se **plano da expressão** e **plano do conteúdo** forem tomados como os equivalentes do **significante** e do **significado** da terminologia de Saussure.

O conceito de **semiótica conotativa** foi também usado por Roland Barthes para falar do “mito, hoje”, embora sem indicação expressa da fonte. O “mito, hoje” é defini-

¹ Para aceitação deste enunciado, qualquer das definições usuais de signo e de referente satisfaz, pois que, a despeito da diversidade de nomenclaturas, todas concordam com essa natureza essencialmente referencial do signo, isto é, com o fato de que o signo é sempre signo de- .

² HJELMSLEV, Louis. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. Trad. J. Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 1975, p. 136.

do por Barthes como “um sistema particular, visto que ele se constrói a partir de uma cadeia semiológica que existe já antes dele: *é um sistema semiológico segundo*”³. Deste modo, ainda segundo Barthes,

no mito existem dois sistemas semiológicos, um deles deslocado em relação ao outro: um sistema lingüístico, a língua (ou os modos de representação que lhe são assimilados), a que chamarei *linguagem-objeto*, porque é a linguagem de que o mito se serve para construir o seu próprio sistema; e o próprio mito, a que chamarei *metalinguagem*, porque é uma segunda língua, *na qual* se fala da primeira (itálicos no original)⁴.

Posteriormente, no seu *Elementos de Semiologia*, publicado em 1964 (*Mitologias* é de 1956), Barthes faz explícita referência a Hjelmslev e associa claramente o conceito de semiótica conotativa à literatura, quando afirma;

Diremos, pois, que *um sistema conotado é um sistema cujo plano de expressão é, ele próprio, constituído por um sistema de significação*; os casos correntes de conotação serão evidentemente constituídos por sistemas complexos, cuja linguagem articulada forma o primeiro sistema (é o caso da Literatura, por exemplo).⁵

Pode-se dizer ainda que o conceito de semiótica conotativa, ou o de sistema semiológico segundo, corresponde ainda, grosso modo, ao conceito de **sistema modelizante secundário de tipo artístico** de Iuri Lotman, segundo o qual

A literatura fala uma linguagem particular que se sobrepõe à língua natural como sistema secundário. É por essa razão que é definida como um sistema modelizante secundário. (. . .)

Dizer que a literatura possui a sua linguagem que não coincide com a sua língua natural, mas que a se sobrepõe — é dizer que a literatura possui um sistema que lhe é próprio de sugnos e de regras para a sua combi-

³ BARTHES, Roland. O mito, hoje. In: ---. *Mitologias*. Trad. Rita Buongiorno e Pedro de Souza. 4. ed. São Paulo: Difel, 1980, p. 136.

⁴ *Ibidem*, p. 137.

⁵ BARTHES, Roland. *Elementos de Semiologia*. Trad. Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, Editora da USP, 1971, p. 96-97. Um ano antes da publicação dos *Elementos de Semiologia*, respondendo a perguntas de um questionário da revista *Tel Quel*, Barthes dizia, sem rigor terminológico, mas com toda clareza, que a literatura “é feita com linguagem, isto é, com uma matéria que *já* é significante no momento em que a literatura dela se apodera: é preciso que a literatura *deslize* para um sistema que não lhe pertence, mas que funciona apesar de tudo com os mesmos fins do que ela, isto é, comunicar.” Cf. BARTHES, Roland. Literatura e significação. In: ---. *Crítica e verdade*. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1970, p. 170. Poderíamos dizer que a literatura é ela mesma o sistema para o qual “desliza”.

nação, que servem para transmitir informações particulares, não transmissíveis por outros meios.⁶

Uma refutação vigorosa do aproveitamento do conceito de semiótica conotativa por Barthes e vários outros teóricos (Marie-Noëlle Gary-Prieur, Cesare Segre, Bertha Siertsema e Paul Zumthor) é feita por Costanzo di Girolamo, baseada principalmente no fato de que Hjelmslev “não se refere claramente à natureza da semiótica conotativa” como vinculada à literatura, e que a conotação, ainda segundo Hjelmslev, não é “uma marca específica do texto literário: ou melhor, a linguagem literária não pode ser contrastada com a língua comum com base na conotação”⁷. Acrescenta di Girolamo que

qualquer texto, por exemplo, tem necessariamente por conotadores o idioma em que está escrito (“italiano” para a *Commedia* de Dante, “dinar-marquês” para a edição original de *Prolegomena*, etc.) além dos inevitáveis conotadores das formas estilísticas, do meio (fala ou escrita), etc. Nesse sentido não existe nenhum texto que careça de conotadores e que não possa ser considerado como uma semiótica conotativa.⁸

E ainda de forma mais clara:

A conotação não é, portanto, uma marca específica do texto literário: ou melhor, a linguagem literária não pode ser contrastada com a língua comum com base na conotação. Qualquer ato lingüístico, qualquer enunciado, qualquer texto é necessariamente conotativo: denotação e conotação distinguem,-se apenas enquanto momentos da análise.⁹

Contudo, deve ser dito que o fato de a conotação não ser privativa da semiose literária, coisa que Hjelmslev realmente não postula, não significa dizer que o texto literário não seja, também ele, exemplo de semiótica conotativa. O próprio aproveitamento, por Barthes, do conceito de semiótica conotativa para explicar “o mito, hoje”, fora, portanto, do âmbito estreitamente lingüístico, já é prova suficiente da abrangência do conceito. Pela natural proximidade entre língua e literatura, não haveria campo mais propício para o traslado do conceito de semiótica conotativa que o literário.

⁶ LOTMAN, Iuri. *A estrutura do texto artístico*. Trad. Maria do Carmo Vieira Raposo e Alberto Raposo. Lisboa: Editorial Stampa, 1978, p. 55. Os sistemas modelizantes primários são, segundo Lotman, as línguas naturais.

⁷ GIROLAMO, Costanzo di; *Para uma crítica da teoria literária*. Trad. Salvato Teles de Menezes. Lisboa: Livros Horizonte, 1985, p. 15 e 19, respectivamente.

⁸ Ibidem, p. 19.

⁹ Ibidem, p. 19

Na verdade, cabe uma retificação quanto a tudo que até agora foi dito. A equivalência proposta entre o plano da expressão do signo literário e a semiótica primeira, isto é, determinada língua natural (português, inglês, espanhol etc.), que está no centro da aplicação do conceito de semiótica conotativa à literatura, não é completa. O plano da expressão do signo literário excede a língua natural de que se serve, já que dele fazem parte elementos não estritamente linguísticos ou que, ainda que tenham um “passado” linguístico, não são mais percebidos como tal. São exemplos desses elementos excedentes: a) no caso da poesia, as convenções métricas, os esquemas estróficos, a elevada incidência de figuras de linguagem; b) no caso da prosa de ficção, a adoção (naturalmente precedida de escolha), pelo narrador, de determinado ponto-de-vista unitário, isto é, todo o relato em primeira ou terceira pessoa, ou a diversificação de pontos-de-vista por vários narradores; a opção pelo emprego do discurso direto, do indireto ou do indireto livre, nos casos mais simples e convencionais, etc. Parece impossível determinar com exatidão quantos e quais são os “conotadores” de um texto literário, mas seguramente o resultado final da semiiose literária, isto é, o SENTIDO, escapa do que seria a leitura puramente denotativa.

Admitida a permanência do dado linguístico (uma língua natural) no interior do plano da expressão do signo literário, devem ser admitidas, em decorrência disso, duas instâncias decodificadoras desse signo. Na primeira instância, a linguística, como se o signo literário não se distinguisse qualitativamente do signo verbal *stricto sensu*; na segunda instância, a literária, esta ficaria desobrigada de tomar a textualidade como esforço de máxima correspondência entre o signo e seu referente. Em termos absolutos, a decodificação linguística precede a decodificação literária, pois a leitura mais “ingênua” de um texto literário se faz em obediência às regras usuais de leitura de qualquer texto não-literário, mesmo no caso de um poema, cuja disposição espacial difere da um texto em prosa: palavra por palavra, linha após linha, da esquerda para a direita etc. Em reforço à evidência de um suporte linguístico para o texto literário, deve ser lembrado aqui que a tradução de um texto literário faz-se sempre de uma língua para outra: traduz-se do francês para o português, por exemplo, e não de uma literatura para outra: não se traduz da literatura francesa para a literatura brasileira, por exemplo, quase como se fosse necessário reverter o texto literário a uma condição ainda não-literária.

Com essa observação não se pretende, é claro, reduzir a tradução literária à simples obtenção dos equivalentes linguísticos, semânticos, antes de mais nada, mas é indiscutível que todas as poéticas da tradução, mesmo as mais heterodoxas, como a “transcrição” proposta por Haroldo de Campos, no sentido de ser, mais uma que uma tradução analógica, uma tradução homológica, isto é, de equivalência, são possíveis apenas a partir da consideração dos respectivos sistemas linguísticos, isto é, das correspondentes línguas naturais.

Contudo, tanto reconhecer que são possíveis duas instâncias de decodificação, uma lingüística e outra literária, quanto fixar para elas um cronograma que atribua precedência temporal de uma sobre a outra não significam; a) a dissolução da instância linguística no interior da instância literária, isto é, a perda da “memória” linguística; b) nem tampouco a consideração da instância literária como resultado de uma simples adição, como se o texto fosse composto “linguisticamente”, num primeiro momento, e só depois transformado em “literário”. A propósito, observa Vitor Manuel de Aguiar e Silva que o texto literário

não se organiza, porém, bifasicamente, digamos assim: primeiro, constituir-se-ia como texto lingüístico; depois, através de um processo de semiótica que transformaria as estruturas verbais do texto lingüístico, outorgando-lhe qualidades literárias, constituir-se como texto literário¹⁰.

E acrescenta:

No sistema semiótico literário, o sistema modelizante primário, historicamente determinado, faz integral e indissolúvelmente parte, não raro sem tensões de variada ordem, de um sistema sóico de nível semiótico mais elevado (. . .) que possui signos, normas e convenções de natureza própria¹¹.

A coexistência do lingüístico e do literário no interior do mesmo sistema semiótico deve ser vista como “superção dialética”, isto é, como absorção do primeiro elemento pelo segundo e sua transformação num terceiro no qual ambos os componentes permanecem reconhecíveis, além de serem imprescindíveis à obtenção do resultado final. Aqui adotamos a expressão “superção dialética” de acordo com Leandro Kon-

¹⁰ SILVA, Vitor Manuel de Aguiar e. O sistema semiótico literário. In: ---. *Teoria da literatura*. Volume I. 5. ed. Coimbra, Almedina, 1983, p. 575.

¹¹ *Ibidem*, p. 576.

der¹², que atribui a proveniência do termo a Hegel que, ao “expressar a sua concepção de *superação dialética*”, empregou o termo alemão *aufheben*, “um verbo que significa *suspender*”, mas em

três sentidos diferentes: O primeiro sentido é o de negar, anular, cancelar (. . .) O segundo sentido é o de erguer alguma coisa e mantê-la erguida para protegê-la (. . .) E o terceiro sentido é o de elevar a qualidade, promover a passagem de alguma coisa para um plano superior, *suspender* [termo pouco usual em português, daí preferirmos **superar**] o nível.

Ou seja, ainda em Hegel: *superação dialética* como “simultaneamente a negação de uma determinada realidade, a conservação de algo de essencial que existe nessa realidade negada e a elevação dela a um nível superior”¹³. Em reforço, Konder continua a citar Hegel: “O trabalho é o conceito-chave para nós compreendermos o que é a *superação dialética*” (p. 26), pois

no trabalho a matéria-prima é ‘negada’ (quer dizer, é destruída em sua forma *natural*), mas ao mesmo tempo é ‘conservada’ (quer dizer, é aproveitada) e assume uma forma nova, modificada, correspondente aos objetivos humanos (quer dizer, é ‘elevada’ em seu valor.”)¹⁴.

Ao adotarmos o conceito hegeliano de *superação dialética*, não cogitamos de afirmar que da semiose literária, isto é, da ultrapassagem do linguístico, resulte obrigatoriamente algo de “nível *superior*” (itálico nosso) em termos qualitativos. Nosso intento é apenas o de acolher a dualidade inerente à semiose literária, ressaltando que a ultrapassagem de um estágio do processo semiótico é, em termos estritamente semióticos, apenas isso: ultrapassagem..

Dito de outro modo, é o linguístico quem responde pela legibilidade imediata do texto literário, já que o signo verbal, tendo ele também um plano da expressão e um plano do conteúdo, é, no momento de seu ingresso em outro sistema semiótico, uma construção cultural completa, circula entre os homens como moeda de comunicação, tem uma “história”, e vai por inteiro, e não representado por apenas uma de suas faces, o seu plano da expressão, participar de um novo processo semiótico. Mesmo um pensa-

¹² KONDER, Leandro. *O que é dialética*. 17. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 26.

¹³ Ibidem, p. 26.

¹⁴ Ibidem, p. 26-27.

dor insuspeito de *formalismo* como Adorno atenta para esse “passado” linguístico da palavra no texto literário, quando afirma:

Nenhuma palavra que é inserida numa obra literária desvincula-se inteiramente das significações que possui no discurso comunicativo, mas também em obra alguma, nem mesmo no romance tradicional, esta significação conserva inalterada aquela mesma que a palavra tinha fora do texto.¹⁵

Nisto consiste precisamente a **conotação**, nessa “superação dialética” que não apaga o que provém do âmbito linguístico, mas vai além. Daí ser possível dizer que, a rigor, não há texto literário ilegível, por mais hermético que pareça à primeira vista, pois sobra, ao menos, a compreensão de seu sentido “linguístico”, indispensável para a compreensão do seu sentido “literário”. Fazendo parte agora de um outro complexo, o literário, o componente linguístico, se não é elidido completamente, deixa de ser soberano, não mais responde sozinho pelo sentido do texto. Este sentido resultará agora da semióse literária, isto é, da articulação entre um plano da expressão e um plano do conteúdo *novos*, inexistentes até então.

Uma questão se coloca, porém: como é possível existirem na semiótica literária uma nova expressão e um novo conteúdo a partir do componente linguístico? No caso do plano da expressão, como já foi dito antes, isto se dá pelo amálgama de elementos de origem nitidamente linguística — os grafemas, as palavras, a frase etc. — e elementos imediatamente reconhecíveis como literários, alguns no nível da textualidade explícita, sobretudo no caso da poesia, outros no nível da textualidade implícita, oculta. Com o paradoxo de uma textualidade implícita, oculta, pretendemos dar conta de aspectos da construção ficcional em prosa que dizem respeito ao nível do **discurso** (isto é, ao “como”, por oposição ao nível da **estória**, isto é, ao “que”) e que podem ser considerados aspectos formais, no sentido de que são autônomos em relação ao conteúdo. São os casos já mencionados das opções “técnicas” por este ou aquele ponto-de-vista, pelo discurso direto ou do indireto e vice versa. No caso do plano do conteúdo, pela exploração dos limites da referencialidade, entendida esta como a relação necessária entre o signo e seu referente.

¹⁵ ADORNO, Theodor W. Engagement. In: ---. Notas de literatura. Trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973, p. 52..

Aqui é preciso afirmar inicialmente que, em termos estritamente semióticos, o “problema” da referencialidade não existe. Enquanto relação, todo signo tem um referente, qualquer que seja a natureza deste, ou não será signo, pois o signo é sempre signo de-, como já afirmado. Não é adequado dizer-se, por exemplo, que o signo literário “não tem referente”, para dizer-se que o referente do signo literário “não existe”. Nem dizer que o signo literário tem um referente sim, mas que esse referente é produzido pelo próprio signo literário... Nas palavras de Vitor Manuel de Aguiar e Silva, não é correta a afirmação de que o texto literário “carece de referente”, a não ser que se entenda “restritamente por ‘referentes’ os ‘objetos’ do mundo real.”¹⁶. Isto porque os

enunciados do texto literário também denotam e fazem referência. (. . .) manifestam uma *pseudo-referencialidade*, porque as condições e os objetos da referência são produzidos pelo próprio texto (e por isso a pseudo-referencialidade se identifica, sob vários aspectos, com auto-referencialidade)¹⁷.

Apesar do acerto da observação, achamos que melhor seria não empregar o termo “pseudo-referencialidade”, pois se trata, realmente, de referencialidade, uma referencialidade literária, distinta da referencialidade lingüística, mas, ainda assim, referencialidade. Como já dito, se há signo, há referencialidade, pois não há signo sem referente. Quanto à alternativa da “auto-referencialidade”, trata-se de uma impossibilidade semiótica, pois o referente é precisamente o outro (*alter*) do signo, nunca o próprio signo (*auto*). Vitor Manuel dá as fontes desse conceito de auto-referencialidade, mas não o desenvolve. Já Ducrot (Oswald) e Todorov (Tzvetan), em seu *Dicionário das ciências da linguagem*, chegam a afirmar:

existe um tipo de discurso chamado **ficcional** em que a questão da referência se põe de uma maneira radicalmente diferente [em relação aos discursos que se referem a “circunstâncias extralingüísticas particulares” e que, portanto, “denotam um referente”]: é explicitamente indicado que as frases proferidas descrevem uma ficção, e não um referente real. Deste tipo de discurso, a literatura é a parte mais bem estudada (embora nem toda a literatura seja ficção).¹⁸

¹⁶ SILVA, Vitor Manuel de Aguiar e. O sistema semiótico literário. In: ---. *Teoria da literatura*. Volume I. 5. ed. Coimbra, Almedina, 1983, p. 640.

¹⁷ *Ibidem*, p. 640.

¹⁸ DUCROT, Oswald e TODOROV, Tzvetan., *Dicionário das ciências da linguagem* (Edição portuguesa orientada por Eduardo Prado Coelho. 2. ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1974. p. 313.

No entanto, é muito difícil reconhecer, numa narrativa ficcional, em quais “frases proferidas” haja uma explícita indicação de que “descrevem uma ficção, e não um referente real”. Por exemplo: não há como apontar o que haja de explicitamente ficcional neste parágrafo, um dos últimos do romance *Agosto*, de Rubem Fonseca, que o torne completamente diferente de um outro texto não “explicitamente” ficcional:

A cidade teve um dia calmo. O movimento do comércio foi considerado muito bom pelo Sindicato dos Lojistas do Distrito Federal. Também as repartições públicas, os bancos, as fábricas e os escritórios funcionaram normalmente. Os cinemas tiveram grande afluência de espectadores, acima do comum para uma quinta-feira.¹⁹

Na verdade, o texto bem poderia ter sido extraído de uma folha de jornal, até porque o prosaísmo acentuado é intencional, para dar ao leitor a idéia de que a vida na cidade onde se haviam desenrolado os fatos narrados, fatos de cunho privado e também de ressonância política, a exemplo do suicídio de Getúlio Vargas, a vida na cidade do Rio de Janeiro, então Distrito Federal, voltava à normalidade. Mas só a leitura contrastiva, opondo este fragmento ao que viera antes, produz o efeito desejado. Isoladamente, o parágrafo em nada se diferencia de muitos outros não-ficcionais.

Interessa, por fim, saber como a percepção/decodificação do signo literário pode conduzir ao referente... literário. Se a semiótica literária é realmente uma semiótica conotativa, isto implica a duplicação de termos, com as ressalvas já feitas quanto à não correspondência integral entre o seu plano da expressão e a semiótica-primeira, isto é, a língua natural, de que resulta o esquema abaixo, adaptado do que Barthes propôs para “o mito hoje”²⁰, no qual os termos em caixa alta pertencem ao sistema semiótico literário, por oposição aos termos marcados por apenas iniciais maiúsculas:

¹⁹ FONSECA, Rubem. *Agosto*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 349.

²⁰ BARTHES, Roland. O mito, hoje. In: ---. *Mitologias*. Trad. Rita Buongiorno e Pedro de Souza. 4. ed. São Paulo: Difel, 1980, p. 137. No esquema barthesiano, a terminologia é de base saussureana: “significante” e “significado” como as faces do “signo”, além de não conter a bipartição proposta por Hejelslev para os planos da expressão e do conteúdo em “forma” e “substância”.

	1.1 Forma	1.2 Subst.	2.1 Forma	2.2 Subst.	
Sistema A (Linguístico)	1. P. Expressão I.1 FORMA		2. P. Conteúdo I.2 SUBST.		II.1 FORMA
Sistema B (Literário)	3. Signo I. PLANO DA EXPRESSÃO			II. PLANO DO CONTEÚDO	
	III. SIGNO				

A partir do esquema proposto, pode-se observar que, estando o PLANO DA EXPRESSÃO “contaminado” pelo **Plano do Conteúdo** da semiótica-primeira (o **Sistema A** – Linguístico), toda e qualquer produção de sentido, isto é, toda e qualquer articulação PLANO DA EXPRESSÃO ↔ PLANO DO CONTEÚDO, carregará consigo o sentido que originalmente resultava da articulação **Plano da Expressão** ↔ **Plano do Conteúdo**. Dito de outro modo, nenhum sentido novo poderá ser instaurado sem “memória” do sentido anterior. Toda estranheza ou não-estranheza nascerá exatamente dessa relação entre SENTIDO e **Sentido**. Ou dito ainda de outra maneira, a estranheza decorrerá da leitura do SENTIDO enquanto construção que absorveu, mas não eliminou, o **Sentido**.

Entretanto, a diferença qualitativa entre SENTIDO e **Sentido** pode ser mínima, quase imperceptível (supostamente, aliás), ou máxima, a ponto de parecer deslocar o REFERENTE do signo literário do âmbito da experiência humana para fora dela. Na consideração desses extremos, consideramos a hipótese de uma forma de realismo capaz de produzir um duplo perfeito da realidade representada. Tal hipótese pode ser, de momento, refutada com base na constatação de que: a) a realidade a ser ficcionalmente representada não é um dado uniforme e inquestionável, “universal”, mas sim um conceito complexo, cujas fronteiras de aceitação são determinadas por fatores de variada procedência, subordinados às condições de tempo e espaço; b) a percepção humana da realidade, mesmo no caso restrito da realidade sensível (isto é, perceptível pelos sentidos),

é falha, pelas limitações dos órgãos humanos, o que impossibilita a percepção completa de qualquer objeto; c) as formas de representação artística, isto é, as semioses artísticas (literatura, pintura, música etc.) possuem “leis” próprias — a bidimensionalidade (altura e largura, mas não profundidade) da pintura ou do desenho, e também da fotografia; a estaticidade (espécie de “compensação” à tridimensionalidade, já que aqui há também profundidade) da escultura, por exemplo — que produzem resultados inevitavelmente diferentes. Ademais, no mundo da representação imitativa, como observa James McFarlane, “a imitação da realidade não se distingue imediatamente da imitação de uma imitação”, sendo esta justamente a “contradição interna a que está exposta toda mimese”, de modo a constituir-se no maior desafio à “crença naturalista” no princípio da “ilusão de vida”²¹.

Se a “imitação de uma imitação”, isto é, a cópia de uma cópia da realidade, pode ser tão eficaz no seu resultado ilusionista, a ponto de poder ser confundida com a “imitação da realidade”, como estabelecer a diferença entre uma e outra e, conseqüentemente, garantir qual delas é a *verdadeira* e qual objeto de imitação é, de fato a *realidade*?

Variados fatores contribuem para fixar estes limites, e o fenômeno como um todo costuma ser visto como “a questão da referencialidade”. De certo modo se postula que, quanto mais parecidos entre si forem o REFERENTE e o **referente**, maior será a taxa de referencialidade do texto. A aceitarmos essa quase indistinção, estaremos, antes de mais nada, atribuindo à semiose literária a ambição (ou desambição) de não ir mais longe que a semiose linguística, pois se a diferença entre elas puder ser reduzida a zero, isto é, eliminada, teremos a completa igualdade entre o REFERENTE e o **referente**. Será o caso de nos perguntarmos para que serve, então, a semiose literária. Duplicação semiótica desnecessária, com a agravante de que são ingênuas tanto a convicção de que tal igualdade seja possível quanto a de que, mesmo lá na instância linguística, algum signo verbal logre, de verdade, ser a perfeita representação do seu referente. Deve ser dito a respeito dessa relação entre o signo e seu referente que tanto para Saussure quanto para Peirce (Charles Sander), os fundadores da semiologia/semiótica, o signo não aponta diretamente para o referente. Peirce postula o fenômeno da “semiose ilimitada”: o

²¹ McFARLANE, James. O teatro neomodernista - Yeats e Pirandello. Ind: BRADBURY, Malcolm & McFARLANE, James. Org. *Modernismo: guia geral 1890-1900*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 465-466.

referente (mais adequadamente, o **interpretante**) seria, na verdade, outro signo, e assim indefinidamente. Nas palavras de Umberto Eco: “Temos, destarte, um processo de SEMIOSE ILIMITADA”, pois

Para estabelecer o significado de um significante (Peirce fala, não obstante, em ‘signo’) é necessário nomear o primeiro significante por meio de um outro significante que pode ser interpretado por outro significante, e assim sucessivamente.²²

Já em Saussure, o **significado**, sendo um conceito, uma produção intelectual, abre caminho para a diversidade conceitual, pois permite pensar-se, no mínimo, numa pluralidade de referentes possíveis, ou na sua existência apenas como idéia/virtualidade. Segundo Eco:

Portanto, mesmo *podendo* o referente ser o objeto nomeado ou designado por uma expressão quando a linguagem é usada para mencionar estados do mundo, deve-se assumir que, em princípio, uma expressão não designa um objeto, mas veicula um CONTEÚDO CULTURAL.²³

O REFERENTE é, portanto, sempre outro que não o **referente**. Segundo Lotman,

é necessário recusar-se a representação tradicional, segundo a qual o mundo dos referentes do sistema modelizante secundário é idêntico ao mundo dos referentes do sistema primário. O sistema modelizante secundário de tipo artístico constrói o *seu* sistema de referentes, que não é uma cópia, mas um modelo do mundo dos referentes na significação lingüística geral.²⁴

Mas é necessário dizer também que tal alteridade só existe quando o REFERENTE é confrontado ao **referente**, pois, dele depende para sua afirmação como diferença. Não pode estar radicalmente desvinculado do conjunto de experiências humanas a que mais prontamente parece corresponder o **referente**, sob pena de nada dizer, de ser absolutamente incompreensível e, portanto, sem sentido. Nenhuma representação

²² ECO, Umberto. *Tratado geral de semiótica*. Trad. Antonio de Pádua Danesi e Gilson Cesar Cardoso de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1980, p. 58.

²³ *Ibidem*, p. 51.

²⁴ LOTMAN, Iuri. *A estrutura do texto artístico*. Trad. Maria do Carmo Vieira Raposo e Alberto Raposo. Lisboa: Editorial Stampa, 1978, p. 95.

ficcional de seres, objetos, lugares, acontecimentos, sentimentos e emoções poderá afastar-se da experiência humana o suficiente para ser percebida como “impossível”, senão como o resultado de uma combinação nova de elementos na verdade perfeitamente familiares.

A metamorfose kafkiana, por exemplo: “Quando certa manhã Gregor Samsa acordou de sonhos intranquilos, encontrou-se em sua cama metamorfoseado em um inseto monstruoso.”²⁵, é uma construção engenhosamente insólita, é verdade, mas seus componentes nucleares são até banais: o “homem”, o “inseto” e a “metamorfose” (“mudança de forma ou de estrutura que ocorre na vida de certos animais, como os insetos e os batráquios”)²⁶. O resultado dessa mistura é que é chocante, especialmente porque a metamorfose, processo observável na natureza para alguns animais, não se aplica, evidentemente ao ser humano. Mais ainda porque a metamorfose sofrida por Gregor Samsa aparece desprovida de causalidade: não resulta da vontade de nenhuma potência superior, natural ou sobrenatural definida, e não há antecedentes justificadores da metamorfose aberrante: ela simplesmente aconteceu. Numa perspectiva religiosa, elipticamente, isto é, sem menção ao “erro” que justificaria o “castigo”, até poderia ser tomada como hipérbole da inscrição conhecida: “insondáveis são os desígnios divinos”²⁷. Mas aí já seria o caso de reconhecer-se uma instância de poder, “divina”, e com isso se restauraria o império da causalidade, pelo menos no que diz respeito à fonte de poder capaz de metamorfosear um homem num “inseto monstruoso”. Ou então, sem comprometimento religioso, essa potência inominada seria, talvez, a expressão radicalizada do genérico e profano “desconhecido”, mas o fato de ser inominada a potência não significaria não existir ela, de modo que a causalidade existiria também. Deve ser lembrado ainda que, no nível mesmo do enunciado, isto é, da estória, a metamorfose sofrida pelo protagonista não cancela a substância “homem”, pois o novo ser dela resultante mantém características humanas semelhantes às de qualquer um de nós, espantados leitores. Um dos fato-

²⁵KAFKA, Franz. *A metamorfose*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. A primeira edição alemã é de 1915.

²⁶ Cf. *Pequeno Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa*. 10. ed. Organizada por Aurélio Buarque de Hollanda Ferreira. {Rio de Janeiro}: Companhia Editora Nacional, s.d.

²⁷ «³³ Ó abismo das riquezas e da sabedoria e da ciência de Deus! Quão inescrutáveis são os seus juízos, e impenetráveis os seus caminhos! ³⁴ Quem pode compreender o pensamento do Senhor? Ou quem foi o seu conselheiro?» (Romanos 11: 33 e 34. BÍBLIA SAGRADA. Tradução dos originais hebraico, aramaico e grego, mediante a versão francesa dos Monges Beneditinos de Marcdsous (Bélgica) pelo CENTRO BÍBLICO DE SÃO PAULO. 12. ed. São Paulo: Editora “Ave Maria”, 1968, p. 1483).

res determinantes da estranheza é justamente o fato de que Samsa não sai por completo da esfera do humano.

Os limites da referencialidade são, assim, impossíveis de serem estabelecidos. Como processo de representação da realidade, o ficcional literário alimenta-se dessa possibilidade de situar-se entre a relação do **SIGNO** com o **REFERENTE** e a relação do **signo** com o **referente**. Quando muito próximos, supostamente indistintos, a representação é “realista”; quando muito distantes, supostamente irreconciliáveis, a representação é “irrealista”. Sob a segunda rubrica podem ser aninhadas, por exemplo, as correntes ditas do realismo **maravilhoso**, do realismo **mágico**, do realismo **absurdo**, do realismo **fantástico** etc. Como se pode notar das próprias rubricas, curiosamente o termo determinante vem precedido da palavra “realismo”, como que a indicar, a despeito do caráter antitético do sintagma, a permanência de uma idéia de essencialidade realista nas formas de representação ficcional da realidade. Esta contradição é apontada por Emir R. Monegal, se bem que restritivamente, para referir o desconforto da crítica na rotulação do “novo romance hispano-americano”²⁸. Segundo Monegal, “os críticos procuraram em seu repertório fórmulas, mais ou menos válidas, para definir um grupo de obras que, aparentemente, fogem a qualquer definição”²⁹. Monegal historia, a seguir, a cunhagem de termos relativos ao assunto, nos quais vê tentativas de “superar a poética do realismo que havia dominado a narrativa hispano-americana, já bem avançado o século”, tais como: “realismo mágico” (Uslar Pietri), “real maravilhoso americano” (Alejo Carpentier), “narrativa mágica” ou “literatura fantástica” (Jorge Luis Borges).

Apesar de, como já dito, Monegal referir-se especificamente ao “novo romance hispano-americano”, não é abusivo estender para todos os realismos irrealistas consagrados no século XX a idéia de que tenham sido tentativas de “superação” do velho Realismo do século XIX, o que implica a reafirmação da obsessiva presença do conceito de realismo no arsenal crítico-teórico do Ocidente.

1.2 – Referências bibliográficas:

²⁸ MONEGAL, Emir R. 4. Para uma nova poética da narrativa. In: *Borges: uma poética da leitura*. Trad. Irleamar Chiamppi. São Paulo: Perspectiva, 1980, p. 125-181.

²⁹ *Ibidem*, p 127-128.

- ADORNO, Theodor W. Engagement. In: ---. *Notas de literatura*. Trad. Celeste... Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973, p. 52.
- ARRIVÉ, M. La sémiotique littéraire. In: COUQUET, J. C. Et alii. *Sémiotique: L'École de Paris*. Paris: Hachette, 1982, p. 127-147.
- BARTHES, Roland. O mito, hoje. In: ---. *Mitologias*. Trad. Rita Buongiorno e Pedro de Souza. 4. ed. São Paulo: Difel, 1980, p. 129-178.
- . *Elementos de Semiologia*. Trad. Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, Editora da USP, 1971.
- . Literatura e significação. In: ---. *Crítica e verdade*. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1970, p. 165-184.
- BÍBLIA SAGRADA. Tradução dos originais hebraico, aramaico e grego, mediante a versão francesa dos Monges Beneditinos de Marcdsous (Bélgica) pelo CENTRO BÍBLICO DE SÃO PAULO. 12. ed. São Paulo: Editora “Ave Maria”, 1968.
- DUCROT, Oswald & TODOROV, Tzvetan. *Dicionário das ciências da linguagem*. Edição portuguesa orientada por Eduardo Prado Coelho. 2. ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1974, p. 313.
- ECO, Umberto. *Viagem na irrealidade cotidiana*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- . *Tratado geral de Semiótica*. Trad. Antonio de Pádua Danesi e Gilson Cesar Cardoso de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- . *As formas do conteúdo*. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Hollanda. *Pequeno Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa*. 10. ed. [Rio de Janeiro], Companhia Editora Nacional, s.d.
- FONSECA, Rubem. *Agosto*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- GIROLAMO, Costanzo di. *Para uma teoria da crítica literária*. Trad. Salvato Teles de Menezes. Lisboa; Livros Horizonte, 1985.
- HELMSLEV, Louis. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. Trad. J. Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- KONDER, Leandro. *O que é dialética*. 17. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987

LOTMAN, Iuri. *A estrutura do texto artístico*. Trad. Maria do Carmo Vieira Raposo e Alberto Raposo. Lisboa: Editorial Stampa, 1978.

McFARLANE, James. O teatro neomodernista - Yeats e Pirandello. In: BRADBURY, Malcolm & McFARLANE, James. Org. *Modernismo: guia geral 1890-1900*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 465-466.

MONEGAL, Emir R. Para uma nova poética da narrativa. In: ---. *Borges: uma poética da leitura*. Trad. Irleamar Chiampi. São Paulo: Perspectiva, 1980, p. 125-181.

PEIRCE, Charles Sanders. Escritos publicados. In: ---. *Escritos coligidos*. Trad. Armando Mora D'Oliveira e Sérgio Pomeranblun. São Paulo: Abril Cultural, 1974. Volume XXXVI da Coleção "Os Pensadores".

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de linguística geral*. Trad. Antonio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1970.

SILVA, Vitor Manuel de Aguiar e. O sistema semiótico literário. In: ---. *Teoria da literatura*. Volume I. 5. ed. Coimbra, Almedina, 1983, p. 43-179.

2 - O lugar dos realismos irrealistas na ficção brasileira contemporânea

2.1 - Realismo, realismo e realidade

No âmbito dos estudos literários, a palavra "realismo" designa uma escola, um estilo de época, o Realismo (que preferimos grafar com inicial maiúscula), que dominou a cena literária na segunda metade do século XIX, historicamente datado, portanto. Mas designa também um princípio estético observável antes, durante e depois da vigência do Realismo, como tal liberto do condicionamento do tempo histórico. Em ambos os casos, afirma-se a prevalência do *real* como objeto da representação ficcional e o compromisso de máxima fidelidade nessa representação. O Naturalismo, a vertente do Realismo que levou ao extremo tal compromisso, deve ser entendido como tentativa de apagar a distinção entre realismo e Realismo, afirmando-se não como um tipo de realismo, dentre outros, mas como o único e verdadeiro.

A confusão entre os dois conceitos é hoje insustentável. Está superada a noção de que a mimese, afirmada por Aristóteles como princípio da representação artística da realidade, significava cópia, apenas. É consensual que a palavra “mímesis” comporta também a ideia de *invenção, criação*, o que alarga o seu espectro semântico para muito além da noção redutora de mera duplicação da aparência do objeto. Diz Aristóteles, liberando o poeta da obrigação de tratar apenas de fatos reais, o que aparentemente o tornaria menos “criador” do que quando inventa os fatos:

Assim, não é imperioso procurar ater-se a todo custo às fábulas tradicionais, em torno das quais tem girado a tragédia. É esse um empenho risível, dado que as fábulas conhecidas o são de poucos e, não obstante, agradam a todos.

Isso evidencia que o poeta há de ser criador mais das fábulas que dos versos, visto que é poeta por imitar e imitar ações. Ainda quando porventura seus temas sejam fatos reais, nem por isso é menos criador; nada impede que alguns fatos reais sejam verossímeis e possíveis e é em virtude disso que ele é seu criador.³⁰

A mimese aristotélica, aliás, como é sabido, fora, antes de aristotélica, platônica, e em Platão, sim, a mimese correspondia diretamente à idéia de imitação, de cópia. Contudo, ser a imitação de uma imitação anterior, como o propunha Platão, e não a imitação direta da realidade, se por um lado desqualificava a imitação artística, rebaixando-a na escala imitativa e pondo o artista ainda mais distante do verdadeiro criador, Deus, por outro conferia à obra-de-arte um estatuto singular. Degradada que fosse, a imitação artística, para Platão, tinha assim lugar próprio e não se confundia com nenhuma outra forma de imitação: “toda arte imitativa realiza o trabalho que *lhe é próprio* a grande distância da verdade e é companheira e amiga daquela parte de nós mesmos que se aparta da razão e isso sem nenhuma finalidade sã ou verdadeira”³¹ (itálicos nossos). Já em Aristóteles, a imitação artística perde a carga de negatividade que lhe atribuíra Platão, o

³⁰ ARISTÓTELES. Poética. Trad. Jaime Bruna. In: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*. São Paulo: Cultrix: Editora da Universidade de São Paulo, 1981, p. 29. Para que se entenda a afirmação de que “o poeta há de ser criador mais das fábulas que dos versos”, é necessário lembrar que, ao estabelecer a distinção entre o poeta e o historiador, Aristóteles relegou a plano secundário o fato de um texto vir em versos ou não, pois, diz ele: “a obra de Heródoto podia ser metrificada; não seria menos uma histórica com o metro do que sem ele” (p. 28), a que se seguiu a célebre passagem em que diz que “a diferença está em que um narra acontecimentos e o outro, fatos tais quais “podiam acontecer” (p. 29).

³¹ PLATÃO. Livro X da República. In:---. *Diálogos*. Trad. . Rio de Janeiro, Edições de Ouro. s.d. p. 370 - itálico nosso.

que é positivo, mas deixa de ser um processo tão específico, tão inconfundível, pois Aristóteles afirma que a imitação (qualquer imitação, não apenas a imitação artística) é inata no homem “desde a infância”³², e precisamente nisso o homem difere dos outros animais. Na visão aristotélica, o artista não é dotado de uma faculdade inacessível aos outros homens; difere deles na natureza da imitação, não na faculdade de imitar. A imitação é, para Aristóteles, ainda um recurso pedagógico: o homem adquire “os primeiros conhecimentos por meio da imitação”. O esforço aristotélico para elevar a imitação artística dignifica-a, sem dúvida, mas lhe nega singularidade: todos os homens são dotados da capacidade de imitar, apenas a imitação artística é, obviamente, atributo do artista.

Mesmo que fosse admissível a restrição de sentido da palavra *mimese* ao de apenas cópia, restaria ainda a questão de definir a natureza do objeto copiado. Ninguém se arriscaria hoje a afirmar que a realidade, isto é, o objeto da suposta cópia, é uma só para todos os homens, monolítica, igual em todos os lugares e em todos os tempos. E por acréscimo, deve ser dito que se tem hoje uma compreensão muito mais rica do processo de captação e representação da realidade, isto é, conhecemos hoje muito melhor as diferentes formas de semiose artística, com suas potencialidades e limitações.

A ideia mesma de *mimese* como cópia, fidedigna representação da realidade, até nos casos em que o objeto a ser copiado parece imediatamente dado aos sentidos, já comporta uma constatação incômoda: como a cópia *não é*, obviamente, o objeto copiado, isto é, a própria realidade, então a obra-de-arte então não é real, está *fora* da realidade. Contudo, como *existe*, a obra-de-arte logicamente faz parte da realidade, é também ela realidade. Uma possível solução para o problema consiste em atribuir à obra-de-arte um estatuto de realidade diferente do usual, implicando assim a consideração de duas espécies de realidade: uma realidade *verdadeira* e outra realidade *falsa*, ou não inteiramente *verdadeira*. Evidentemente, nenhuma das alternativas resolve o velho problema de achar um lugar adequado para a obra-de-arte que *refere* a realidade, se dentro ou fora dela. E ainda que a utopia naturalista fosse praticável, teríamos a amedrontadora indistinção entre cópia e objeto copiado, embaralhando valores e dificultando o estar do ho-

³² ARISTÓTELES. Arte poética. In: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Perspectiva, 1981. p.21-22.

mem num mundo sem fronteiras entre a realidade “verdadeira” e seu simulacro. Algo como um mundo igual ao da máquina de Morel.³³

Não sendo exclusivo do romance realista, especialmente do romance realista-naturalista, mas sendo, sem dúvida, culminância do procedimento discursivo que pretende convencer o leitor, posto na condição de observador privilegiado, de que *vê* a vida (“como ela é”) transcorrer à sua frente, com todos os seus componentes, a entidade narrador onisciente é cabal desmentido à pretensão de reprodução mimética. Tomada a narrativa como perfeito correspondente da “vida real”, é de se perguntar: quem, no mundo dos homens de carne e osso, corresponde a essa entidade de poderes ilimitados, intruso de todas as consciências, testemunha privilegiada de todos os atos, de todas as falas e de todos os pensamentos das personagens, viajante desembaraçado de tempos e de espaços dilatados? Trata-se, evidentemente, de uma convenção, e como tal deve tem vigência a partir de um acordo de vontades entre o narrador e o leitor, um dos itens do chamado “protocolo de leitura”. E é também um aspecto paradoxal do romance, ou de qualquer outra modalidade de narrativa ficcional, como observam os autores do verbete sobre Realismo no *Dictionnaire dès genres et notions littéraires*:

³³Na novela de Bioy Casares (CASARES, Adolfo Bioy. *La invención de Morel*. In: ---. *La invención de Morel / El gran Serafín*. 6. ed. Madri: Catedra – Letras Hispánicas, 1999. p. 85-186), de 1940, um homem (Morel) inventa uma máquina capaz de gravar e projetar no próprio espaço, dispensando tela ou qualquer outra superfície material, as imagens e os sons das pessoas, tornando possível repetir, como um filme ou um disco, indefinidamente as cenas captadas. O protagonista, refugiado numa ilha deserta, “convive” com essas imagens, apaixonou-se por uma mulher, e acaba por se tornar, ele mesmo, imagem, condenado a morrer, pois a máquina vai além da simples captação de imagens: aprisiona a alma das pessoas gravadas. A mesma idéia de uma máquina capaz de preservar, mediante gravação, a alma de uma pessoa, aparece no conto Los afanes (Os trabalhos), em *Historias fantásticas* (Madri. Alianza Editorial, 1995. 5. reimpressão. p. 213-235), de 1959. O irmão do inventor, que primeiro capturara a alma de seu cão e depois a dele mesmo, descreve a máquina nestes termos, em diálogo como o narrador: “ — Este se vincula la radio. Eladio me dijo que durante años perfeccionó esos bastidores. Quería transmitirles un alma, como se transmite un sonido a una antena de radio o una imagen a una antena de televisión. Como cochinitos [porquinhos] de la Índia empleó animales, que murieron todos. Parece que hay algo único en las almas e que hasta se diferencian de un sonido y de una imagen. Fíjate bien. Me dijo: Puedes tener varias copias de una misma imagen o llevar a un disco un sonido, pero cuando transmites al bastidor el alma de un perro o de un gato, el animal muere. Dijo esas palabras que me parecieron raras: Muere *en* el perro o *en* el gato y sigue viviendo en el bastidor. Para una pobre biesta, me explicó, la nueva vida es casi nada, tiene algo de ceguera general; pero un hombre, en el bastidor, puede pensar. Más claramente: lo que de un hombre recoge el bastidor es la facultad de pensar. Esta facultad no queda aislada, como el alma de un perro, porque la transmisión del pensamiento existe. Sin que nadie abriera la boca, ¿entiendes?, uno conversaba com Eladio.” (p. 231). De *La invención de Morel* existe tradução brasileira: *A máquina fantástica*. Trad. Vera Neves Pedrosa. São Paulo: Círculo do Livro, sem data. Outra edição (Rio de Janeiro: Rocco, 1986), com a mesma tradução de Vera Neves Pedrosa, cujo nome agora aparece grafado corretamente, ganhou título mais feliz: *A invenção de Morel*, respeitando o original.

Par nature, le roman implique la fiction, l'invention de personnages et de situations imaginaires. Il implique aussi une construction, un ordre des fait, c'est-à-dire la négation du désordre et des aléas qui caractérisent la vie réelle, ou l'ê réelle de la vie. Comment peut-on alors se dire artiste et réaliste?³⁴

Por esta formulação, o romance não pode ser realista, no sentido de uma exata correspondência entre o narrado e a vida real. Ao contrário do que pensavam os naturalistas, ao invés da realidade em bruto, uma “fatia da vida” como apregoavam alguns, o romance realista, como de resto qualquer outro, alcançava produzir o “efeito de realidade” justamente por lançar mão de artifícios como esse e alguns outros. Observe-se, por exemplo, uma cena de *O cortiço*, exemplar perfeito e acabado da maneira naturalista de representar a realidade. O narrador nos informa de que havia grande movimento numa venda, de modo que o dono e os empregados” não tinham mãos a medir com a criada-gem da vizinhança”, e para maior fidelidade da representação, reproduz as falas dos diversos clientes:

- Meio quilo de arroz!
- Um torrão de açúcar!
- Uma garrafa de vinagre!
- Dois martelos de vinho!
- Dois vinténs de fumo!
- Quatro de sabão!

E os gritos confundiam-se numa mistura de vozes de todos os tons.³⁵

Como fica claro no último parágrafo do fragmento, são falas simultâneas, com exceção talvez da última, de elocutores diferentes. Se o narrador acompanhasse, na escrita, a simultaneidade das falas proferidas, deveria dispô-las todas numa única linha, o que tornaria o texto literalmente ininteligível. Ao invés disso, ordena as falas em sequência, como se cada falante esperasse sua vez de fazer o pedido, em clara infidelidade à natureza da cena narrada. Nem por isso a cena perde substância, pois o leitor de romance, na leitura, “devolve” às falas à condição coincidente que elas tiverem na “realidade”. Poderíamos até mesmo dispensar o reforço da intervenção do narrador, que enfatiza a confusão, a “mistura de vozes”.

³⁴ Paris: Encyclopaedia Universalis / Albin Michel, 1997. p. 576.

³⁵ AZEVEDO, Aluísio. *O cortiço*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005, p. 468-469. Volume II da Ficção completa em dois volumes.

Desfeita a ilusão naturalista de absoluta correspondência, a distância entre realidade e representação da realidade aumenta, se considerarmos que a eficácia da representação depende do processo semiótico escolhido. As formas de representação pictórica — pintura, desenho, gravura —, por exemplo, estão limitadas pela bidimensionalidade (altura e largura) e pela estaticidade, e por isso não têm profundidade nem movimento. A representação verbal, por sua vez, para ser decodificada, esbarra na exigência elementar do domínio, por parte do receptor, do código linguístico de uma língua natural, além das limitações inerentes ao próprio signo verbal, tais como imotivação, arbitrariedade etc. A semiose escolhida na representação da realidade impõe, em alguns casos, até mesmo a alteração de características dos elementos materiais com que se processa a representação do objeto, de outro modo ela não propiciará a impressão de realidade. É o caso de os atores (de teatro, de cinema, de televisão) precisarem maquiar-se para “compensar” a perda de qualidade decorrente do emprego de luzes, filmes etc., e assim parecerem naturais. Walter Gropius³⁶ lembra que os degraus do Partenon, em Atenas, apresentam ligeira elevação (10 cm) na sua parte central, não por falha técnica, mas como recurso de que lançou mão o arquiteto Ictino para compensar uma deficiência de nossa percepção visual: a convexidade da retina tende a tornar côncava, no seu centro, uma linha horizontal muito extensa. Assim, o observador, frente aos degraus do templo grego vê não a realidade tal qual ela é, isto é, como uma linha torta, mas, por efeito de uma ilusão ótica, tal qual ela não é, isto é, como uma linha reta. Um outro exemplo de “correção” da realidade nos é dado por Umberto Eco³⁷, que conta o episódio de um crítico, um “apocalíptico”, que, presente no estúdio de uma emissora de televisão, surpreendeu-se ao constatar que as diversas imagens do rosto de um ator que ele via reproduzidas nos monitores, ainda que de ângulos diferentes, pareciam-lhe mais naturais que a imagem verdadeira, que ele tinha bem à sua frente. O ator, para parecer no vídeo como de fato era, precisou maquiar-se fortemente. Espantosamente, a imagem “falsa” parecia mais real que a imagem “verdadeira”.

Contudo, por mais evidentes que sejam os obstáculos a que se consiga a perfeita representação da realidade, de modo a que possamos afirmá-la impossível, é ainda acei-

³⁶ GROPIUS, Walter. *Bauhaus: novarquitectura*. 3. ed. Trad. J. Guinsburg e Ingrid Dormien. São Paulo: Perspectiva, 1977, p. 45-77.

³⁷ ECO, Umberto. Prefácio. In: ---. *Apocalípticos e integrados*. 2. ed. Trad. Rodolfo Ilari e Carlos Vogt. São Paulo: Perspectiva. s.d. p. 7-30.

tável defender-se uma forma mitigada de realismo fundada no conceito de verossimilhança. Isto, a despeito de a verossimilhança aristotélica não significar veto radical ao irreal. A tolerância aristotélica é de tal ordem que ele chega a admitir um “impossível” que seja “plausível”, o que constitui, sem dúvida, um paradoxo; e vai mais longe ainda ao dar preferência a esse impossível plausível sobre um “possível” que não pareça o que de fato é: “Quando plausível, o impossível se deve preferir a um possível que não convença.”³⁸ Também não hesita em perdoar Homero por um lance da *Odisseia*, aquele em que, segundo nota de Jaime Bruna, tradutor desta edição da *Poética* de que nos valem, em “XIII, 116. Os faécios depõem Odisseu e sua bagagem na costa de Ítaca, sem que este desperte”³⁹, dizendo que tal episódio será intolerável “se o houvesse escrito um autor de inferior categoria”, mas como o fez Homero, “o Poeta, porém, deleitando-nos com os outros encantos, escamoteia-se a absurdez”⁴⁰. Percebe-se, sem dificuldade, que a verossimilhança, para Aristóteles, podia dobrar-se a exigências outra da composição poética, não sendo um valor absoluto e, sobretudo, não tendo uma relação direta com a idéia de verdadeiro, mas sim com o *parecer* verdadeiro.

A cultura ocidental tem privilegiado ao longo do tempo o realismo verossímil, sem dúvida. Excetuando a epopéia de corte clássico, o aproveitamento do dado inverossímil fora, até o século XIX, relegado às formas “menores” do conto de fadas, do romance de terror, dos contos populares etc. Em função dessa dominância da verossimilhança dita externa, isto é, da satisfatória conformidade à aparência da realidade na qual se movimenta o homem comum, de carne e osso, tornam-se mesmo irrelevantes as usuais distinções entre o romance romântico e o romance realista, as duas grandes formas com as quais se consagrou o romance no século XIX, normalmente apresentadas como representativas de um apego extremado à verossimilhança, no caso da segunda, e uma entrega desmedida à fantasia, ao inverossímil, no caso da primeira. O que há de mais

³⁸ ARISTÓTELES. *Poética*. In: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix: Ed. da Universidade de São Paulo, 1981, p. 46. A distinção entre verdadeiro e verossímil é também afirmada por Boileau, que na sua *Arte poética* diz: “Nunca ofereça algo de inacreditável ao espectador: a verdade pode às vezes não ser verossímil.” (BOILEAU-DESPRÉAUX, Nicolas. *A arte poética*. Introdução, tradução e notas de Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 42.)

³⁹ BRUNA, Jaime. Nota 54. In: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix: Ed. da Universidade de São Paulo, 1981, p. 48.

⁴⁰ ARISTÓTELES. *Poética*. In: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix: Ed. da Universidade de São Paulo, 1981, p. 48.

relevante no advento do romance, enquanto modalidade de narrativa ficcional em prosa substitutiva da epopéia, é que o romance cancelou o maravilhoso e deixou as personagens entregues à própria medida humana, vivendo situações em tudo parecidas com as situações da vida real, e isso vale tanto para o romance romântico quanto para o realista. No caso extremado do Naturalismo, o verossímil estreitou-se e foi reduzido a padrões de verificação imediata, padrões ditados, sobretudo, pela autoridade da ciência. Nas palavras de Zola:

Cheguei, portanto, ao ponto seguinte: o romance experimental é uma consequência da evolução científica do século; ele continua e completa a Fisiologia, a qual se apoia por sua vez na Química e na Física; ao estudo do homem abstrato, do homem metafísico, ele opõe o estudo do homem natural, submetido às leis físico-químicas e determinado pelas influências do meio. O romance experimental é, em uma palavra, a literatura de nossa idade científica, como a literatura clássica e romântica correspondeu a uma idade de escolástica e de teologia.⁴¹

È inquietante admitir que não se pode aprisionar o conceito de verossimilhança (e seu contrário, o de inverossimilhança) numa construção discursiva cerrada e objetiva, sobre a qual não pairam dúvidas. Dependendo da aceitação pactuada entre representação ficcional e leitor, certos elementos podem parecer inverossímeis em determinado momento histórico e não em outro. Imaginemos que a personagem de um romance pressiona uma tecla e logo vê, com nitidez, numa superfície lisa, uma imagem em movimento e em cores. O fato é corriqueiro numa narrativa nossa contemporânea, mas causaria pasmo e seria tido como inverossímil num romance do século XIX, tempo histórico que não conhecia a transmissão de imagens à distância, isto é, não conhecia a televisão. Alguma coisa da ficção científica costuma entrar para o reino dos fatos verossímeis, à medida que o tempo avança, e certas antecipações deixam de o ser, quando não acontece de a fantasia acabar superada pela própria realidade. Segundo Christian Metz, falando do cinema, mas de um modo que podemos estender para outras construções representativas, o verossímil “é *cultural e arbitrário*: (. . .) muda conforme os países, as épocas, as

⁴¹ ZOLA, Emile. *O romance experimental e o Naturalismo no teatro*. Trad. Ítalo Caroni e Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 1982, p. 46.

artes e os gêneros.”⁴² Metz dá como exemplo o “gangster” do cinema americano, figurado como alguém que usa “uma capa de chuva e um chapéu de feltro”, muito diferente do “gangster” do cinema francês, com seu “jeito mais desalinhado, os cabelos cortados à escovinha e um forte sotaque suburbano”. Os dois tipos de gangsters, tão diferentes entre si, são igualmente verossímeis, pois correspondem a cada padrão nacional de caracterização. Pode-se mesmo dizer que, para além de tipos verossímeis, trata-se de estereótipos, mas um estereótipo só se sustenta, é claro, se lastreado pela aceitação comunitária. Metz observa ainda que “tais variações alteram o conteúdo dos verossímeis, não o estatuto do Verossímil: este se situa na própria existência de uma linha de demarcação, no próprio ato de restrição dos possíveis.” Dito de outro modo, no recorte que uma cultura faz para aceitar ou não aceitar um conjunto de fatos, ideias, espaços em detrimento de outros fatos, de outras ideias, de outros espaços.

É ainda mais inquietante o esforço que se costuma fazer para distinguir a verossimilhança dita externa de uma outra espécie de verossimilhança, dita *interna*, cuja validade seria circunscrita ao universo ficcional. Ora, etimologicamente, a verossimilhança estabelece relação entre dois objetos: no caso da representação ficcional, entre o mundo que nos é dado perceber na narrativa e um *outro* mundo, que lhe é obviamente externo, o mundo em que nós, receptores da narrativa de ficção, existimos. Não servindo para firmar essa relação, não tem qualquer funcionalidade o conceito de verossimilhança. Dito de outro modo: toda verossimilhança é necessariamente externa. Já a verossimilhança dita interna consistiria num sistema de relações que naturalizaria o não-natural, tornando aceitável o que, em princípio, não o seria — a transformação de um príncipe num sapo, por exemplo. Assim, a verossimilhança interna permitiria à narrativa ficcional ser absolvida da acusação de não *ser* verdadeira, de nem mesmo *parecer* verdadeira, pois o mundo que ela nos mostra seria regido por leis diferentes das leis que regem o nosso. Mas este é precisamente o caso do *maravilhoso*, e nunca foi necessário recorrer-se à ideia de uma verossimilhança *interna* para garantir sua aceitação por parte do leitor. Neste caso, caduca o próprio sentido de verossimilhança, pois tal mundo maravilhoso dispensa o confronto direto com o nosso para sua aceitação. Seria verossímil em relação

⁴² METZ, Christian. II. Problemas de semiologia do cinema (p. 43-170) e III. O cinema moderno: alguns problemas teóricos. In: ---. *A significação do cinema*. Trad. Jean-Claude Bernardet. São Paulo: Perspectiva, 1972; p. 235.

a si próprio, o que implica dizer: não apenas *semelhante* (símil) ao verdadeiro (vero), mas o próprio *verdadeiro*. Neste caso, também uma impropriedade, pois é inerente à noção de verossímil a noção de alteridade. Num mundo em que bruxas podem transformar príncipes em sapos, se o quiserem, inverossímil seria não o fazerem, querendo.

A recorrência a uma verossimilhança interna disfarça, atenua o imperialismo da verossimilhança externa. Mas é inaceitável a idéia de um mundo inteiramente regido por leis irreconhecíveis pela experiência compartilhada dos homens de carne e osso; esse mundo é impossível. Na verdade, essas leis aparentemente irreconhecíveis nos são familiares. Ainda que nos pareçam invertidas, deslocadas etc., são conversíveis à nossa experiência, e é só por isso que nos parecem invertidas ou deslocadas. O que fazemos, no intuito generoso de supostamente desobrigar a narrativa ficcional de construir mundos regidos pelas mesmas leis do nosso, é atribuir-lhe um direito que já é seu, inerente à sua natureza de ficção, isto é, de fingimento, de invenção. Durante muito tempo, os próprios ficcionistas pareceram deixar-se prender por essa exigência, de modo que o inverossímil era domado em sua irracionalidade, submetido ao princípio de uma causalidade necessária. A origem causal do acontecimento inverossímil era então atribuída ora a uma potência sobrenatural, ora a virtualidades ainda não exploradas pela ciência, ora o acontecimento inverossímil resultava de falhas cometidas em experimentações que, se controladas, talvez não desencadeassem resultados tão maléficos. Estabelecido o nexos de causa e efeito, caucionado pela razão soberana, portanto, nenhum espanto deveria haver, para o leitor de contos de fadas, por exemplo, na transformação da abóbora em carruagem, pois sabidamente as fadas podiam operar tal metamorfose, na hora em que bem o desejassem. Tanto quanto a estranheza ante o fato de o elegante e civilizado Dr. Henry Jekyll transformar-se, definitiva e irreversivelmente, no tosco e selvagem Mr. (Edward) Hide — o lado “mau” de sua natureza — era atenuada pela explicação apresentada: tudo acontecera porque o audacioso médico levava longe demais suas experimentações científicas e tornara-se incapaz de controlar as mutações de matéria e espírito em seu ser dividido. Nas suas palavras: “e estou agora convencido que o primeiro estoque [de sal] era impuro, e que foi essa impureza desconhecida que forneceu à bebida sua eficácia”⁴³. Também a criatura do jovem doutor Frankenstein⁴⁴ vem ao mundo como

⁴³ STEVENSON, Robert Louis. *O medico e o monstro*. Trad. Helena Pessoa. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963, p. 115. A propósito, ver GIASSORE, Ana Cláudia. *O mosaico de Frankenstein: o medo*

produto malogrado de uma experiência abrigada no conhecimento científico, o que deixa no ar a sugestão de que a criação artificial da vida era algo que não podia ser tida como inalcançável pelo homem.

Em todos esses exemplos, presente ou não o suporte científico, nada do que acontecia dispensava uma causa, e com ela tudo se explicava. A inverossimilhança, porém, não desaparece apenas porque os acontecimentos espantosos têm uma causa definida.

2.2 - Os realismos irrealistas

No século XX, críticos e teóricos de literatura passaram a adotar estranha nomenclatura para designar parte da produção literária “elevada”: realismo “fantástico”, realismo “absurdo”, realismo “mágico”, realismo “maravilhoso”, além de surrealismo (ou suprarrealismo), rótulo de uma das vanguardas do início do século. A rotulação estabelece paradoxos interessantes, misturando as noções de realismo e magia, realismo e fantasia, por exemplo, e instaurando, ao contrário do que acontecia com os realismos do século XIX (“de costumes”, “psicológico” e outros, nos quais o segundo termo era uma especificação de tipo, de modalidade), uma ambigüidade essencial: se é realismo, como pode ser também mágico, como pode ser também fantástico, por exemplo? Como desdobramento desse paradoxo, a contradição que daí resulta não elide, antes reforça, a consciência, que certamente norteou a construção do sintagma, explícita na constância do termo determinado “realismo”, de que se trata ainda de formas de representação realistas. Não mais, é claro, o “realismo burguês do século XIX”, na formulação lucaksiana, ou mesmo o “realismo moderno” identificado por Auerbach⁴⁵, mas sempre realismo, como que a afirmar, para a literatura ocidental, uma irrefreável vocação realista.

no romance de Mary Shelley. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1999 – especialmente sobre o triunfo da racionalidade entre os séculos XVII e XIX (p. 23-25) e sobre o romance como ficção científica (p. 35-36), pela ênfase na questão do desenvolvimento científico e seus perigos (p. 85). A ênfase que damos à questão da causalidade não empobrece o romance de seus vários possíveis sentidos, o mais evidente dos quais será a reafirmação da dualidade intrínseca do ser humano, resistente a qualquer experimentação científica que pretenda canelá-la. Do mesmo que no caso do Frankenstein é patente o sentido de vanidade do esforço humano para igualar-se a Deus como doador de vida.

⁴⁴ SHELLEY, Mary. *Frankenstein ou o moderno Prometeu*. Trad. Miécio Araújo Jorge. São Paulo: círculo do Livro. s.d.

⁴⁵ “Tornou-se claro que o realismo moderno, da forma que se formou no começo do século XIX na França, realiza como fenômeno estético uma total solução daquela doutrina [a “doutrina antiga”, que tratava

Esta contradição foi apontada por Emir R. Monegal, se bem que, restritivamente, para referir o desconforto da crítica na rotulação do “novo romance hispano-americano”: “os críticos procuraram em seu repertório fórmulas, mais ou menos válidas, para definir um grupo de obras que, aparentemente, fogem a qualquer definição”⁴⁶. Monegal historia, a seguir, a cunhagem de termos nos quais vê tentativas de “superar a poética do realismo que havia dominado a narrativa hispano-americana, já bem avançado o século”: para Uslar Pietri, tratava-se de “realismo mágico”; para Alejo Carpentier, do “real maravilhoso americano”; e para Jorge Luis Borges, de “narrativa mágica” ou “literatura fantástica”⁴⁷. Apesar de cuidar especificamente do “novo romance hispano-americano”, não é abusivo estender para a consideração de todos os realismos irrealistas consagrados no século XX, praticados pelos autores hispano-americanos ou de outras nacionalidades. a ideia de que esses termos paradoxais foram tentativas de “superação” do Realismo do século XIX, fadadas, porém, ao relativo fracasso, pois conservaram no centro das denominações a força semântica da palavra “realismo”.

Face ao paradoxo, podemos falar, portanto, de realismos irrealistas, considerando que em todos eles prevalece o insólito, senão mesmo o inverossímil, no sentido mais imediato dos dois termos. Não que só no século XX a literatura, mesmo a literatura “elevada”, tenha dado guarida ao inverossímil. Para não falar das formas consagradas de aproveitamento do maravilhoso — na epopéia de corte homérico e nas que lhe seguiram, nas novelas de cavalaria, por exemplo⁴⁸ —, pelo menos desde meados do século

dos “níveis da representação literária”]; mais total e mais significativa para a formação posterior da visão da vida que a mistura do sublime com o grotesco, proclamada pelos românticos contemporâneos. Quando Stendhal e Balzac tomaram personagens quaisquer da vida quotidiana no seu condicionamento às circunstâncias históricas e as transformaram em objetos de representação séria, problemática e até trágica, quebraram a regra clássica da diferenciação dos níveis, segundo a qual a realidade quotidiana e prática só poderia ter seu lugar na literatura no campo de uma espécie estilística baixa ou média, isto é, só de forma grotescamente cômica ou como entretenimento agradável, leve, colorido e elegante. Completaram, assim, uma evolução que vinha se preparando fazia tempo (desde o romance de costumes e a *comédie larmoyante* [tipo de comédia sentimental, “lacrimajante”, entre o declínio da tragédia neoclássica e o aparecimento do drama burguês (1730-1750)] do século XVIII e, mais nitidamente, desde o *Sturm und Drang* e o pré-romantismo) – e abriram caminho para o realismo moderno, que se desenvolveu desde então em formas cada vez mais ricas, correspondendo à realidade em constante mutação e ampliação da nossa vida.” (AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 2. ed. revisada. Sem indicação de tradutor. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 499-500)

⁴⁶ MONEGAL, Emir R. 4. Para uma nova poética da narrativa. In: *Borges: uma poética da leitura*. Trad. Irlemar Chiamppi. São Paulo: Perspectiva, 1980. p. 125-181. O trecho citado encontra-se nas p. 127-128.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 128.

⁴⁸ Como será dito mais à frente, *maravilhoso* é o termo de mais antiga circulação para designar o aproveitamento do sobrenatural na ficção. A observação quanto à epopéia greco-latina e à novela de cavalaria é

XVIII, com o surgimento do romance gótico⁴⁹ em 1764 (*O castelo de Otranto*, de Horace Walpole), e com o desenvolvimento, no século XIX, do conto de “terror” (Hoffmann, Poe, Maupassant, entre outros), o sobrenatural (ou ao menos o estranho) já se colocara como alternativa ao verismo exagerado da ficção estritamente realista. Contudo, em face das expressões de irrealismo do século XX, em especial no caso do romance hispano-americano, a perspectiva crítico-teórica mudou. Em grande parte desta ficção não se trata mais de relatos caucionados por um pacto entre narrador e leitor mediante o qual o inverossímil é finalmente justificado, como nos casos amplamente conhecido das fábulas, dos contos de fadas.

As fábulas e os contos de fadas eram narrativas comprometidas com uma função que se poderia chamar de pedagógica e que superava em importância a própria recorrência ao maravilhoso, pois continham ensinamentos de que poderiam/deveriam aproveitar-se os leitores⁵⁰. Nas fábulas, por exemplo, os bichos falavam, como se fossem humanos, mas só o faziam, na verdade, na condição de veículos de idéias que não eram suas, mas dos homens, como que de modo disfarçado. Nos contos de fadas, por outro lado, a desistorização situava a ação num tempo remoto e indefinido, inapreensível à memória dos leitores de qualquer tempo: um evasivo “há muito tempo...”; e num espaço prudentemente longínquo em relação à experiência cotidiana do leitor, exótico o bastante para não permitir a identificação conterrânea: “num reino distante...”⁵¹. Essa indeter-

de Emir R. Monegal, cf. CHIAMPI, Irlomar. *O realismo maravilhoso; forma e ideologia no romance hispano-americano*. São Paulo: Perspectiva, 1980, p. 11.

⁴⁹ Apenas na segunda edição do romance, quando o próprio autor desfez a fantasia de que se tratava de uma obra impressa em Nápoles, “em letras góticas, no ano de 1529”, é empregada a expressão “Uma história gótica” como subtítulo. Massaud Moisés, no seu *Dicionário de termos literários* (3. ed. São Paulo: Cultrix, 1982), assim caracteriza a ficção gótica: “histórias de horror e terror, transcorridas em castelos arruinados, com passagens secretas, portas falsas, alçapões, conduzindo para locais misteriosos e lúgubres, habitados por seres estranhos que convivem com fantasmas e entidades sobrenaturais, em atmosferas penumbrosas e soturnas, onde mal penetra a luz do dia.” (p. 263). E na curta e excelente Apresentação feita por Ariosvaldo José Vidal para a tradução brasileira (WALPOLE, H. *O Castelo de Otranto*. Trad. Alberto Alexandre Martins. São Paulo: Nova Alexandria, 1994), é dado relevo à “grande ‘personagem’ que frequenta todos os romances do gênero: o antiqüíssimo e arruinado castelo gótico (mais fiel à imaginação do escritor do que à realidade)” – p. 7-8, de modo que “os ornamentos, os imprevistos e o desequilíbrio das formas do castelo passam para o desenrolar da narrativa, que conduz o leitor de mistério em mistério.” (p. 8).

⁵⁰ “Les contes de fées, que renvoient à un polythéisme et même à un animisme de forme souvent archaïque, se sont souvent christianisés par l’intermédiaire des *exempla* (c’est-à-dire des récits que les prédicateurs intégraient à leurs prêches.” (Conte de Fées. *Dictionnaire des genres et notions littéraires*. Paris: Encyclopaedia Universalis et Albin Michel, 1997. p. 155. Verbete de autoria de Marc Sorians).

⁵¹ “Les premiers mots de la première phrase sont déjà un avertissement: ‘En ce temps-là...’ ou ‘Il y a avait une fois...’” (Ibidem, p. 290). Com relação ao espaço no qual decorre a ação contada, observa Louis

minação de tempo e espaço facilitava a aceitação do inverossímil, pois aparentemente eliminava os modelos reais e conhecidos das narrativas “sérias”, realistas. O ensinamento que se poderia extrair das fábulas, e mesmo dos contos de fadas, parecia escapar dos condicionamentos espaço-temporais, históricos, em suma, e se universalizava, ganhando validade insuscetível de aferição, ainda que encoberta por aparente neutralidade.. A credibilidade era suspensa para que se aceitasse, provisoriamente, um mundo que flagrantemente não era o “nosso”. No desfecho, a explicitação da “moral” da fábula reaproximava da nossa experiência compartilhada de leitor o mundo representado.

Na maior parte dessa literatura irrealista dos séculos XVIII e XIX o princípio da causalidade permaneceu intocável. Os fatos narrados encontravam, por fim, uma explicação racional que poderia ser, no limite, ou de fato, a ação de potências sobre-humanas ou o malogro de alguma experiência de cunho científico, a ultrapassagem de um limite ainda não domesticado pelo saber do homem. Deste modo, a diferença essencial entre os realismos irrealistas do século XX e os seus antecedentes dos séculos XVIII e XIX parece residir no peso atribuído à causalidade, que agora é, senão abolida, pelo menos minimizada. No conto de Julio Cortazar “Casa tomada”⁵², por exemplo, os protagonistas, o irmão e a irmã, não têm a menor ideia de quem sejam os invasores, conformam-se em serem segregados em um cômodo da casa e, por fim, saem à rua apenas com a roupa do corpo, expulsos sem nenhuma ordem formal. Tudo sem qualquer explicação de parte do narrador, seja quanto aos motivos da invasão, seja quanto à natureza dos invasores (homens? animais? espíritos?), seja quanto à passividade com que os habitantes da casa reagem à interferência do desconhecido em suas vidas.

Inúmeros esforços têm sido feitos no sentido de definir essa literatura que, sem ser mero prolongamento do Realismo do século XIX, ainda era nominada de realista, com uma adjetivação que parecia contradizer a essencialidade do realismo, mas sempre realista. Todorov, por exemplo, buscou estabelecer os limites do fantástico, fazendo-o repousar no princípio da “hesitação”, compartilhada pelo leitor/narratário e pela perso-

Vax: “Los viejos cuentos situaban espacios mágicos en las comarcas inexploradas; la ‘ciência ficción’ contemporánea los imagina fuera del sistema solar o de nuestra galáxia. Pero estas fantasias son menos impresionantes que las que pretenden descubrir espacios desconocidos en el centro mismo del mundo cotidiano: al sentimiento de lo maravilloso se une el de lo imposible.” (VAX, Louis. *Arte y literatura fantásticas*. Trad. Juan Merino. Buenos Aires; Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1965. p. 31)

⁵²In: CORTAZAR, Julio. *Bestiário*. 3. ed. Trad. Remy Gorga Filho. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1971. p. 11-18.

nagem, ante o caráter explicável ou inexplicável dos fatos narrados. Algumas passagens do estudo de Todorov reforçam essa formulação do fantástico, como abaixo:

1 – “Num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sílfides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar. Aquele que o percebe deve optar por uma das duas soluções possíveis; ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas para nós.” (p. 30)

2 – “O fantástico ocorre nesta incerteza: ao escolher uma ou outra resposta, deixa-se o fantástico para se entrar num gênero vizinho, o estranho ou o maravilhoso. O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural.” (p. 31)

3 – “O fantástico implica pois uma integração do leitor no mundo das personagens; define-se pela percepção ambígua que tem o próprio leitor dos acontecimentos narrados.” (p. 37)

4 – “A hesitação do leitor é pois a primeira condição do fantástico.” (p. 37)

5 – “Este [o fantástico] exige que três condições sejam preenchidas. Primeiro, é preciso que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. A seguir, esta hesitação pode ser igualmente experimentada por uma personagem; desta forma o papel do leitor é, por assim dizer, confiado a uma personagem e ao mesmo tempo a hesitação encontra-se representada, torna-se um dos temas da obra; no caso de uma leitura ingênua, o leitor real se identifica com a personagem. Enfim, é importante que o leitor adote uma certa atitude para com o texto: ele recusará tanto a interpretação alegórica quanto a interpretação “poética”.⁵³ Estas três exigên-

⁵³ TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castelo. São Paulo, Perspectiva, 1975. A propósito, no capítulo 4 (p. 65-81) Todorov afirma que sobre a inadequabilidade da poesia e da alegoria para o fantástico: a) a *poesia*, opondo-se à *ficção*, recusa a aptidão para *representar*, de modo que “a poesia não pode ser fantástica” (p. 68); b) a *alegoria* implica dois sentidos e esta duplicidade é indicada na obra de maneira *explícita*, não dependendo da interpretação do leitor. Todorov dá como exemplo de alegoria, na p. 71, os versos de Boileau, na *Arte poética*, em que é usada a imagem de um riacho suave contraposta à de uma torrente transbordante para designar o estilo simples em oposição ao estilo adornado. Para conferir o exemplo, ver p. 20 da *Arte poética* e notas na p.27, in BOILEAU-DESPREAU, Nicolas. *A arte poética*. Tradução e notas de Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 1979. A distinção entre *poesia* e *ficção*, fundada na inaptidão da primeira para *representar*, parece demasiado radical, mesmo considerando que o termo *poesia* não designa apenas um texto em versos, mas é

cias não têm valor igual. A primeira e a terceira constituem verdadeiramente o gênero; a segunda pode não ser satisfeita. Entretanto, a maior parte dos exemplos preenchem as três condições.” (p. 38-39)⁵⁴

Tratando-se de um estudo sobre a literatura fantástica, termo que obviamente não dá conta de todas as formas de realismos irrealistas, Todorov tenta ainda fixar as fronteiras entre esse gênero e os que lhe são próximos: o *estranho* e o *maravilhoso*. Como sua argumentação central é a de que o fantástico pode inclinar-se ou para o estranho ou para o maravilhoso, e assim deixar de ser fantástico, Todorov admite, portanto, uma condição de precariedade do fantástico, de que resulta a possibilidade de contaminações capazes de produzir híbridos como o *fantástico estranho* e o *fantástico maravilhoso*, este último subdividido em hiperbólico, exótico e instrumental⁵⁵. Ficam de fora do esquema, provavelmente por não privarem da vizinhança do fantástico, modalidades de irrealismo quase tão prestigiosas quanto o fantástico como o *absurdo*, o *mágico* e mesmo o *surrealismo*.

A tese de Todorov tem sido refutada, no todo ou em parte, por inúmeros estudiosos. José Paulo Paes aponta como seu ponto mais fraco a natureza “extrínseca” da “hesitação”, pois não resulta ela de procedimentos literários, já pertence ao senso comum de que há oposição entre o *natural* e o *sobrenatural*, “tal como se manifestam à nossa experiência e senso (ou consenso) comum”⁵⁶, sendo, portanto, anteriores tanto à semiótica literária quanto à decodificação do texto. Neste ponto, José Paulo Paes compara a concepção de fantástico de Todorov à de Irène Bessière, que “prefere ver o fantástico menos como o resultado de uma hesitação entre o natural e o sobrenatural do que como uma ênfase posta na contradição entre ambos”, sendo, portanto, “intrínseca”, já que o natural e o sobrenatural existiriam “tão-só conforme propostos pelos textos, isto é, ca-

aceitável que *ficção* corresponda à representação de um mundo habitado por seres, humanos ou não, que vivem situações de conflito, num tempo e num espaço definidos com maior ou menor precisão. Quanto à *alegoria*, a circunstância de ser ela explicitada no próprio texto, conforme os exemplos dados, reduz a funcionalidade dessa figura a quase simples exemplificação comparativa. A natureza dúplice da alegoria: não é, *sendo*, o que parece ser, torna-a poderoso instrumento para a decifração do sentido da obra e, deste modo, não deve ser incompatibilizada com o fantástico.

⁵⁴ TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castelo. São Paulo, Perspectiva, 1975.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 48, 49, 53; 48, 49; 60; 60; 63; respectivamente.

⁵⁶ PAES, José Paulo. Introdução. In: ---. Org. *Os buracos da máscara: antologia de contos fantásticos*. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 9.

tegorias puramente literárias”⁵⁷. De fato, Bessière critica a simplificação contida na proposta teórica de Todorov, ao afirmar:

Ce que justement le récit refuse de décider [se o evento é natural ou sobrenatural]. Il échappe à Todorov que le surnaturel introduit dans le récit fantastique un second ordre possible, mais aussi inadéquat que le naturel. Le fantastique ne résulte pas de l’hésitation entre ces deux ordres, mais de leur contradiction et de leur récusation implicite.⁵⁸

O fantástico, portanto, para Bessière, não é o efeito de uma causa a ele externa, a hesitação experimentada entre duas ordens, uma das quais é desconhecida do leitor e da personagem, mas o resultado da convivência conflituosa de duas ordens contraditórias.

Outra crítica alentada sobre a concepção de fantástico de Todorov é feita por Filipe Furtado, para quem a “hesitação” é “mero reflexo do fantástico”⁵⁹, de modo que a ambiguidade, “situação própria” do fantástico (p. 76), não pode ser vista como categoria pré-existente à narrativa, mas como decorrência de processos discursivos (p. 38-39). Segundo Furtado, tais processos discursivos consistem basicamente no seguinte:

a) na função do narratário, a quem cabe “em princípio, uma dupla função: por um lado, refletir a leitura incerta da manifestação meta-empírica; por outro, transmitir ao receptor real do enunciado idêntica perplexidade perante o conteúdo da intriga” (p. 133);

b) na função das personagens, que devem suscitar “a identificação acima referida por parte do leitor” mediante “a percepção ambígua das ocorrências com que são defrontadas e a consequente indefinição perante o sobrenatural” (p. 133);

c) na função do narrador homodiegético, “cujo duplo estatuto face à intriga resulte numa maior autoridade perante o receptor real da enunciação” (p. 133);

d) na função do espaço, que deve ser híbrido, “indefinido, que, aparentando sobretudo representar o mundo real, contenha indícios da própria subversão deste e a deixe insinuar-se aos poucos” (p. 133).

Furtado considera ainda que

⁵⁷ Ibidem, p. 9.

⁵⁸ BESSIÈRE, Irene. *Le récit fantastique: la poétique de l’incertain*. Paris: Larousse, 1974, p. 56-57.

⁵⁹ FURTADO, Filipe. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980, p. 40-41. As demais citações são indicadas pelos números de páginas entre parênteses.

fazer depender a classificação de qualquer texto apenas (ou sobretudo) da reação do leitor perante ele equivaleria a considerar todas as obras literárias em permanente flutuação entre os vários gêneros, sem alguma vez se lhes permitir fixarem-se definitivamente num deles. (p. 77).

A pletera de termos para designar os realismos irrealistas tem constituído, por si mesma, um problema para os teóricos. Todos concordam com a precedência do termo *maravilhoso*, tanto no que diz respeito à sua utilização na literatura, desde a epopéia homérica, pelo menos, quanto no que diz respeito à sua abrangência semântica, pois maravilhoso pode ser tomado como sinônimo de sobrenatural, termo que, em grande parte, bem poderia designar todas essas modalidades. Surpreende até que apenas uma corrente, o surrealismo, tenha assumido a sobrenaturalidade como seu material de representação artística. *Maravilhoso* é o termo de mais antiga circulação para designar o aproveitamento do sobrenatural na ficção. Émile Schub-Koch considera o “romance maravilhoso” o primeiro tipo de romance da literatura ocidental, aduzindo que os demais tipos – “sentimentais, de aventura, de capa e espada, policiais, psicológicos, sintéticos, não fizeram mais do que segui-lo”⁶⁰. Segundo Schub-Koch, *maravilhoso* é sinônimo de *sobrenatural*, isto é, de “fatos que intervêm, a maior parte por iniciativa do autor, fora de toda a possibilidade de lógica”, e suas origens remontam à “literatura sagrada”⁶¹.

O mais curioso exemplo de emprego da palavra “maravilhoso” é o de Alejo Carpentier, no prólogo de seu romance *El reino de este mundo* (1949). Para Carpentier, o maravilhoso aqui é o próprio “real” representado ficcionalmente, isto é, a América:

por la virginad del paisaje, por la formación, por la ontología, por la presencia fáustica del índio y del negro, por la Revelación que constituyó su reciente descubrimiento, por los fecundos mestizajes que propició.⁶²

Diz Carpentier, aliás, na forma de interrogação afirmativa: “qué es la historia de América toda sino una crónica de lo real maravilloso?”⁶³ Emir R. Monegal, porém, objeta que o conceito de “real maravilhoso americano” formulado por Carpentier peca

⁶⁰ SCHUB-KOCH, Émile. *Contribuição para o estudo do fantástico no romance*. Trad. Antonio Gomes da Rocha Madahil. Lisboa: Tipografia Gaspar, 1957, p. 221.

⁶¹ *Ibidem*, p. 25.

⁶² CARPENTIER, Alejo. *El reino de este mundo*. Santiago: Editorial Orbe, 1972, p. 13.

⁶³ *Ibidem*, p. 14. Vinte anos depois, em 1969, Carpentier reitera seu conceito de “real maravilhoso”, em artigo ligeiramente ampliado do Prólogo de *El reino de este mundo*. Cf. CARPENTIER, Alejo. Do real maravilhoso americano. In: ---. *Literatura e consciência política na América Latina*. Trad. Manuel J. Palmeirim. Lisboa: Dom Quixote, 1971. p. 67-79.

por: a) “não ser a América uma terra tão privilegiada; (já) que o maravilhoso possa dar-se em outras terras”; b) no romance (*El reino de este mundo*), o maravilhoso é visto de duas maneiras: a do narrador, “que explica e dissolve o maravilhoso no verossímil, e a das personagens, que efetivamente nele acreditam; c) o próprio Carpentier não consegue livrar-se dos conceitos de “uma visão cultural europeia, apesar de apelar para as forças obscuras do vodu, que, aliás, tem origem africana”⁶⁴, e não americana. Também Irlemar Chiampi reitera a procedência europeia do conceito de maravilhoso, ao lembrar que “atrás de Carpentier, críticos, e até ficcionistas puseram-se a louvar as maravilhas da América sem reparar que o maravilhoso é um conceito literário europeu”, e que tal conceito fora empregado pelos “descobridores e conquistadores” europeus para “documentar sua estranheza de forasteiro diante de uma realidade exótica”, concluindo: “Poucos viram o erro de Carpentier ao atribuir um conceito cultural (o maravilhoso) a uma realidade específica.”⁶⁵

Apesar da diversidade de enfoques sobre os realismos irrealistas do século XX, há concordância quanto a alguns pontos. O *estranho*, por exemplo, sobre o qual é rarefeita a teorização, é normalmente concebido como a representação de uma realidade surpreendente, insólita mesmo, mas ainda contida nos limites da naturalidade. Filipe Furtado⁶⁶, no entanto, comentando o fato de que “qualquer narrativa fantástica encena invariavelmente fenômenos ou seres inexplicáveis e, na aparência, sobrenaturais”⁶⁷, faz a ressalva de que “a utilização desta temática na narrativa [fantástica], embora indispensável ao fantástico, não é de forma alguma fator exclusivo dele” (p. 20), sendo também essencial “a pelo menos dois outros gêneros: o maravilhoso e o estranho” (p. 20). Portanto, o estranho acolheria, na sua caracterização, também a sobrenaturalidade. Não deixa de ser contraditório o pensamento deste autor, para quem as diferenças entre o maravilhoso, o fantástico e o estranho podem ser assim resumidas: “enquanto o maravilhoso se decide por um mundo arbitrariamente alucinado sem aventar os motivos de sua

⁶⁴MONEGAL, Emir R. 4. Para uma nova poética da narrativa. In: ---. *Borges: uma poética da leitura*. Trad. Irlemar Chiampi. São Paulo: Perspectiva, 1980. p. 125-181. Os trechos citados encontram-se nas páginas 159, 159 e 160, respectivamente.

⁶⁵CHIAMIPI, Irlemar. *O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano*. São Paulo: Perspectiva, 1980. p. 11.

⁶⁶FURTADO, Filipe. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

⁶⁷FURTADO, Filipe. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980, p. 19. As demais citações são indicadas pelos números de páginas entre parênteses.

escolha” (p. 40), “o estranho mantém a incerteza durante um certo tempo, acabando por negar a existência de qualquer fenômeno alheio à vigência das leis naturais” (p. 40), e o fantástico, por fim, diferentemente do maravilhoso e do estranho, “não propõe qualquer saída para o debate, antes ampliando a indefinição ao fazer-se constantemente eco dela” (p. 40). Como se vê, no caso do estranho talvez fosse mais conveniente falar de um sobrenatural provisório, que dura apenas até que seja restaurada a “vigência das leis naturais”. Seria, talvez, apenas uma vertente do realismo usual, fundado na verossimilhança dita externa, comportando sempre uma explicação da estranheza, explicação direta, a cargo do narrador e/ou de alguma personagem, ou indireta, por conta da sagacidade do leitor. É possível aproximar essa noção de estranho da noção de *sinistro* em Freud: “aquella suerte de espantoso que afecta las cosas conocidas y familiares desde tempos atrás”⁶⁸, uma vez que tais coisas conhecidas e familiares pertencem obviamente ao âmbito da naturalidade e o espantoso, o estranho fatalmente deixará de sê-lo quando forem restauradas as “leis naturais”. Freud utiliza esse conceito de *sinistro* na análise dos contos de Hoffmann, que primam pela manutenção de um clima de incerteza e não afirmam peremptoriamente a sobrenaturalidade, se bem que também não a desmintam.

Quanto ao *fantástico*, diria sempre da irrupção, no seio da realidade natural, de uma “outra” realidade, aparentemente regida pela sobrenaturalidade, aparentemente também passível de uma explicação natural, condição de ambivalência mantida até o desfecho da estória, desfecho esse que nada esclarece, em termos definitivos, quanto à naturalidade ou a sobrenaturalidade dos eventos. A despeito de todas as restrições feitas à proposição teórica de Todorov, como já visto, permanece o fundo comum de uma ambivalência quanto à natureza do acontecimento insólito, especialmente por conta da eliminação, completa ou parcial, da causalidade.

Já o *surrealismo*, conforme proposição amplamente conhecida de seus fundadores, postula uma “suprarrealidade”⁶⁹ capaz de absorver tanto o que usualmente se entende por “realidade” — a realidade cotidiana, acessível à percepção do homem comum,

⁶⁸ FREUD, Sigmund. Lo siniestro (1919). In: ---. *Obras completas*. Tomo III. Traducción directa del alemán, por Luis Lopez-Ballesteros y de Torres. 4. ed. Madri: Editorial Biblioteca Nueva, 1981. p. 2483-2505.

⁶⁹ “Creio na resolução futura desses dois estados, aparentemente tão contraditórios, que são o sonho e a realidade, numa espécie de realidade absoluta, de *surrealidade*, se assim se pode dizer.” (BRETON, André. Manifesto do Surrealismo (1924). In: ---. *Manifestos do Surrealismo*. 3. ed. Trad. Pedro Tamen. Lisboa: Moraes Editores, 1979, p. 36.)

desprovida de mistério, na qual não cabe, evidentemente, a sobrenaturalidade — e o “sonho”, entendido este não apenas como privação momentânea da consciência, durante o sono, mas como modo de aceder a dimensões inusitadas da realidade, através do livre associacionismo, por exemplo, desfazendo-se assim a oposição entre eles. O surrealismo desmancha as fronteiras entre realidade e irreabilidade, no âmbito da experiência cotidiana, e desse convívio entre duas dimensões usualmente tidas como irreconciliáveis tira efeitos de absoluta estranheza, deslocando seres e objetos de seus contextos “naturais” e os situando em outros, “surreais”.

Por sua vez, o *mágico*, muito empregado para designar a ficção hispano-americana produzida a partir dos anos 60 do século XX, sobretudo, confunde-se frequentemente com o fantástico (Borges) ou com o maravilhoso, sendo termo menos prestigiado que os outros. Ademais, ocorreu uma alteração de sentido notável, pois o realismo mágico nas suas origens europeias consistia na revelação de aspectos antes não percebidos da realidade comum, sem nada de sobrenatural, portanto. A *magia* estava muito mais na revelação desses aspectos ignorados da realidade que em sua transformação, pois ela permanecia a mesma, apenas vista com outro olhar, que propiciava ao leitor um alargamento de sua experiência de percepção. Seymour Menton, em sua *Historia verdadera del realismo mágico*, define realismo mágico nos seguintes termos:

El realismo mágico es la visión de la realidad diaria de un modo, objetivo, estático y ultrapreciso, a veces estereoscópico, con la introducción poco enfática de algún elemento inesperado o improbable que crea un efecto raro o extraño que deja desconcertado, aturdido o asombrado al observador en el museo o al lector en su buataca.⁷⁰

Menton data de 1955 o início do uso do termo para descrever a narrativa latino-americana escrita depois da segunda Guerra Mundial (p. 15), e considera que

casi todos los críticos reconocen que el término nació em 1925 con la publicación, por el crítico de arte alemano Franz Roh, del libro titulado *Nach-Expressionismus, magischer Realismus. Probleme der neueren europäischer Malerei (Postexpresionismo, realismo mágico. Problemas de la nueva pintura europea)*.

⁷⁰ MENTON, Seymour Menton. *Historia verdadera del realismo mágico*: México: Fondo de Cultura Económica, 1998, p. 20. As demais citações são indicadas pelos números de páginas entre parênteses.

Já Arturo Uslar Pietri, em *El cuento venezolano*, data de 1925, com a publicação de *Canícula*, de Carlos Eduardo Frias, “un escritor muito joven”, o surgimento de uma tendência literária na qual predominava “una intuición poética de la realidad”⁷¹, e aponta como o livro em que pela primeira vez tomou forma tal tendência o seu *Barra-bás y otros relatos*, publicado em 1928. Acrescenta que aquele momento coincidia com “el contagio de las formas literárias de vanguardia: cubismo francés, ultraísmo español y los primeros vagidos del surrealismo” (p. 161-162). Passa, a seguir, à caracterização de tal movimento:

Lo que vino a predominar en el cuento y a marcar su huella de una manera perdurable fué la consideración del hombre como misterio en medio de los datos realistas. Una adivinación poética o una negación poética de la realidad. Lo que a falta de outra palabra podría llamarse un *realismo mágico*. (itálicos nossos).

Por fim, de volta ao *maravilhoso*, este termo designaria a representação de uma realidade inteiramente diferente (?) daquela em que nos movimentamos, a da sobrenaturalidade por excelência, um “mundo arbitrário e impossível”⁷², ou ainda, nas palavras de Irelmar Chiampi, um mundo no qual os “objetos, seres ou eventos” “possuem probabilidade interna, tem causalidade no âmbito da própria diegese e não apelam, portanto, à atividade de deciframento do leitor”⁷³. A propósito, cabe aqui um reparo importante no que diz respeito à questão da causalidade: Chiampi diz que

na narrativa realista a causalidade é explícita (isto é: há continuidade entre causa e efeito) e na fantástica ela é questionada (comparece pela falsificação das hipóteses explicativas), [enquanto que] na narrativa maravilhosa, ela é simplesmente *ausente*: tudo pode acontecer, sem que se justifique ou se remeta aos *realia*. (p. 60)

Mesmo considerando que o propósito seja distinguir a “narrativa maravilhosa” (os contos de fadas, por exemplo), na qual “não existe o impossível” (p. 60), pois “tapes voam, galinhas põem ovos de ouro, cavalos falam, dragões raptam princesas, prínci-

⁷¹ PIETRI, Arturo Uslar. *Letras y hombres de Venezuela*. México: Fondo de Cultura Económica, 1948, p. 161. . As demais citações são indicadas pelos números de páginas entre parênteses.

⁷²FURTADO, Filipe. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980. p. 34.

⁷³ CHIAMPI, Irelmar. *O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano*. São Paulo: Perspectiva, 1980, p. 59. As demais citações são indicadas pelos números de páginas entre parênteses

pes viram sapos e vice-versa” (p. 60), do “realismo maravilhoso”, no qual “o regime causal” (isto é, a causalidade) “é ditado pela *descontinuidade entre causa e efeito* (no espaço, no tempo, na ordem de grandeza)” (p. 60), parece-nos incorreto afirmar a inexistência de causalidade, pois na narrativa maravilhosa não só a causalidade é também “explícita”, dado que é perfeitamente conhecida a potência responsável pelo caráter sobrenatural dos acontecimentos, como é mais explícita até que na própria narrativa realista. Senão vejamos: uma personagem “realista” pode sentir-se perplexa ante os acontecimentos de que participa ou a que presencia, ainda que contidos nos limites da naturalidade, se lhe escapar a relação causal, isto é, se não souber o porquê das coisas. Nunca, porém, uma personagem “maravilhosa” sucumbirá à estranheza do acontecimento, pois estes logo se ajustarão à *lógica* da maravilhosidade, de modo que a personagem, normalmente ela mesma excedente em termos de verossimilhança, os aceita sem questionamentos.

Na caracterização de todas as modalidades de realismos irrealistas acima mencionadas, uma questão fundamental tem sido pouco trabalhada: justamente a da *causalidade*. O caráter mágico, fantástico, absurdo ou maravilhoso atribuído aos fatos narrados depende, é claro, de um ponto-de-vista: é a um alguém que os fatos parecem mágicos, maravilhosos etc. No nível do enunciado, cabe às personagens, a algumas delas pelo menos, a consciência ou não da sobrenaturalidade dos fatos e, portanto, da quebra da verossimilhança, se bem devamos considerar que a verossimilhança não decorre apenas do estabelecimento de uma causalidade, tanto quanto, já o vimos, a causalidade não garante a verossimilhança. No caso do maravilhoso não há, de parte das personagens envolvidas nos acontecimentos “maravilhosos”, espanto, terror ou sequer surpresa, pois se movimentam elas num mundo regido por leis próprias, diferentes (?) das que regem o mundo do leitor, supondo-se, portanto, que todos os prodígios lhes são familiares, fazem parte da sua realidade. Na verdade, não há sequer “prodígios”, pois as façanhas mais impressionantes, os lugares mais inacreditáveis, os fenômenos mais espantosos são admissíveis, não se colocando a dicotomia natural x sobrenatural.

Jorge Luís Borges elaborou, no prefácio que escreveu para a primeira edição de *La invención de Morel* (1940) de Adolfo Bioy Casares⁷⁴, e em outros textos⁷⁵, uma teo-

⁷⁴ BORGES, Jorge Luís. Prólogo. Trad. Vera Neves Pedrosa. In: CASARES, Adolfo Bioy. *A máquina fantástica*. São Paulo: Círculo do Livro, s.d., p. 7-11

ria muito interessante sobre a causalidade na narrativa de ficção, identificando três tipos de narração de acordo com a causalidade: a) “narração mimética”, ou “realista, psicológica, que imita a causalidade natural e que é, portanto, caótica como o mundo real”; b) “narração mágica, ou fantástica, que tem, ao contrário, como fundamento a causalidade mágica e que é extremamente rigorosa”; c) “narração maravilhosa, ou milagrosa, em que a causalidade seria sobrenatural, isto é: totalmente arbitrária”⁷⁶. Verifica-se que a teoria de Borges funda-se num paradoxo: contra o senso comum, Borges associa magia a ordem e rigor, enquanto afirma que no mundo real predomina o caos, dado que a magia, como intervenção na naturalidade, segue regras, e o mundo real, sendo ele mesmo a própria naturalidade, é insubmisso à ordem. Borges rejeita claramente a “narração mimética”, ou “realista, psicológica”, pois que esta, ao imitar a causalidade natural, reproduz o sentido caótico do “mundo real”, e neste caso a causalidade é necessariamente afetada, pois que causalidade e ordem são inseparáveis. Resta saber se é defensável afirmar que a “narração mágica, ou fantástica” tem, de fato, como fundamento, uma causalidade tão peculiar, “mágica”, “extremamente rigorosa”.

No nível da enunciação, a consciência ou não da irrealidade cabe ao narrador, sobretudo quando adota ele o ponto-de-vista externo. Neste caso, tanto podemos observar: 1) a adesão incondicional do narrador à *verdade* do mundo narrado: é ainda o caso do maravilhoso, no qual o narrador fala dos prodígios como se de tal não se tratasse; na epopéia ocidental, por exemplo, conta-se de modo *realista* a intervenção dos deuses nos conflitos dos homens; 2) a não-adesão do narrador à *verdade* do mundo narrado: de dois modos: a) quando manifesta sua estranheza ante o insólito dos fatos que narra, tão perplexo quanto as personagens e/ou o leitor; b) quando deixa manifesto seu domínio sobre a natureza deles, sendo capaz de explicar o insólito, negando, portanto, a sobrenaturalidade, ou atribuindo-a (e, portanto, aceitando-a) a alguma potência sobre-humana.

Considerando-se, como já dito anteriormente, que a verossimilhança só faz sentido quando externa, pois é sempre em relação a algo que não é ele mesmo que o mundo ficcionalmente representado pode ser verossímil ou não, conclui-se que o *maravilhoso*

⁷⁵ Por exemplo: A arte narrativa e a magia. In: BORGES, Jorge Luis. *Discussão*. Trad. Cláudia Fornani. 3. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994, p. 51-60.

⁷⁶ MONEGAL, Emir R. Obra citada, p. 173-174.

(*puro*, cf. Todorov), neste sentido, é tão *realista* quanto o Realismo do século XIX, pois, a exemplo do mundo real, nele os fatos têm explicação, derivam de causas determinadas, não são arbitrários nem absurdos, e o destino das personagens é determinado por fatores, quer sejam estes o caráter individual, as heranças genéticas, os embates no seio da sociedade, quer sejam os poderes divinos (para o bem ou para o mal), as forças obscuras do além. Há uma causalidade, enfim. O rótulo *maravilhoso* apostado a este tipo de ficção é investimento semântico externo à semiose literária, não faz parte do universo mental das personagens e do narrador, para quem simplesmente não se coloca a questão da maravilhosidade.

Evidentemente, também nos demais casos de irrealismo a rotulação é investimento semântico externo. Com poucas exceções, os ficcionistas não se preocupam em classificar suas narrativas como fantásticas, mágicas ou maravilhosas. Menos ainda, a não ser como artifício da pós-modernidade, as personagens e/ou o narrador entregam-se a especulações dessa ordem. É de responsabilidade dos críticos, dos teóricos e, por extensão, dos leitores considerar esta ou aquela narrativa como *mágica*, *fantástica*, *absurda*, a partir do universo de referências constituído pelo conjunto das suas experiências existenciais. Mas, diferentemente do *maravilhoso*, neles pode existir a indecisão sobre a naturalidade ou a sobrenaturalidade dos fatos narrados, tanto de parte das personagens quanto de parte do narrador, assim como também pode acontecer o império da sobrenaturalidade não-causal, isto é, para a qual não adianta procurar responsáveis. Nisto reside o efeito de terror de grande parte dos realismos irrealistas do século XX, como em Kafka, sobretudo, em cuja obra “o lógico e o absurdo, o racional e o irracional, o real e o alegórico se amalgamam intimamente”, obrigando o leitor a mudar radicalmente sua experiência decodificadora, pois agora lhe cabe, “ao invés de ler o texto a partir do mundo”, “ler o mundo a partir do texto”⁷⁷.

2.3 – Referências bibliográficas:

- 1) ARISTÓTELES. Poética. In: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Perspectiva, 1981. p. 17-52.

⁷⁷PAES, José Paulo. Obra citada, p. 16. A observação lembra Todorov (*Introdução*, p. 179), para quem a *Metamorfose* parte não do natural para o sobrenatural, mas do sobrenatural para o natural.

- 2) AZEVEDO, Aluísio. *O cortiço*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005, p. 439-633. Volume II da Ficção completa em dois volumes.
- 3) BESSIÉRE, Irene. *Le récit fantastique*. Paris: Larousse, 1974.
- 4) BOILEAU-DESPRÉAUX, Nicolas. *A arte poética*. Introdução, tradução e notas de Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- 5) BORGES, Jorge Luis Borges. A arte narrativa e a magia. In: ---. *Discussão*. Trad. Claudio Fornari. 3. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994, p. 51-60.
- 6) BRETON, André. Manifesto do Surrealismo (1924). In: ---. *Manifestos do Surrealismo*. 3. ed. Trad. Pedro Tamen. Lisboa: Moraes Editores, 1979, p. 23-70.
- 7) CAILLOIS, Roger. *Au couer du fantastique*. Paris: Gallimard, 1965.
- 8) CAMUS, Albert. *E mito de Sisifo*. Traduzido do francês por Luís Echavárria. Madri: Alianza Editorial, [1988].
- 9) CARPENTIER, Alejo. Prólogo. In: ---. *El reino de este mundo*. Santiago Editorial Orbe, 1972. p. 7-14.
- 10) CASARES, Adolfo Bioy. *La invención de Morel*. In: ---. *La invención de Morel / El gran Serafín*. 6. ed. Madri: Catedra – Letras Hispánicas, 1999. p. 85-186.
- 11)-----. Los afanes. In: ---. *Historias fantásticas*. Madri. Alianza Editorial, 1995. 5. reimpressão. p. 213-235.
- 12)-----. *A máquina fantástica*. Trad. Vera Neves Pedrosa. São Paulo: Círculo do Livro, sem data.
- 13) CHIAMPI, Irlemar. *O realismo maravilhoso; forma e ideologia no romance hispano-americano*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- 14) CORTAZAR, Julio. *Bestiário*. 3. ed. Trad. Remy Gorga Filho. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1971. p. 11-18.
- 15) DICTIONAIRE DES GENRES ET NOIONS LITTÉRAIRES. Paris: Encyclopaedia Universalis /Albin Michel, 1997.
- 16) ECO, Umberto. Prefácio. In: ---. *Apocalípticos e integrados*. 2. ed. Trad. Rodolfo Ilari e Carlos Vogt. São Paulo: Perspectiva. s.d. p. 7-30.

- 17) FREUD, Sigmund. Lo siniestro (1919). In: ---. *Obras completas*. Tomo III. Traducción directa del alemán, por Luis Lopez-Ballesteros y de Torres. 4. ed. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 1981. p. 2483-2505.
- 18) FURTADO, Filipe. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.
- 19) GIASSORE, Ana Cláudia. *O mosaico de Frankenstein: o medo no romance de Mary Shelley*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1999.
- 20) GROPIUS, Walter. *Bauhaus: nova arquitetura*. 3. ed. Trad. J. Guinsburg e Ingrid Dormien. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- 21) MALRIEN, Joël. *Le fantastique*. Paris: Hachette, 1992.
- 22) MENTON, Seymour. *Historia verdadera del realismo mágico I*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998
- 23) METZ, Christian. II. Problemas de semiologia do cinema (p. 43-170) e III. O cinema “moderno”: alguns problemas teóricos (p.173-243). In: ---. *A significação do cinema*. Trad. Jean-Claude Bernardet. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- 24) MILNER, Lac. *La fantasmagoria*. Mexico, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1990. Traduzido, sem indicação de tradutor, do original francês *Le fantasmagorie*, 1982.
- 25) MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários* (3. ed. São Paulo: Cultrix, 1982.
- 26) MONEGAL, Emir R. Para uma nova “poética” da narrativa. In: ---. *Borges: uma poética de leitura*. Trad. Irlemar Chiampi. São Paulo: Perspectiva, 1980. p. 125-181.
- 27) PAES, José Paulo. Introdução. In: ---. *Os buracos da máscara; antologia de contos fantásticos*. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 7-17.
- 28) PLATÃO. Livro X da República. In: ---. *Diálogos*. Trad. . Rio de Janeiro, Edições de Ouro. s.d. p.
- 29) PIETRI, Arturo Uslar. El cuento venezolano. In: ---. *Letras y hombres de Venezuela*. México: Fondo de Cultura Económica, 1948. p. 154-163.
- 30) RODRIGUES, Selma Calasans. *O fantástico*. São Paulo: Ática, s.d.

- 31) SCHAUB-KOCK, Émile. *Contribuição para o estudo do fantástico no romance*. Trad. Antonio Gomes da Rocha Madahil. Lisboa: Tipografia Gaspar, 1957.
- 32) SHELLEY, Mary. *Frankenstein ou o moderno Prometeu*. Trad. Miécio Araújo Jorge. São Paulo: círculo do Livro. s.d.
- 33) SILVA, Anazildo Vasconcelos da. *Semiotização literária do discurso*. Rio de Janeiro: Elo, 1984.
- 34) SORIANI, Marc. Conte de Fées. In: *Dictionnaire des genres et notions littéraires*. Paris: Encyclopaedia Universalis et Albin Michel, 1997. p. 155.
- 35) STEVENSON, Robert Louis. *O medico e o monstro*. Trad. Helena Pessoa. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.
- 36) TODOROV, Tzvetan. A narrativa fantástica. In: ---. *As estruturas narrativas*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1970. p.
- 37) -----. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castelo. São Paulo, Perspectiva, 1975.
- 38) VAX, Louis. *Arte y literatura fantásticas*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1965.
- 39) VIDAL, Ariosvaldo José. Apresentação. In: WALPOLE, H. *O Castelo de Otranto*. Trad. Alberto Alexandre Martins. São Paulo: Nova Alexandria, 1994, p. 7-10.
- 40) WALPOLE, H. *O Castelo de Otranto*. Trad. Alberto Alexandre Martins. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.

2.4 - Os realismos irrealistas na ficção brasileira

Não existe na ficção brasileira uma tradição de irrealismo. Anteriormente ao surgimento da ficção em prosa, no Romantismo, a poesia épica lançou mão do elemento maravilhoso. Nada digno de nota, porém, se levarmos em conta tratar-se de uma regra do gênero, algo de que não deveria eximir-se o poeta. De certo modo, pode-se até dizer que, recorrendo ao maravilhoso, a poesia épica o fazia em busca de maior verossimilhança, já que as expectativas correntes, ainda fundadas nos princípios da estética clássica (ou pelo menos neoclássica), viam o maravilhoso “pagão”, isto é, greco-latino, como elemento indispensável à épica. Da *Prosopopéia* (1601) de Bento Teixeira até o *Caramuru* (1781) de Santa Rita Durão, passando pelo *O Uruguai* (1769) de Basílio da

Gama, bem como pelo *Vila Rica* (publicação póstuma, em 1839) de Cláudio Manuel da Costa, o irrealismo apenas respeitou as convenções do gênero, e mesmo nessas obras teve papel irrelevante. No Romantismo, a *Confederação dos Tamoios* (1856), de Gonçalves de Magalhães, também não recorreu ao maravilhoso. No Modernismo, com a curiosidade crítica da primeira geração, temperada com certo pendor para o pitoresco superficial, poemas de cunho narrativo como *Martim-Cererê* (1928), de Cassiano Ricardo, e *Cobra Norato*⁷⁸ (1931), de Raul Bopp, também recorreram ao elemento maravilhoso, agora não mais de procedência greco-latina, mas indígena brasileiro. Pela natureza da poesia épica, e pelo acentuado grau de convencionalismo que o maravilhoso mitológico traz consigo — trata-se de algo já fortemente entranhado no imaginário coletivo, tem uma “história”, sua presença é familiar ao leitor —, não deve merecer consideração no estudo das possíveis fontes do irrealismo irrealista da ficção brasileira do século XX. Desse maravilhoso estão ausentes a surpresa do insólito, o temor do sobrenatural desconhecido e, por fim, não provoca ele a tão comentada “hesitação” no leitor. No âmbito da ficção em prosa, *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade, escapa também dessa filiação pelo evidente sentido crítico-alegórico da instituição do “herói sem nenhum caráter”, na qual o elemento maravilhoso divide espaço com a experimentação linguístico-ficcional.

No entanto, o irrealismo nunca esteve de todo ausente da ficção brasileira, desde o Romantismo até nossos dias. Em Joaquim Manuel de Macedo, autor envolvido com a representação quase sempre edulcorada da realidade social urbana, faz-se presente num romance (mais apropriado seria dizer novela) publicado em 1869: *A luneta mágica*. Simplício, o protagonista, é míope e ganha uma luneta mágica que lhe restitui a visão, com o inconveniente, porém, de permitir-lhe ver, sem disfarces, o mal que se abriga nas pessoas à sua volta, quando fixada por mais de três minutos. Desesperado, recorre ao fabricante, que lhe faz outra luneta, tão eficiente e tão inconveniente quanto a primeira, pois se igualmente fixada por mais de três minutos dá-lhe a visão sem retoques do bem.

⁷⁸ "O herói da narrativa mata, logo no início do poema, a Cobra Norato, mete-se na pele do réptil e sai 'a correr mundo' para casar com a filha da Rainha Luzia. (. . .) Rapta-a, então; a Cobra Grande acorda e persegue-o, mas é enganada pelo Pajé-Pato e vai para Belém; o herói foge para as terras altas e prepara a festa do casamento, mas nesse momento acorda, pois o poema é um sonho." (SILVA, Domingos Carvalho da. Verbete. In: MOISÉS, Massaud e PAES, José Paulo. Org. *Pequeno dicionário de literatura brasileira*. 3. ed. revista e ampliada por Massaud Moisés. São Paulo: Cultrix, 1987).

Uma terceira luneta serve-lhe de meio termo, pois lhe dará a visão do bom senso. À parte considerações de cunho crítico sobre o evidente esquematismo da narrativa, interessa-nos aqui ressaltar a quebra dos limites da naturalidade: a luneta de Simplício é realmente mágica.

Pode-se mencionar ainda, com ressalvas, *Noite na taverna* (1855), de Álvares de Azevedo, conjunto de estórias macabras, casos de orgias, traições, bacanais, assassínios, suicídios, incesto, antropofagia e morte, narradas por um grupo de rapazes reunidos numa taverna. As ressalvas se devem ao fato de que, a rigor, não se estabelece o irrealismo, pois mesmo no caso da morta cujo cadáver fora profanado, e que volta à vida, fica-se sabendo, pelo próprio narrador, que a moça apenas sofrera um desmaio cataléptico (II – Solfieri), não ocorrendo, portanto, o sobrenatural, embora seja patente o teor gótico da narrativa. Deste modo, parece exagerada a seguinte afirmação de Hildon Rocha:

foi a primeira vez que o onírico entrou em nossa ficção. Esta experiência situa Álvares de Azevedo como o pioneiro da ficção situada no melhor clima do sonho, abertura do caminho que chegaria ao delírio de Brás Cubas, e antecipação quem sabe se realmente genial, de Kafka e outros ficcionistas do fantástico.⁷⁹

A luneta mágica do romance de Joaquim Manuel de Macedo não é comparável ao impacto da escrita defunta de Brás Cubas. Como é sabido, nas *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), de Machado de Assis, o protagonista, de além túmulo, depõe sobre os acontecimentos de sua vida, numa clara infringência das regras da verossimilhança, pois não se trata de um “autor defunto”, mas de um “defunto autor”. O propósito machadiano não é, evidentemente, o de apenas produzir uma narrativa fantástica. Brás Cubas não ressuscita, não passeia ente os vivos, assustando-os, de modo que não se fundem os dois planos. O irrealismo da narrativa é uma espécie de pórtico para o realismo visceral, não no sentido naturalista de retrato fiel das aparências, mas de representação de uma determinada realidade social de modo contundente, com exíguo espaço para o alegórico, para o idealizado.

⁷⁹ ROCHA, Hildon. Álvares de Azevedo e a ficção fantástica. In: AZEVEDO, Álvares. *Macário* .2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1987, p. 59-60.

O conto⁸⁰ regional do período pré-modernista usou, em alguns momentos, o irrealismo, ora como relato de “causos”, com o necessário distanciamento do narrador, normalmente um observador citadino com alguma vivência interiorana, mas de qualquer modo um olhar externo, ora aderindo à crença do homem do campo na sobrenaturalidade, ora mantendo posição cética ante o que lhe parece credence. Talvez o exemplo mais expressivo seja o conto Assombramento, de Afonso Arinos, extraído de *Pelo sertão* (1898), que bem merece ser arrolado como fantástico, de acordo com a teoria todoroviana da hesitação necessária, pela postura discursiva do narrador que, em terceira pessoa, não esclarece ao leitor se a luta do tropeiro Manuel Alves deu-se com fantasmas de verdade (?) ou se tudo foi fruto de sua imaginação, favorecida por circunstâncias ocasionais: os morcegos, o lençol e o vento, além da escuridão da noite. Numa outra chave, a da coleta de lendas regionais, os dois livros de Simões Lopes Neto – *Contos gauchescos* (1912) e *Lendas do sul* (1913) – já nos títulos denunciam a procedência do material, corrente na memória popular e, portanto, fora das exigências estritamente ficcionais.

Sem dúvida, apenas dois autores dedicaram-se integralmente à exploração do irrealismo na ficção brasileira do século XX: Murilo Rubião - *O ex-mágico* (1947), *A estrela vermelha* (1953), *Os dragões e outros contos* (1965), *O pirotécnico Zacarias* (1974), *O convidado* (1974) e *A casa do Girassol Vermelho* (1978) – e José J. Veiga, cuja estréia em livro aconteceu em 1959, com o livro de contos *Os cavalinhos de Platiplanto*. No sentido de romper com qualquer resquício de naturalismo, o irrealismo de Murilo Rubião é mais radical que o de José J. Veiga. A atmosfera reinante nos seus contos é de absoluta inverossimilhança e sobrenaturalidade, a despeito de, em termos diegéticos, não existir assombro, pois as personagens não se espantam com as metamorfoses

⁸⁰ Uma antologia de alguma utilidade, apesar de o critério de arrolamento dos contos ditos fantásticos ser altamente falho, foi publicada em 1959 por Jerônimo Monteiro (*O conto fantástico*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1959) dentro da série *Panorama do conto brasileiro*. Merecedores de figurar na antologia, levando-se em conta a circunstância elementar de serem relatos de histórias que ultrapassam os limites da naturalidade, são os seguintes contos: o já citado Assombramento, de Afonso Arinos, O impenitente (Aluísio Azevedo), Os donos da caveira (Ernâni Fornári), Sertório (Galpi - Galdino F. Pinheiro), Noturno n° 13 (Gastão Cruis), Confirmação (Gonzaga Duque), O duplo (Coelho Neto), Os olhos que comiam carne (Humberto de Campos), O baile do judeu (Inglês de Souza), O sino da Soledade (Josué Montello), Maria Bambá (Luiz Canabrava), De além túmulo (Magalhães de Azeredo), A gargalhada (Orígenes Lessa), O lobisomem (Raymundo Magalhães), Papai Noel e o outro (Ribeiro Couto), Os curiangos (Valdomiro Silveira), A cadeira (Veiga Miranda) e A Rita do Vigário (Viriato Correia). Uma nova antologia, organizada por Bráulio Tavares, foi publicada em 2003 com o título de *Páginas de sombra: contos fantásticos brasileiros*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

de Teleco, o coelhinho, ou as mágicas incontroláveis do ex-mágico, entre tantas outras situações aberrantes. Sem desprender-se de todo do propósito referencial — a par de que, como já visto, seria impossível, pela natureza conotativa da semiose literária —, a ficção de Murilo Rubião expande-se para uma espécie de universalismo temático que lhe dá funcionalidade alegórica. Um terceiro nome a integrar tal lista de cultores do irrealismo é o de Victor Giudice, que desde a estréia em 1972, com o livro de contos *Necrológio*, mas sobretudo com o romance *Bolero* (1985), firmou-se como o grande cultor do absurdo de linhagem borgiana.

Em alguns outros autores importantes da ficção brasileira contemporânea é possível detectar a presença do irrealismo, de modo pontual, porém. Em Jorge Amado, por exemplo, nos romances *A morte e a morte de Quincas Berro D'Água* (1959), no qual o protagonista morre e ressuscita, durante o velório, para dar, em companhia dos amigos boêmios, um último passeio pela cidade; e *Dona Flor e seus dois maridos* (1966), na estória de Flor, viúva do estróina Vadinho, que se casa com o respeitável farmacêutico Teodoro Madureira e recebe a visita do marido morto, com quem volta a fazer amor. Indecisa entre a respeitabilidade do marido vivo e a lascívia do marido morto, Flor resolve ficar com os dois. Também em outro autor tão popular quanto Jorge Amado, Érico Veríssimo, o sobrenatural tem acolhida, no romance político *Incidente em Antares* (1971), na estória do grupo de mortos que, insepultos por conta de uma greve de Coveiros, abandona o cemitério e irrompe pela cidade, provocando compreensível espanto, sobretudo pelas revelações dos defeitos dos vivos, até o desfecho “feliz”, quando são finalmente enterrados. Também de Érico Veríssimo, a novela *Noite*, publicada em 1954, pode suscitar alguma dúvida quanto à sobrenaturalidade dos fatos contados: um homem perde a memória após uma briga com a mulher e vaga pelo submundo de uma cidade, na companhia de dois indivíduos estranhos, que se aproveitam de sua amnésia para convencê-lo de que era culpado de um assassinato. O enigma é resolvido com a reintrodução da normalidade na manhã seguinte, quando o homem recupera a memória e a identidade e volta para casa. Apenas não fica claro se os rumores que ele ouve no andar superior indicam que a esposa, que o abandonara na véspera, resolvera perdoá-lo e voltara para casa. A suspensão do relato neste ponto é insuficiente, no entanto, para fazer da novela um relato verdadeiramente sobrenatural.

Os contos de Aníbal Machado, como observa M. Cavalcante Proença, se desenvolvem “em terreno fronteiriço, ora pisando chão de realidade, ora pairando nas nuvens do imaginário, entre sonho e vigília, entre espírito e matéria, verdade e mentira, relatório e ficção”⁸¹, especialmente em “O iniciado do vento”, com seu insólito desfecho: o próprio juiz é carregado pelo vento que já levava o menino “iniciado” nos seus mistérios. Também Guimarães Rosa, a par da complexidade de seu universo temático-composicional, frequenta vez ou outra o insólito, desbordando dos domínios da naturalidade, como no conto “São Marcos”, em que o narrador, homem instruído, não apenas não crê em feitiçaria, mas zomba de quem a pratica e de quem nela acredita, mas certo dia vê-se obrigado a recorrer a uma reza blasfema, a reza de São Marcos, para conseguir sair da mata, após perda temporária da visão. Sob o sugestivo título de *Mistérios*, em 1981, foram reunidos num único volume dezenove contos de Lygia Fagundes Telles, ficções “entrelaçadas sob o signo do sobrenatural e da magia”⁸².

Dentre os autores contemporâneos, Roberto Drummond, sobretudo nos romances e contos do chamado “ciclo da coca-cola” (*A morte de D. J. em Paris, Sangue de Coca-Cola, O dia em que Ernest Hemingway morreu crucificado, Quando fui morto em Cuba*) carnavaliza a realidade política de modo a obter uma representação ficcional condizente com sua natureza de “alucinação”, para tanto desrespeitando os limites da naturalidade, praticando uma escrita “sonâmbula” que promove descontinuidades, fusões arbitrárias, desfechos imprevistos e inverossímeis. E parte da obra de Moacyr Scliar é também marcada pelo fantástico, de ressonância judaica, como em *Os deuses de Raquel, A Guerra do Bom Fim, A orelha de Van Gogh*. Duas novelas de Haroldo Maranhão: *A morte de Haroldo Maranhão* (1981) e *Miguel Miguel* (1992), trabalham as idéias do duplo e da morte do próprio narrador, ultrapassando os limites da naturalidade ou tangenciando a sobrenaturalidade. Em *Miguel Miguel*, por exemplo, a notícia da morte da personagem Miguel é publicada duas vezes, em 1961 e em 1976. O narrador, que comparecera ao primeiro velório, surpreso, comparece ao segundo velório e pede a um fotógrafo que tire um retrato do “novo” morto. Constata tratar-se, sim, da mesma pessoa, para espanto seu e da mulher, a quem conta o estranho caso. No dia seguinte ao veló-

⁸¹ PROENÇA, M. Cavalcante. Introdução – Os balões cativos. In: MACHADO, Aníbal. *A morte da porta-estandarte e Tati, a garota e outras histórias*. 10. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980. p. xiv.

⁸² Nota da editora. In: TELLES, Lygia Fagundes. *Mistérios*. 8. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.,p. 5.

rio, reencontra Miguel, vivo, e lhe fala dos dois velórios; Agora quem se espante é Miguel, que lhe promete uma visita, em carne e osso, para acabar com as dúvidas sobre as suas duas mortes. João Ubaldo Ribeiro também incursiona pelo mistério em *O sorriso do lagarto* (1989), romance no qual se fundem duas tramas paralelas, uma sobre um caso de adultério e outra sobre terríveis experiências de transgenia com humanos e animais. Em ambas o protagonista é João Pedroso, um biólogo que não exercita a profissão e vive como pescador numa ilha da Bahia, e que paga com a vida os dois “crimes”: o de ser amante da mulher de um homem poderoso e o de descobrir as aberrantes experiências científicas. Ignácio de Loyola Brandão publicou, no início dos anos 80 do século passado, o romance *Não verás país nenhum (Memorial descritivo)* - 1981, uma intrigante ficção antecipatória sobre um Brasil desertificado e vendido a corporações estrangeiras, no qual a vida é inteiramente regrada por um Esquema impessoal. Também de Loyola Brandão, alguns contos de *Cadeiras proibidas* (1979), dois dos quais, O homem do furo na mão e O homem que espalhou o deserto, foram reaproveitados em *Não verás país nenhum*, enquadram-se em alguma das categorias de irrealismo aqui mencionadas.

Um jovem autor a merecer a atenção dos estudiosos é Amílcar Bettega Barbosa, autor de *O vôo da trapezista* (1994), *Deixe o quarto como está: ou Estudos para a composição do cansaço* (2002) e *Os lados do círculo* (2004)⁸³. E Péricles Prade, um autor muito bem conceituado por alguns críticos, mas praticamente desconhecido do público leitor, publicou dois livros de contos (Prade também é poeta): *Os milagres do cão Jerônimo* (1999) e *Alçapão para gigantes* (1999), nos quais o irrealismo chega a ponto extremo⁸⁴. Nas palavras de Cassiano Ricardo: “Tudo é possível dentro da trama larga onde desfigura o seu próprio cotidiano com habilidade demoníaca.”⁸⁵

2.5 – Referências bibliográficas:

- 1) BARBOSA, Amílcar Bettega. *O vôo da trapezista*. Porto Alegre: IEL; Movimento, 1994, *Deixe o quarto como está: ou Estudos para a composição do*

⁸³ Porto Alegre: IEL; Movimento, 1994; São Paulo: Companhia das Letras, 2002; São Paulo: Companhia das Letras, 2004; respectivamente.

⁸⁴ 5. ed. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 1999; 2. ed. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 1999; respectivamente.

⁸⁵ RICARDO, Cassiano. Orelha de *Os milagres do cão Jerônimo*. Edição citada.

cansaço. São Paulo: Companhia das Letras, 2002; *Os lados do círculo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004

- 2) CAUSO, Roberto de Sousa. *Ficção científica, fantasia e horror no Brasil: 1875 a 1950*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- 3) MONTEIRO, Jerônimo. *O conto fantástico*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1959. (Coleção Panorama do Conto Brasileiro)
- 4) PRADE, Péricles. *Os milagres do cão Jerônimo* (1999) e *Alçapão para gigantes*. 5. ed. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 1999; 2. ed. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 1999.
- 5) PROENÇA, M. Cavalcante. Introdução – Os balões cativos. In: MACHADO, Aníbal. *A morte da porta-estandarte e Tati, a garota e outras histórias*. 10. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.
- 6) TAVARES, Bráulio. Org. *Páginas de sombra: contos fantásticos brasileiros*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.
- 7) ROCHA, Hildon. Álvares de Azevedo e a ficção fantástica. In: AZEVEDO, Álvares. *Macário*. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1987. p. 59-60.
- 8) SILVA, Domingos Carvalho da. Verbete. In: MOISÉS, Massaud e PAES, José Paulo. Org. *Pequeno dicionário de literatura brasileira*. 3. ed. revista e ampliada por Massaud Moisés. São Paulo: Cultrix, 1987.
- 9) VERÍSSIMO, Érico. *Noite*. In: ---. *Ficção completa*. Volume II. Rio de Janeiro: Aguilar, 1966. p. 573-670.