

MESTRADO EM ESTUDOS LITERÁRIOS, CULTURAIS E INTERARTES
ESPECIALIZAÇÃO EM ESTUDOS COMPARATISTAS E RELAÇÕES INTERCULTURAIS

Aspectos do realismo mágico brasileiro nas obras de Murilo Rubião e José J. Veiga

Luciano Galvão Simão

M

2020



Luciano Galvão Simão

Aspectos do realismo mágico brasileiro nas obras de Murilo Rubião e José J. Veiga

Dissertação realizada no âmbito do Mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes, orientada pela Professora Doutora Celina Silva e coorientada pelo Professor Doutor Francisco José de Jesus Topa

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

2020

Luciano Galvão Simão

Aspectos do realismo mágico brasileiro nas obras de Murilo Rubião e José J. Veiga

Dissertação realizada no âmbito do Mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes, orientada pela Professora Doutora Celina Silva e coorientada pelo Professor Doutor Francisco José de Jesus Topa

Membros do Júri

Professor Doutor (escreva o nome do/a Professor/a)

Faculdade (nome da faculdade) - Universidade (nome da universidade)

Professor Doutor (escreva o nome do/a Professor/a)

Faculdade (nome da faculdade) - Universidade (nome da universidade)

Professor Doutor (escreva o nome do/a Professor/a)

Faculdade (nome da faculdade) - Universidade (nome da universidade)

Classificação obtida: (escreva o valor) Valores

Ao meu pai.

Sumário

Declaração de honra	4
Agradecimentos	5
Resumo	6
Abstract	7
Introdução	8
1. Realismo mágico: origem e concepções teóricas centrais	10
1.1. História e desenvolvimento	11
1.2. Questões terminológicas	14
1.3. Noções de realidade e magia	16
1.4. O fantástico segundo Todorov e o realismo mágico	19
1.5. Relações com o surrealismo	22
1.6. Realismo mágico enquanto elemento da literatura pós-moderna	23
1.7. Abordagens múltiplas	26
2. Contexto histórico do realismo mágico brasileiro	32
2.1. Modernidade brasileira	34
2.2. O Manifesto Antropofágico e o controle do imaginário	37
3. O realismo mágico em Murilo Rubião e José J. Veiga	42
3.1. O conto latino-americano	45
3.2 O universo ficcional de Murilo Rubião	48
3.2.1. Introdução à obra muriliana: <i>O Ex-Mágico da Taberna Minhota</i> e o absurdo do cotidiano	53
3.2.2. <i>O pirotécnico Zacarias e a atitude fantástica</i>	56
3.2.3. Magia e alteridade: <i>Os dragões, Teleco, o Coelhoinho</i> e <i>O homem do boné cinzento</i> ...	58
3.2.4. O Absurdo no labirinto urbano: <i>A fila, O edifício</i> e <i>O bloqueio</i>	63
3.2.5. Considerações adicionais	67
3.3. O universo ficcional de José J. Veiga	67
3.3.1. O lúdico insólito: <i>Fronteira, Os Cavalinhos de Platiplanto</i> e <i>A Ilha dos Gatos Pingados</i>	72
3.3.2. Fronteira fantástica entre a vida e a morte: <i>Os do outro lado</i> e <i>A Invernada do Sossego</i>	77

3.3.3. O insólito e o Oprimido: <i>A usina atrás do morro, Era só brincadeira, Quando a Terra era redonda, A Hora dos Ruminantes e Sombras de Reis Barbudos</i>	80
3.3.4. Considerações adicionais	87
4. Conclusão: Haveria um realismo mágico verdadeiramente brasileiro?	89
4.1. O Eu e o Outro no realismo mágico brasileiro	91
4.2. Os Dois Brasis: Exploração de dicotomias nacionais	92
4.3. A identidade brasileira no realismo mágico	93
4.4. O realismo mágico brasileiro no contexto latino-americano	94
4.5. Antropofagia mágico-realista	96
4.6. (In)Conclusão	98
5. Referências bibliográficas	99

Declaração de honra

Declaro que a presente dissertação é de minha autoria e não foi utilizada previamente noutro curso ou unidade curricular, desta ou de outra instituição. As referências a outros autores (afirmações, ideias, pensamentos) respeitam escrupulosamente as regras da atribuição, e encontram-se devidamente indicadas no texto e nas referências bibliográficas, de acordo com as normas de referência. Tenho consciência de que a prática de plágio e auto-plágio constitui um ilícito académico.

[Porto, 2020-10-18]

[Luciano Galvão Simão]

Agradecimentos

Dedico este trabalho aos meus amigos, no Brasil e em Portugal, cujo apoio foi imprescindível nesta busca; à minha amada companheira Mariana, que preenche meus dias de cor e calor; à minha mãe, Mariângela, sem a qual nada disso seria possível; à minha avó Maria Galvão, cuja memória será eternamente saudosa; e ao meu pai, Antonio, que, mesmo não estando mais aqui para presenciar o fim dessa jornada, permanece meu maior exemplo de pesquisador, professor e ser humano.

Resumo

A presente dissertação busca expor os principais aspectos do realismo mágico produzido no Brasil entre as décadas de 1940-1970, encabeçado por dois autores de relevância nacional: Murilo Rubião e José J. Veiga. Por meio de uma análise das obras dos autores à luz do contexto histórico que deu origem ao realismo mágico e do cenário particular da modernidade brasileira, propõe-se que o realismo mágico brasileiro pode ser estudado como um movimento antropofágico que utiliza o mecanismo do insólito para expressar diversas facetas da identidade cultural e literária nacional.

Palavras-chave: Realismo mágico; Antropofagia; Fantástico; Pós-modernismo; Literatura brasileira; Murilo Rubião; José J. Veiga.

Abstract

This research project aims to outline the main aspects of the magical realism produced in Brazil between the 1940s and the 1970s, spearheaded by two authors of national relevance: Murilo Rubião and José J. Veiga. By analysing the work of these two authors, the historical context that originated magical realism and the particular scenario of Brazilian modernity, it is argued that Brazilian magical realism may be seen as an anthropophagic movement that employs the mechanism of the fantastic to express multiple facets of the Brazilian cultural and literary identity.

Keywords: Magic realism; Anthropophagy; Fantastic literature; Post-modernism; Brazilian literature; Murilo Rubião; José J. Veiga.

Introdução

Em toda proposta de análise literária, é necessário considerar a priori alguns paradigmas fundamentais acerca da literatura, visto que não há uma teoria da literatura única pela razão evidente de que há várias práticas de conhecimento, e tampouco pode-se propor uma definição única e absoluta de literatura. Tais definições serão sempre históricas e eventualmente redutoras. Ademais, a literatura, além de forma de expressão artística, é também uma instituição: possui uma dimensão social, histórica, acadêmica, mercadológica etc. Há um conjunto de circunstâncias que permite, favorece ou mesmo impede que um determinado texto seja produzido, distribuído e aceito como literatura.

Ressaltar a multiplicidade de definições de literatura e a infinidade de abordagens disponíveis no amplo campo da “teoria” não significa que há uma falta de coesão inerente ao exercício da análise literária. Ao contrário, o conhecimento de tais questões permite ao pesquisador definir, dentro desse amplo universo de possibilidades, o recorte teórico adequado ao objeto de pesquisa.

É à luz de tais questões que o presente projeto de dissertação, inserido no programa de Mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes da Faculdade de Letras da Universidade do Porto (FLUP), tem como proposta analisar as obras dos escritores Murilo Rubião e José J. Veiga, apontados como os principais nomes ligados ao realismo mágico no Brasil, a fim de propor uma possível concepção de um realismo mágico essencialmente brasileiro, distinto do realismo mágico latino-americano (em geral e nomeadamente em língua espanhola). Faz-se necessária, portanto, uma exposição acerca de dois pilares essenciais: a definição do realismo mágico enquanto modo narrativo e enquanto tipo de movimento literário temporalmente e geograficamente delimitado; e a análise do contexto histórico, literário e social do realismo mágico no Brasil, em toda a sua peculiar forma de modernidade.

Ao longo deste projeto de pesquisa, pretende-se discutir as múltiplas abordagens que o realismo mágico permite e explicitar as razões pelas quais se trata de um fenômeno tão plástico, aplicável às mais diversas culturas e formas de arte. Pretende-se, ainda, equacionar as relações entre o realismo mágico, o fantástico, o insólito, a literatura pós-

moderna e o surrealismo, bem como ampliar a revisão bibliográfica acerca do contexto cultural brasileiro e sua influência na produção literária nacional no século XX, com foco especial em movimentos como a antropofagia.

O primeiro capítulo deste trabalho tem como foco o histórico do desenvolvimento do realismo mágico desde sua primeira concepção na Alemanha durante a República de Weimar pelo crítico de arte Franz Roh até o chamado boom latino-americano, e discutirá as principais definições de realismo mágico, bem como as implicações e particularidades desse conceito. Por sua vez, o segundo capítulo tem como objetivo apresentar o contexto sociocultural durante o qual escreveram Murilo Rubião e José J. Veiga, enfatizando a importância de movimentos como a antropofagia na produção literária brasileira a partir da década de 1930. O terceiro capítulo é dedicado a leituras das obras de Rubião e J. Veiga, proporcionando também uma breve discussão acerca do conto e sua relação com o fantástico. O quarto capítulo contém o cerne das conclusões extraídas das análises anteriores ao propor uma possível identidade própria do realismo mágico brasileiro, situando-o no contexto do realismo mágico latino-americano e de todo o legado cultural e literário europeu discutido nos capítulos precedentes.

Desta forma, o embasamento teórico trabalhado fundamentará as leituras propostas das obras de Rubião e J. Veiga, com o intuito de contribuir, assim, para uma melhor compreensão das noções de realidade e magia na literatura brasileira e uma maior valorização desses autores no cânone do realismo mágico mundial.

1. Realismo mágico: origem e concepções teóricas centrais

Assim como concepções teóricas complexas tal qual a noção de *pós-modernismo*, o termo *realismo mágico* possui múltiplas definições passíveis de debate, desacordo agravado pelo fato de que a classificação abrange uma vasta gama de autores e movimentos artísticos em múltiplos países, atuando em diferentes décadas do século XX até os dias de hoje.

A pesquisadora Maggie Ann Bowers, em seu livro *Magic(al) Realism* (2013), enfatiza que, embora trate-se de uma categoria crítica de intensa discussão, a noção de *realismo mágico* tem sido utilizada para se referir a um modo narrativo particular, que oferece “[...] a way to discuss alternative approaches to reality to that of Western philosophy, expressed in many postcolonial and non-Western works of contemporary fiction”, e que grande parte da confusão em torno desta questão se deve ao fato de que esta pode também se referir a movimentos artísticos e literários geograficamente e temporalmente distintos. Ainda, Bowers explica que:

One of the main sources of confusion surrounding the terms is the lack of accuracy of their application. Each variation of the term has developed in specific and different contexts and yet they have become mistakenly interchangeable in critical usage. They have also gone through many variations of translation [...] (Bowers 2013: 2)

Apesar de estar amplamente associado à literatura latino-americana, o realismo mágico, como modo narrativo, não pode ser delimitado por barreiras geográficas. De fato, o crítico espanhol Angel Valbuena Briones postula que o realismo mágico é “uma tendência universal, inerente à existência humana.” (1969).

Ao mesclar a essência oposta dos dois termos que formam esse oxímoro (o mágico e o real), estabelecendo uma outra perspectiva, o realismo mágico torna difusa a distinção entre dois domínios contrastantes, e por isso é frequentemente considerado um modo narrativo especialmente disruptivo. A multiplicidade de possibilidades que o realismo mágico oferece é particularmente atraente para autores de culturas consideradas “às margens”. Conforme explicam Zamora e Faris (1995),

The propensity of magical realist texts to admit a plurality of worlds means that they often situate themselves on liminal territory between or among those worlds — in phenomenal and spiritual regions where transformation, metamorphosis, dissolution are common, where magic is a branch of naturalism, or pragmatism. (Zamora, Faris 1995: 5)

Essa liminaridade inerente ao realismo mágico, em todas as suas formas de expressão, será um fator de relevância para as leituras propostas nos capítulos 3 e 4, principalmente por se tratar de uma das razões pelas quais o modo narrativo parece ser tão adequado à literatura de ex-colônias, às margens da tradição literária eurocêntrica:

The incompatibility of magic realism with the more “established” genre systems becomes itself interesting, itself a focus for critical attention, when one considers the fact that magic realism, at least in a literary context, seems most visibly operative in cultures situated at the fringes of mainstream literary traditions. (Slemon 1998: 1)

Com o objetivo de aprofundar este aspecto, de particular interesse para uma análise do realismo mágico brasileiro em diversas obras de Murilo Rubião e José J. Veiga, este capítulo irá focar a história e desenvolvimento do conceito (bem como suas principais variações), ao mesmo tempo em que busca sintetizar o papel central da dicotomia real/mágico; a relação do realismo mágico com o pós-modernismo, o surrealismo e o fantástico; e a multiplicidade de abordagens teóricas possíveis para a análise de textos mágico-realistas.

1.1. História e desenvolvimento

Bowers categoriza os três principais termos utilizados na bibliografia anglófona: *magic realism* (correspondendo ao alemão *Magischer Realismus*), *marvellous realism* (do espanhol *lo real maravilloso*) e *magical realism* (do espanhol *realismo mágico*). Os termos dizem respeito a três períodos e perspectivas distintos.

O primeiro deles, *Magischer Realismus* ou *magic realism*, foi proposto pelo crítico de arte alemão Franz Roh para referir-se a uma nova forma de pintura, que classificou também como “*pós-expressionista*”, surgida na Alemanha durante o período da

República de Weimar. Roh preocupou-se em salientar as diferenças entre o *Magischer Realismus* de outro movimento que lhe foi contemporâneo, o surrealismo (discutidas no item 1.5).

A obra crítica de Roh, além de influenciar o escritor italiano Massimo Bontempelli, que publicou contos de realismo mágico na revista *Novecento* (1926) durante o fascismo de Mussolini, chegou à América Latina por meio de uma tradução em espanhol de Fernando Vela, influenciando escritores como o guatemalteco Miguel Ángel Asturias. Roh preconiza certos aspectos que viriam a ser características fundamentais do realismo mágico contemporâneo:

In his statement in the preface to his book, ‘with the word *magic*, as opposed to *mystic*, I wished to indicate that the mystery does not descend to the represented world, but rather hides and palpitates behind it’, he [Roh] anticipates the practice of contemporary magical realists. (Zamora, Faris 1995: 15)

O segundo termo, *lo real maravilloso*, surgiu na América Central na década de 1940, época em que diversas nações latino-americanas buscavam expressar uma consciência distinta de seu legado europeu, “[...] as an expression of the mixture of realist and magical views of life in the context of the differing cultures of Latin America expressed through its art and literature” (Bowers 2013: 3). Dois nomes de relevância desse período são o escritor suíço-cubano Alejo Carpentier e o venezuelano Arturo Uslar-Pietri.

Carpentier é amplamente considerado o fundador do realismo mágico latino-americano e utilizou o termo *lo real maravilloso* para referir-se a um conceito que poderia representar os aspectos singulares da América Latina, em toda sua diversidade cultural e étnica. Buscou dissociar o conceito da definição de Franz Roh, que considerava excessivamente artificial, e definiu o real maravilhoso como "o legado da América Latina".

De acordo com as pesquisadoras Lois Zamora e Wendy Faris, Carpentier acreditava que, na América Latina, “improbable juxtapositions and marvellous mixtures exist by virtue of Latin America’s varied history, geography, demography, and politics—not by manifesto”. Amaryl Chanady (1995) caracterizaria o conceito de *lo real maravilloso*

conforme proposto por Carpentier como “a territorialização do imaginário” por parte do autor.

A publicação do ensaio *Realismo mágico na Ficção Hispano-Americana*, do crítico Angel Flores, em 1955, resultou em um renovado interesse pelo realismo mágico no território latino-americano. Entre os estudiosos do realismo mágico, Flores é dissidente ao considerar o escritor argentino Jorge Luis Borges como o primeiro realista mágico da América Latina. Bowers enfatiza que, embora seja provável a influência da obra de Franz Roh sobre o pensamento de Borges, este estava mais próximo do fantástico e do experimentalismo da literatura pós-moderna (de fato, Borges pode ser apontado como o primeiro autor de literatura pós-moderna, e é apenas após o interesse dos estruturalistas, que traduzem as obras de Borges na Europa, que a literatura latino-americana e o realismo mágico hispanófono passam a ser reconhecidos em círculos internacionais).

Nesta “segunda onda” do realismo mágico latino-americano, surge o termo que predomina no círculo crítico até os dias de hoje: *realismo mágico* (em espanhol) ou *magical realism*, referindo-se a um modo narrativo em que os acontecimentos mágicos são relatados de forma cotidiana, realista, ou como definem Zamora e Faris, um modo em que “o sobrenatural não é algo simples ou óbvio, mas é de fato algo ordinário, um acontecimento do dia a dia – admitido, aceito e integrado na racionalidade e materialidade do realismo literário” (Zamora, Faris 1995: 3).

Foi neste terceiro período que o colombiano Gabriel García Márquez publicou a obra que se consolidaria como a principal referência do realismo mágico latino-americano, *Cien Años de Soledad* (1967) – e é também em torno desse período que escrevem os principais expoentes do realismo mágico brasileiro, o mineiro Murilo Rubião e o goiano José J. Veiga.

Falar de “realismo mágico”, portanto, é falar de fenômenos diversos ocorridos em diferentes espaços e períodos, mas com claras relações de articulação entre si – e entre outros movimentos artísticos e vertentes literárias que lhe foram contemporâneos. Desde esse chamado “boom” do realismo mágico latino-americano, impulsionado pela

popularidade internacional da obra de García Márquez, o terceiro termo tornou-se o mais recorrente, e este modo narrativo foi adotado nas mais diversas nações – em especial naquelas em que o legado colonial e/ou do imperialismo se mostra mais presente em diversas esferas da sociedade.

Conforme demonstra tal genealogia, o termo realismo mágico carrega uma conotação inerentemente interartística, uma vez que pode ser aplicado às mais diversas artes e mídias, variando especificamente de acordo com as limitações e o potencial específico de cada meio. Nos últimos anos, diferentes autores têm analisado o realismo mágico como gênero cinematográfico, bem como na dramaturgia e em outras artes; para esta análise, contudo, interessa-nos sobretudo o realismo mágico na literatura.

Na introdução de sua coletânea *Magical Realism: Theory, History and Community* (1995), Louis Parkinson Zamora e Wendy B. Faris propõem que algumas análises voltadas a períodos anteriores da história da literatura sugerem que o realismo mágico opera como uma espécie de tradição que, após passar por diversos períodos de ascensão e queda ao longo dos séculos, encontra no cenário contemporâneo um novo período de alta produção e relevância. Nesse processo de metamorfose constante, dois termos permanecem cruciais independentemente da geografia ou de limitações temporais: os conceitos de *real* e de *mágico*.

1.2. Questões terminológicas

Antes de abordar concepções de realidade e magia, é necessário para a discussão que será proposta em relação ao realismo mágico brasileiro expor a existência de certa confusão terminológica em relação à própria noção de realismo mágico. Mesmo em artigos da crítica especializada, utilizam-se diversos termos para referir-se ao realismo mágico, por vezes descrito como um gênero, um modo narrativo ou um movimento literário.

Após uma análise dos artigos contidos na coletânea *Magical Realism: Theory, History, Community*, é possível perceber que há um embasamento teórico mais sólido para nos referirmos ao realismo mágico como um modo narrativo e/ou um movimento literário,

cada categoria com suas conotações distintas. Zamora e Faris, na introdução da obra, descrevem o realismo mágico como *um modo* adequado à exploração e transgressão de fronteiras, enquanto Wilson enfatiza que o realismo mágico é “unmistakably a textual mode [...]”, modo este que emprega “a certain mode of narrative voice, though critics often ignore this when they think about magical realism” (Wilson 1995: 223).

Bowers, em sua análise das três principais concepções de realismo mágico, também ressalta que o terceiro termo, *magical realism*, refere-se a um “modo narrativo particular”, e tornou-se a forma mais recorrente de referir-se ao realismo mágico (Bowers 2013: 1). Jon Thiem, em *The Textualization of the Reader in Magical Realist Fiction* (1995), corrobora a leitura do realismo mágico enquanto modo narrativo, enfatizando suas “vantagens” em relação a outros modos:

[...] one of the main advantages of magical realism as a literary mode lies in its extraordinary flexibility, in its capacity to delineate, explore, and transgress boundaries. More than other modes, magical realism facilitates the fusion of possible but irreconcilable worlds. (Thiem 1995: 244)

Para Chanady, o realismo mágico é um modo que “[...] challenges realistic representation in order to introduce *poiesis* into *mimesis*, a condition which Costa Lima advocates for a more satisfactory expression of our modernity” (Chanady 1995: 130). A autora também explica que, para o crítico Angel Flores, o realismo mágico seria “a literary mode that is brandished as part of Latin America's credentials for being accepted by the cultural establishment of the metropolis” (Chanady *apud* Flores 1995: 131), opinião corroborada por Luis Leal (1967) quando este se refere ao realismo mágico como uma “atitude” perante a realidade.

Portanto, para este capítulo inicial de introdução teórica, considerou-se proveitoso analisar a ascensão e desenvolvimento do realismo mágico moderno como a popularização desse modo ou voz narrativa particular, que, conforme ressaltou Briones, é uma tendência universal que precede os três momentos descritos por Bowers.

Nas leituras que serão propostas no capítulo 3, o conceito de realismo mágico empregado para caracterizar as narrativas como tal está embasado nos teóricos

apresentados até aqui: um modo narrativo em que realidade e magia coexistem com similar grau de naturalidade, refletido nas atitudes das próprias personagens perante a irrupção do elemento mágico, sem demonstrar a hesitação característica do fantástico definido por Todorov, demandando do leitor similar grau de aceitação natural àquele demonstrado pelas personagens.

1.3. Noções de realidade e magia

Desde a concepção inicial do crítico alemão Franz Roh, a noção de realismo mágico depende inevitavelmente dos dois componentes centrais que, quando pareados, formam esse oxímoro. De fato, tanto os termos *realismo* quanto *mágico* possuem certas conotações previamente estabelecidas. Por exemplo, a discussão teórica acerca do *realismo* na literatura é relevante para diversos autores, uma vez que a noção de realismo desempenhou um papel fundamental no desenvolvimento do próprio realismo mágico. Mais do que um movimento literário temporalmente determinado, o realismo (a escrita pretensamente mimética da realidade natural) sempre esteve presente desde os primórdios da literatura.

Ao descrever o *Magischer Realismus* alemão, em contraste com o Expressionismo, Roh exaltou como aspecto fundamental do movimento a representação de imagens de forma “realista”, visando à mimese do mundo natural, beirando o fotorrealismo. A definição proposta por Roh — e por outros teóricos que exaltaram o realismo em suas diversas formas — toma como pressuposto que o conceito de *real* predominante na chamada “cultura ocidental” pós-iluminista é “absoluto” e “invariável”.

Todavia, autores posteriores questionam a própria ideia de que qualquer definição de *real* ou *realismo* pode ser absoluta, uma vez que é, como todo conceito teórico, resultado de um contexto sociocultural específico. A impossibilidade de apreensão completa da realidade em um meio limitado como a linguagem humana, independente do idioma, põe em dúvida as pretensões de autores hiper-realistas de criarem narrativas estritamente definidas como tal.

Assim como o realismo mágico adota diferentes formas em diferentes contextos, a própria noção de um realismo único é passível de discussão. Zamora e Faris (1995) ressaltam as diferenças entre o modo narrativo do *realismo* e aquele elemento realista presente no realismo mágico:

An essential difference, then, between realism and magical realism involves the intentionality implicit in the conventions of the two modes. [...] realism intends its version of the world as a singular version, as an objective (hence universal) representation of natural and social realities — in short, that realism functions ideologically and hegemonically. Magical realism also functions ideologically but [...] less hegemonically, for its program is not centralizing but eccentric: it creates space for interactions of diversity. (Zamora, Faris 1995: 3)

Crucialmente, as autoras argumentam que o realismo mágico na literatura cria disrupções ontológicas que servem o propósito de disrupção política e cultural: "[...] magic is often given as a cultural corrective, requiring readers to scrutinize accepted realistic conventions of causality, materiality, motivation" (*idem* 1995).

Maggie Ann Bowers propõe que toda concepção de *mágico* e *magia* é construção resultante de contextos culturais específicos. Por isso, é certo que o realismo mágico, bem como as múltiplas definições possíveis de *real* e de *magia*, expressa-se de diferentes formas de acordo com o contexto sociocultural em que é desenvolvido. Em suma, o realismo mágico brasileiro das décadas de 1940-1970 opera sob definições de realismo e magia distintas daquelas sob as quais escreveu Salman Rushdie na Índia de 1970-1980.

Frequentemente, os próprios conceitos de realidade e magia aplicados à categorização do realismo mágico carregam pressupostos coloniais ou imperialistas: enquanto o realismo é frequentemente ligado à faculdade da razão, à ciência e à busca pela representação “verdadeira” (pretensamente mimética) do mundo natural, a magia é frequentemente associada aos mitos, costumes e tradições narrativas de culturas aborígenes, indígenas, escravizadas e miscigenadas, consideradas de forma ampla como “não-Ocidentais”. Conforme explica Bowers (2013: 4), “[...] ‘magic’ can be a synonym

for mystery, an extraordinary happening, or the supernatural and can be influenced by European Christianity as much as by, for instance, Native American indigenous beliefs”.

Zamora e Faris (1995) defendem que os sistemas culturais que servem de base para narrativas de realismo mágico não são menos *reais* do que aqueles que sustentam o realismo na literatura europeia. Sobre essas culturas, as autoras ressaltam:

Texts labeled magical realist draw upon cultural systems that are no less ‘real’ than those upon which traditional literary realism draws — often non-Western cultural systems that privilege mystery over empiricism, empathy over technology, tradition over innovation. Their primary narrative investment may be in myths, legends, rituals — that is, in collective (sometimes oral and performative, as well as written) practices that bind communities together. (Zamora, Faris. 1995)

Ademais, as autoras criticam a dicotomia do termo realismo mágico, pois tal categorização implica uma oposição mais definitiva entre magia e realidade do que aquela que os próprios textos apresentam. Argumentam que “For the characters who inhabit the fictional world, and for the author who creates it, magic may be real, reality magical; there is no need to label them as such” (*idem*).

Há, ainda, uma outra associação frequentemente estabelecida: as semelhanças entre a poesia (ou o poeta) e a magia (ou o mago). Conforme argumenta Octavio Paz, em *El Arco y la Lira* (1956):

La operación poética no es diversa del conjuro, el hechizo y otros procedimientos de la magia. Y la actitud del poeta es muy semejante a la del mago. Los dos utilizan el principio de analogía; los dos proceden con fines utilitarios e inmediatos: no se preguntan qué es el idioma o la naturaleza, sino que se sirven de ellos para sus propios fines. No es difícil añadir otra nota: magos y poetas, a diferencia de filósofos, técnicos y sabios, extraen sus poderes de sí mismos. (Paz 1956: 18)

Paz também argumenta que a operação mágica, por natureza, requer uma força interior, “lograda a través de un penoso esfuerzo de purificación. Las fuentes del poder mágico son dobles: las fórmulas y demás métodos de encantamiento, y la fuerza psíquica del encantador, su afinación espiritual que le permite acordar su ritmo con el

del cosmos” (Paz 1956: 18). O poeta opera da mesma forma, não como um mago, mas “su concepción del lenguaje como una society of life —según define Cassirer la visión mágica del cosmos— lo acerca a la magia” (Paz 1956: 20). Todavia, assim como a ideia de realismo, a magia é também um fenômeno ambivalente. Em relação à definição específica de magia com a qual trabalha, Paz detalha:

La ambivalencia de la magia puede condensarse así: por una parte, trata de poner al hombre en relación viva con el cosmos, y en este sentido es una suerte de comunión universal; por la otra, su ejercicio no implica sino la búsqueda del poder. El ¿para qué? es una pregunta que la magia no se hace y que no puede contestar sin transformarse en otra cosa: religión, filosofía, filantropía. En suma, la magia es una concepción del mundo pero no es una idea del hombre. De ahí que el mago sea una figura desgarrada entre su comunicación con las fuerzas cósmicas y su imposibilidad de llegar al hombre, excepto como una de esas fuerzas. (Paz 1956: 19)

Embora refira-se estritamente à poesia, pode-se argumentar que as considerações do poeta acerca da magia e do ofício do mago — aquele que utiliza essa "força interior" resultante de um "penoso esforço de purificação" para igualar seu ritmo ao ritmo do cosmo — também são potencialmente aplicáveis ao autor de realismo mágico, cuja tentativa de atuar em consonância com o ritmo do universo se expressa no emprego da magia para caracterizar e realçar a própria realidade.

1.4. O fantástico segundo Todorov e o realismo mágico

Por ter como característica essencial essa diluição de fronteiras — reais ou socialmente construídas — entre a realidade e a irrealidade (a magia, o sobrenatural), o realismo mágico é frequentemente comparado a outras formas de expressão literária que operam com similar transgressão de fronteiras tradicionais. Em especial, é importante diferenciar o realismo mágico do fantástico (particularmente da literatura fantástica), com o qual é frequentemente confundido.

O escritor e crítico literário mexicano Luis Leal, em seu ensaio *El realismo mágico en la literatura hispanoamericana* (1967), em que rebate alguns dos argumentos propostos

por Angel Flores em sua definição de realismo mágico, expõe que o realismo mágico não inclui a literatura fantástica, onírica ou psicológica, e tampouco o surrealismo.

Amaryll Chanady, em *The Territorialization of the Imaginary in Latin-America: Self-Affirmation and Resistance to Metropolitan Paradigms*, analisa o argumento de Leal e propõe que, para o crítico, a diferença entre o autor de realismo mágico e o de literatura fantástica é que “[...] the magical realist writer 'does not need to justify the mysterious nature of events, as the writer of fantastic stories has to. In fantastic literature the supernatural invades a world ruled by reason'.” (Leal *apud* Chanady 1995: 131). A autora explica também:

In these fantastic fictions, the premises of a frequently exaggerated rationalist discourse affirming hegemonic paradigms of the Enlightenment are deconstructed by the description of apparently supernatural events and constant reference to the fear of the protagonist in the face of the inexplicable. Although this type of fantastic narrative is highly contradictory — affirming and challenging rational models — its main emphasis is on the rationalizing activity of a subject searching for cognitive mastery of the unknown and reconciliation of experience with scientific paradigms. (Chanady 1995: 132)

A fronteira entre o fantástico e o realismo mágico, como ocorre entre o realismo mágico e o surrealismo, pode ser porosa, mas há certo consenso de que são categorias distintas. Segundo a classificação proposta por Tzvetan Todorov, em *Introdução à Literatura Fantástica* (1975), uma narrativa fantástica demanda que o leitor adote uma posição de oscilação entre uma explicação racional e uma sobrenatural para os acontecimentos narrados. Adicionalmente, Todorov distingue o fantástico do *estranho* e do *maravilhoso*:

At the story's end, the reader makes a decision even if the character does not: he opts for one solution or the other, and thereby emerges from the fantastic. If he decides that the laws of reality remain intact and permit an explanation of the phenomena described, we say that the work belongs to another genre: the uncanny [l'étrange]. If, on the contrary, he decides that new laws of nature must be entertained to account for the phenomena, we enter the genre of the marvelous [le merveilleux]. (Todorov, 1975: 41)

Contrariamente ao fantástico, ao estranho e ao maravilhoso conforme definidos por Todorov, o realismo mágico trata o sobrenatural com a mesma materialidade e factualidade que o natural (Bowers 2013). Mesmo em suas variadas definições, o realismo mágico mantém na materialidade da magia uma de suas características centrais.¹

Para Simpkins (1995), há um dilema central que é particular ao realismo mágico: a ideia de que “the divine language needed to bring about complete signification (what it 'really is') can never transcend its illusory status” (Simpkins 1995: 154). Em outras palavras, os autores mágico-realistas, em comparação aos autores de literatura fantástica que foram seus predecessores e/ou contemporâneos, enfrentam um desafio particular caracterizado pelas limitações inerentes à linguagem que desejam transcender. Complementando esta afirmação e a comparação entre o realismo mágico e o fantástico conforme categorizado por Todorov, o autor comenta:

[...] Todorov offers an interesting counter-assertion: ‘I nearly reach the point of believing’: that is the formula which sums up the spirit of the fantastic: it is hesitation that sustains its life. It is unlikely, however, that a reader would have any reason to 'believe' what is said in a text; the question of doubt always lurks (or should always lurk, anyway) between the lines because the physical presence of the text ceaselessly calls attention to its inherent falseness as a construct. (Simpkins 1995: 154)

O argumento do pesquisador serve para ilustrar as diversas formas de comparar a literatura fantástica de tradição europeia ao realismo mágico latino-americano, enfatizando os diferentes propósitos e dilemas de seus respectivos autores. Enquanto o fantástico encontra sua força na hesitação que o define (hesitação esta compartilhada por leitor e personagem), o realismo mágico utiliza a magia (o extraordinário, o sobrenatural) para tentar apreender a realidade de forma ainda mais efetiva do que o realismo em seu modo tradicional, mas encontra uma intransponível barreira na própria limitação da linguagem humana.

¹ Fator que será considerado na leitura dos textos de Murilo Rubião e José J. Veiga.

1.5. Relações com o surrealismo

Em termos genealógicos, o realismo mágico conforme postulado por Franz Roh (entendido como um movimento) tem diversas similaridades em relação a outro movimento que lhe foi contemporâneo: o surrealismo. Em sua concepção, ambos os movimentos têm forte relação com o âmbito das artes plásticas, mas estendem-se à literatura:

Whilst both magic realism and surrealism in their most limited definitions are movements of literature and art that developed in the first half of the twentieth century, both terms have life beyond this period as more generally applied notions. (Bowers 2013: 22)

Roh, que cunhou o termo em relação à pintura, considerava o *Magischer Realismus* similar ao surrealismo, porém dotado de características particulares que justificariam a separação entre os termos: enquanto o surrealismo utilizava as nascentes teorias da psicanálise para manifestar as profundezas do inconsciente e do onírico, o realismo mágico alemão buscava aplicá-las à realidade material, retratando os objetos com uma qualidade fotográfica, reconhecível, dando ao mágico materialidade igual àquela conferida ao real.

Para Roh, era importante que os artistas do *Magischer Realismus* utilizassem as influências da psicanálise (de Freud e Jung) presentes no Surrealismo e que as combinassem em sua tentativa de apresentar objetos de forma extremamente clara, explicitando todo seu “maravilhoso sentido” (Roh *apud* Bowers 1995: 12). A autora, contudo, ressalta que as relações entre o “realismo mágico” de Roh e o Surrealismo não ocorrem com o realismo mágico enquanto modo narrativo ou movimento literário, cujas características são bastante distintas da literatura surrealista.

Para Bowers, o surrealismo difere do realismo mágico principalmente devido aos aspectos que explora, associados não à realidade material, mas à imaginação e à mente, buscando expressar a “vida interna” do ser humano por meio da arte. Em contrapartida, “O extraordinário no realismo mágico raramente é apresentado na forma de um sonho ou experiência psicológica, porque fazê-lo implicaria retirar a magia da realidade

material reconhecível e colocá-la no mundo pouco compreendido da imaginação” (Bowers 2013: 22).

Embora críticos como Theo L. D’Haen (1995)) argumentem que “[...] magical realism, in its artistic and cultural-political practice, is clearly continuing in the tracks of its earliest progenitor, surrealism” (D’Haen 1995: 202), os autores e críticos latino-americanos responsáveis pelas primeiras discussões do movimento na América Latina rejeitam essa comparação, bem como a influência de escritores europeus predecessores como Kafka. Ao buscar uma identidade distintamente latino-americana para o então nascente movimento do realismo mágico no continente, como o faz Alejo Carpentier, esses teóricos enfatizam o caráter particular da América Latina, seja propondo a noção do *real maravilloso*, seja distanciando-se da influência de autores e movimentos europeus específicos. González Echevarría (1967) explica que "apesar de seu fascínio com o Surrealismo em certo ponto da sua vida, Carpentier nunca sucumbe completamente a Breton e suas teorias. Ao contrário, busca isolar em seu conceito do 'maravilhoso' algo que seria exclusivamente latino-americano” (Echevarría 1967: 123).

Chanady, em suma, argumenta que críticos e autores latino-americanos como Alejo Carpentier, Angel Flores e Luis Leal utilizam recursos do Surrealismo europeu ao mesmo tempo que os modificam em suas tentativas de articular uma teoria do realismo mágico como um fenômeno próprio da América Latina.

1.6. Realismo mágico enquanto elemento da literatura pós-moderna

Para compreender o realismo mágico enquanto movimento literário cuja ascensão ocorre no século XX, é preciso apontar a relação direta entre o realismo mágico e a literatura pós-moderna (iniciada por Borges), bem como a filosofia do pós-modernismo como um todo, cujo desenvolvimento é uma das principais marcas da contemporaneidade.

De acordo com Simpkins (1995), em seu artigo *Sources of Magical Realism: Supplements to Realism in Contemporary Latin American Literature*, teóricos ligados ao estudo do fantástico e do realismo mágico identificam a preocupação dessas obras com as falhas

da própria linguagem como sintomas do temperamento contemporâneo. Simpkins argumenta que "[...] magical texts are one way of supplementing not only the failures of the modern text, but also the inadequacies of what is now called the postmodern condition"[...]" (Simpkins 1995: 151).

Para D'Haen, cujos argumentos estão expostos no ensaio *Magical Realism and Postmodernism: Decentering Privileged Centers* (1995), o termo pós-modernismo, especialmente em relação à prosa, significa "[...] a combination of those technically innovative qualities most highly regarded by contemporary critical movements such as poststructuralism". O autor identifica as seguintes características como centrais à literatura pós-moderna: autorreflexão, metaficção, ecletismo, redundância, multiplicidade, descontinuidade, intertextualidade, paródia, a dissolução de fronteiras e a desestabilização do leitor (D'Haen 1995: 192). Jon Thiem, em *The Textualization of the Reader in Magical Realist Fiction* (1995), escreve que "Many of the characteristic features and strategies of postmodern writing – such as the preoccupation with the past and historical representation and the reliance on quotation, pastiche and parody – arise out of the feeling of being late and derivative" (Thiem 1995: 241), sentimento este que pode também explicar a busca dos autores latino-americanos por distinguir-se da tradição europeia.

D'Haen argumenta, então, que a similaridade entre as características elencadas e aquelas consideradas centrais às obras mágico-realistas aponta para uma relação direta entre a literatura pós-moderna e o movimento do realismo mágico. Por outro lado, o autor expõe a existência de um determinado consenso crítico em que uma relação hierárquica entre realismo mágico e pós-modernismo é estabelecida, na qual o primeiro é visto como vertente pertencente ao *corpus* do segundo.

Para o teórico, uma das principais características pós-modernas da literatura de realismo mágico latino-americana do século XX é a noção do "ex-cêntrico", aquele que fala "de fora" do/de um centro, das margens dos polos de poder, "in a voluntary act of breaking away from the discourse perceived as central to the line of technical experimentation starting with realism and running via naturalism and modernism [...]"

(D’Haen 1995: 194). Em relação a esse discurso “percebido como central”, D’Haen explica:

To write ex-centrally, then, or from the margin, implies dis-placing this discourse. My argument is that magic realist writing achieves this end by first appropriating the techniques of the "centr"-al line and then using these, not as in the case of these central movements, "realistically," that is, to duplicate existing reality as perceived by the theoretical or philosophical tenets underlying said movements, but rather to create an alternative world correcting so-called existing reality, and thus to right the wrong this "reality" depends upon. (D’Haen 1995: 194)

Desta forma, o realismo mágico age como uma forma de acesso ao *corpus* principal da literatura considerada “Ocidental” (com todas as falhas que o termo implica) por autores que não se consideram, ou não são considerados, como parte dos privilegiados centros de produção dessa literatura, com seus séculos de tradição, e ao mesmo tempo “avoiding epigonism by avoiding the adoption of views of the hegemonic forces together with their discourse.” (D’Haen 1995: 194).

Ademais, D’Haen enfatiza que a capacidade dos autores mágico-realistas de falar a partir de uma posição “ex-cêntrica” pode ser um dos fatores que explicariam a ascensão do modo narrativo na ficção latino-americana do século XX: “[...] Latin America was perhaps the continent most ex-centric to the ‘privileged centers’ of power. At the same time, though, it was nominally independent enough early enough to utter its ‘other’-ness” (D’Haen 1995: 199)

Apesar de consistir em territórios oficialmente independentes politicamente de suas ex-metrópoles, D’Haen enfatiza que, para muitos autores latino-americanos, tal pretensa independência apenas servia para exacerbar esse sentimento de *ex-centricidade*, que os tornou altamente conscientes de sua condição enquanto vozes à margem dos centros de poder cultural, político e econômico.

Thiem observa ainda que há, nas obras pós-modernas, uma espécie de “dupla codificação” que se verifica também nos textos mágico-realistas, o que explica, em parte, o sucesso do realismo mágico latino-americano:

Many postmodern works are "double-coded". One code, usually imitative of the forms of popular fiction, contributes to a wide readership and commercial success. The second code, incorporating a whole range of experimental techniques and postmodern philosophical issues, is less popular and more adapted to serious readers, other writers, and those we might call the cognoscenti. (Thiem 1995: 243)

Essas noções de *ex-centricidade* e *dupla codificação* mostrar-se-ão presentes também no realismo mágico brasileiro, como será discutido nos capítulos 3 e 4 desta pesquisa.

1.7. Abordagens múltiplas

O potencial disruptivo inerente ao realismo mágico permite que este modo seja analisado a partir de múltiplas abordagens. Nas últimas décadas, o realismo mágico foi considerado de especial interesse para o campo dos estudos pós-coloniais, uma vez que mostrou-se recorrente e popular na literatura de nações pós-coloniais como a Índia. Segundo analisam Zamora e Faris,

Magical realism's assault on these basic structures of rationalism and realism has inevitable ideological impact [...] Magical realist texts are subversive: their in-betweenness, their all-at-onceness encourages resistance to monologic political and cultural structures, a feature that has made the mode particularly useful to writers in postcolonial cultures and, increasingly, to women." (Zamora, Faris, 1995: 6)

A própria formulação do termo, de acordo com as autoras, implica a subversão dos mais diversos pressupostos coloniais, como "a identificação cartesiana da verdade com a consciência humana; noções racionalistas acerca das relações prováveis e previsíveis entre causa e efeito; a relação do leitor com o texto e a relação do texto com o mundo." (*idem*)

De fato, como ressalta Bowers, a relação do realismo mágico com o pós-colonialismo é central, pois, nas palavras da autora, "The majority of magical realist writing can be described as postcolonial. That is to say much of it is set in a postcolonial context and written from a postcolonial perspective that challenges the assumptions of an authoritative colonialist attitude" (Bowers 2013: 95). Desta forma, os estudos pós-

coloniais podem fornecer um produtivo instrumento de análise de manifestações culturais, dentre as quais inclui-se a produção literária e o realismo mágico, em relação às forças sociais e históricas que compõem o legado colonial em que estão inseridas.

A pesquisadora propõe que, em suma, o pós-colonialismo se refere à atitude política e social que se opõe ao poder colonial e ao estatuto específico de nações que conquistaram a independência de um outro estado imperial. Como termo crítico, ainda é passível de debate e variadas interpretações. Na literatura, a escrita pós-colonial pode fornecer uma forma de reconsideração da identidade de uma nação após sua independência do centro colonial, bem como um modo de expressar oposição às ideias instauradas pelo colonialismo.

Em relação ao legado colonial, este não inclui apenas a imposição do domínio de uma nação sobre outra, como também engloba todo tipo de tentativa de mudar a cultura, a língua e o comportamento de povos colonizados para adequá-los às atitudes culturais e normas do poder colonial. Na prática, isso ocorre quando o colonizador impõe uma identidade cultural e histórica homogênea ao colonizado, definindo o povo colonizado somente a partir da perspectiva do colonizador. Por outro lado, os estudos pós-coloniais reconhecem que o colonialismo e o pós-colonialismo são formas de discurso, uma forma de expressão política e socialmente determinada.

Como exemplo de uma abordagem teórica pós-colonial sobre o realismo mágico de determinados povos ou nações, McLeod (2000) propõe que o pós-colonialismo reconhece tanto o aspecto de *continuidade* quanto de *mudança* da história; ao mesmo tempo em que reconhece que os modos de representação coloniais ainda estão presentes, mesmo após a descolonização, também suscita uma definitiva necessidade de mudança – aspecto refletido no realismo mágico pós-colonial. Embora muitos autores ligados a esse período não abordem a questão do legado colonial diretamente, suas obras frequentemente refletem a existência dessas forças sociais e modos de representação – e frequentemente utilizam a coexistência paradoxal do real e do mágico para colocá-los em dúvida. Zamora e Faris enfatizam que o realismo mágico é um modo adequado à exploração e transgressão de fronteiras, sejam elas ontológicas, políticas, geográficas ou entre gêneros.

Apesar de sua utilidade como escopo teórico para análise de textos de realismo mágico, os estudos pós-coloniais, tradicionalmente ligados a círculos teóricos anglófonos, não reconhecem na América Latina — e no Brasil — nações verdadeiramente pós-coloniais, apesar de seu inegável caráter de ex-colônias. Contudo, determinadas metodologias ou abordagens propostas nesse campo podem provar-se de interesse, caso adaptadas à realidade histórica do país, para a análise do realismo mágico brasileiro e/ou latino-americano, uma vez que explicitam certos mecanismos e relações de poder (entre eixos como Ocidente/Oriente, Norte/Sul ou primeiro mundo/terceiro mundo) também cruciais na América Latina.

Autores como Carpentier, que enfatizam o *real maravilhoso* como essência única da América Latina, frequentemente utilizam mitos nacionais, elementos de culturas indígenas e a tradição oral folclórica para embasar o componente “mágico” de suas narrativas, enquanto o lado “realista” tende a ser embasado em noções de “realidade” advindas de uma tradição europeia iluminista. Contudo, para uma análise pós-colonial dessas obras, é importante considerar se a associação imediata da componente ‘mágico’ às culturas indígenas e não-europeias e consequente associação da componente ‘realista’, mais ‘racional’ ou ‘lógica’, a uma perspectiva iluminista europeia, não poderia ser entendida, por si só, como uma perspectiva colonialista, dependente de concepções coloniais de realidade e magia — questão que ainda demanda aprofundamento teórico e discussão.

Certo é que, na América Latina, o legado cultural do período colonial ibérico fez-se presente nas mais diversas esferas da sociedade em todo o século XX, e perdura sob diversas formas até hoje, como o domínio linguístico do espanhol e do português e de referências culturais eurocêntricas no continente, bem como a situação marginal das populações indígenas/nativas, o legado escravista e consequentes tensões raciais. Esses e outros fatores tornam esse território geopolítico solo fértil para a produção de um realismo mágico que reflete, na forma e no conteúdo, o peso de tais questões — mesmo que não se encaixem no molde tradicional dos estudos propostos para as nações

“verdadeiramente” pós-coloniais. Conforme será discutido em capítulos posteriores, no Brasil.²

Em termos de discussões teóricas em torno do realismo mágico pós-colonial, uma abordagem relevante é proposta em *Magical realism as postcolonial discourse* (1988), de autoria do crítico canadense Stephen Slemon. Na obra, o autor explica que o realismo mágico opera frequentemente em culturas situadas às margens da tradição literária, como na América Latina, onde, nas palavras do autor, “a denominação 'realismo mágico' significa um tipo de singularidade ou diferença em relação à cultura dominante [...] e isto dá ao termo uma ideia de autoridade cultural, mesmo que não seja teoricamente sólido”.

Baseado em postulados pós-modernos e nas teorias do discurso de Mikhail Bakhtin, Slemon propõe que o realismo mágico contém três elementos principais de relevância para uma análise que considera o papel do legado colonial na produção dessas obras. Dentre as diferentes abordagens que serão utilizadas no presente trabalho de pesquisa, propõe-se uma extensão da análise de Slemon para determinadas narrativas do realismo mágico brasileiro, conforme será discutido no Capítulo 3.

Em primeiro lugar, devido à dualidade de sua estrutura narrativa, o realismo mágico pode apresentar o contexto pós-colonial a partir da perspectiva do povo colonizado e de seus colonizadores por meio dessa estrutura narrativa e dos temas tratados. Segundo, este modo narrativo é capaz de revelar as tensões e lacunas de representação consequentes deste contexto pós-colonial. Terceiro, ao recuperar vozes suprimidas e visões históricas rejeitadas pelo poder colonial, o realismo mágico fornece uma forma de redução dessas lacunas de representação cultural no pós-colonialismo.

Com base em Bakhtin, Slemon explica que as narrativas pertencentes ao realismo mágico carregam dois discursos com diferentes perspectivas – o mágico e o real –, que estão em constante tensão e oposição. Esta estrutura, em um contexto pós-colonial,

² Tais características mostrar-se-ão mais presentes nas obra de José J. Veiga do que nos contos de Murilo Rubião.

seria reflexo da tensão entre os discursos do colonizador e do colonizado, refletidos na própria estrutura narrativa. Para Slemon, as obras de realismo mágico recapitulam um relato pós-colonial das relações históricas e sociais da cultura em que estão inseridas.

Por outro lado, a tensão entre os dois sistemas significa que há 'lacunas' nas narrativas mágico-realistas, que podem ser entendidas como 'negativas' (refletindo a dificuldade de expressão cultural dos colonizados face ao poder colonial) ou 'positivas' (passíveis de mitigação pela expressão de perspectivas alternativas àquelas do centro colonial).

Slemon propõe ainda que a representação dessas relações sociais pode ser encontrada na linguagem narrativa dos textos e em sua estrutura temática. No realismo mágico, o autor propõe que isto pode ocorrer de três formas distintas, mas relacionadas.

O primeiro nível envolve a representação de uma espécie de transformação regional, de forma que o espaço da narrativa, apesar de descrito em termos quotidianos e familiares, é metonímico da própria cultura pós-colonial como um todo. O segundo nível é a compressão da história, de forma que o *tempo* da narrativa contenha, metaforicamente, o longo processo de colonização e suas consequências. Já a terceira manifestação seriam as lacunas, ausências e silêncios produzidos pelo encontro colonial e refletidos na linguagem narrativa disjuntiva dessas obras. Neste nível, o realismo mágico tende a mostrar-se preocupado com imagens de fronteiras e centros, e opera para desestabilizar sua fixidade.

Slemon enfatiza também que a constrição binária é um elemento recorrente das narrativas mágico-realistas, refletindo a dialética presente em culturas pós-coloniais entre os códigos herdados da ordem imperial e as imaginadas "relações originais" que se busca recuperar, por meio da literatura e das artes, no pós-colonialismo. Refletindo as oposições binárias *colonizador/colonizado*, ou colonos/populações indígenas, escravos/escravistas, Norte/Sul, Primeiro/Terceiro Mundo e outras dualidades centrais à questão colonial, as narrativas mágico-realistas frequentemente empregam imagens de espelhos, reflexos e opostos em conflito.

Embora a análise de Slemon, como é comum nos estudos pós-coloniais, de origem anglófona, seja centrada nos autores canadenses Jack Hodgins e Robert Kroetsch,

propor-se-á aqui que sua análise pode ser uma das múltiplas abordagens do realismo mágico brasileiro, conforme será discutido no capítulo 3.

2. Contexto histórico do realismo mágico brasileiro

A valorização internacional do realismo mágico latino-americano centrada em autores como o colombiano Gabriel García Márquez, a chilena Isabel Allende e o argentino Julio Cortázar frequentemente ignora a produção do maior país (tanto em termos geográficos como populacionais) desse amplo território geopolítico: o Brasil. De fato, devido à errônea relação atribuída em círculos internacionais entre a América Latina e a língua espanhola, resquício da colonização de diversas nações do continente pela Espanha, o Brasil, cuja língua oficial é desde sua concepção como nação o português herdado de Portugal, acaba por ser ignorado até mesmo como parte da América Latina em um duplo processo de marginalização.

Independentemente dessa suposta relação intrínseca entre literatura latino-americana e a língua espanhola, fato é que o Brasil foi e continua a ser um importante centro de produção cultural na América Latina, sobretudo na América do Sul, subcontinente do qual ocupa 48% do território continental. Historicamente, a barreira linguística entre o Brasil e seus países vizinhos (menos severa do que as barreiras existentes na Europa, devido à maior similaridade gramatical e léxica entre o português e o espanhol) não bastou para impedir que a produção artística e cultural brasileira influenciasse escritores, críticos, teóricos e artistas de outros países latino-americanos — e vice-versa.

Cabe aqui ressaltar que, em certas discussões sobre a produção cultural e artística brasileira (tanto do cânone da arte/literatura nacional quanto de artistas/autores contemporâneos), é frequente deparar-se com a ideia de que o Brasil alcançou pouca relevância internacional na área cultural (com exceção, talvez, apenas da música), apesar da intensidade de sua produção e sua relevância demográfica e política no continente. Por motivos de recorte teórico, esta pesquisa não pretende aprofundar-se na miríade de fatores sociais, culturais, históricos e geopolíticos que poderiam explicar a baixa notoriedade internacional da literatura brasileira, país que jamais produziu um autor laureado com o Prêmio Nobel ou outro símbolo de reconhecimento equivalente, ao contrário de alguns de seus vizinhos próximos, de circunstâncias coloniais e históricas em parte similares.

Contudo, neste contexto, não é surpresa que a ascensão do realismo mágico latino-americano também tenha contado com a participação de autores brasileiros, mesmo que estes sejam menos reconhecidos em círculos internacionais como figuras importantes do movimento na América Latina. Em síntese, quando se fala de realismo mágico brasileiro, tende-se a falar principalmente de dois autores: o escritor mineiro Murilo Rubião e o goiano José J. Veiga.

A obra do contista Murilo Rubião consiste em apenas 33 contos, publicados em diferentes coletâneas de 1947 a 1990. A sucintez de sua obra se deve ao notável perfeccionismo do autor, conhecido pela quantidade quase excessiva de revisões que realizou em seus contos ao longo de sucessivas publicações. Em termos cronológicos, é relevante a data de lançamento de seu primeiro livro de contos, *O Ex-mágico*: 1947.

A coletânea reúne contos como o titular *O Ex-Mágico da Taberna Minhota*, em que o narrador, um mágico que descobre ter poderes sobrenaturais em uma apresentação na epônima Taberna, encontra grande sucesso profissional até que entra em depressão, mas não consegue cometer suicídio pois seus poderes o impedem. Passa a trabalhar como funcionário público para morrer lentamente e seus poderes, aos poucos, o abandonam. Condenado à infelicidade, termina por lamentar a perda das habilidades mágicas que outrora repudiou. Carregado de elementos insólitos que, como é costumeiro no realismo mágico, são tratados com desconcertante naturalidade por parte do narrador-protagonista, a obra precede em duas décadas a primeira publicação de *Cien Años de Soledad*, que alçaria o realismo mágico latino-americano à fama internacional.

José J. Veiga, por sua vez, é um escritor cuja estreia ocorre mais tardiamente. J. Veiga escreve de 1959, ano de sua estreia com a coletânea de contos *Os Cavalinhos de Platiplanto*, até pouco antes de sua morte, em 1997. Sua bibliografia, mais extensa que a de Rubião, conta também com romances (como *A Hora dos Ruminantes* e *Sombras de Reis Barbudos*) e novelas (como as três obras contidas em *De Jogos e Festas*). Assim como em *O Ex-mágico* de Rubião, alguns dos contos da coletânea *Os Cavalinhos de Platiplanto* empregam claramente o modo narrativo do realismo mágico conforme

discutido no capítulo 1, embora, como será mostrado adiante, o próprio autor relutasse em aceitar essa caracterização.

Em *A usina atrás do morro*, a chegada de um par de misteriosos estrangeiros precede a ruína da vila onde mora o narrador. Após a construção de uma estranha usina atrás do morro, cujo propósito os habitantes do vilarejo interiorano desconhecem, a comunidade passa a ser assolada por fenômenos surreais, como o impossível surgimento de motociclistas sanguinários que atropelam sem piedade qualquer um que esteja à sua frente e a súbita queima espontânea de diversas habitações. A naturalidade com que são narrados esses acontecimentos, cujo elemento central é um fenômeno inescapavelmente insólito, pode ser vista como demonstração de seu emprego das técnicas do realismo mágico.

Embora não desfrutem do mesmo reconhecimento crítico em círculos internacionais que seus contemporâneos hispanófonos, a situação temporal e geográfica da produção desses autores os torna parte do terceiro período do realismo mágico apontado por Bowers, a época da ascensão internacional do realismo mágico latino-americano. É importante apontar que, embora edições de suas obras estejam majoritariamente restritas ao Brasil, os autores tiveram algumas traduções publicadas em língua espanhola e inglesa, sem reedições contemporâneas. Da obra de J. Veiga, foram publicados *Sombras de reyes barbudos* (1978), *La hora de los rumiantes* (1994), *The Three Trials of Manirema* (1982) e *Misplaced machine and other stories* (1970); da obra de Rubião, *La casa del girasol rojo y otros relatos* (1992) e *Ex-magician and other stories* (1984). Contudo, esse parece ter sido o limite de seu alcance internacional, e ambos os autores estão atualmente restritos ao público lusófono.

2.1. Modernidade brasileira

Para aprofundarmos a discussão aqui proposta do realismo mágico brasileiro exemplificado nas obras de Rubião e J. Veiga, é necessário pensarmos no estatuto dos países latino-americanos, e do Brasil em particular, enquanto nações previamente colonizadas, uma vez que, conforme alerta a pesquisadora Letícia Cesarino em seu

artigo *Brazilian postcoloniality and South-South cooperation: a view from anthropology* (2012), “não é comum encontrar o termo pós-colonial associado à América Latina, tanto em círculos críticos como leigos, em especial em relação ao Brasil”, principalmente devido à relação dos estudos pós-coloniais com círculos críticos anglófonos e/ou distantes da academia latino-americana.

Para a autora, a abordagem das modernidades múltiplas de Eisenstadt pode oferecer valiosa ferramenta de compreensão desse estatuto dos países latino-americanos, cuja relação colonial com o Ocidente é mais antiga, com independência conquistada há mais tempo do que outras ex-colônias como a Índia. Cesarino propõe que a profundidade histórica, portanto, é um elemento analítico importante para as reflexões acerca do legado colonial e seu reflexo nas múltiplas culturas da América Latina.

Eisenstadt (2002) propõe que a abordagem das modernidades múltiplas permite a compreensão do mundo contemporâneo como “uma história de constituição e reconstituição contínua de uma multiplicidade de programas culturais”, distinguindo modernidade de ocidentalização — ou seja, demonstrando como o padrão ocidental (i.e. eurocêntrico) de Modernidade não constitui a única modernidade autêntica.

Essa ideia é colocada por teóricos como o sociólogo Renato Ortiz (2000) em contrapartida ao paradigma da modernidade incompleta, embasado em um tradicional *corpus* bibliográfico e sociológico que define a modernidade brasileira em termos de uma *falta* ou *ausência* identitária. O sociólogo Sérgio Tavolaro (2005) defende o emprego da abordagem das modernidades múltiplas como uma alternativa a essa visão “incapaz de pensar em um Brasil contemporâneo como um exemplo completo de modernidade”. Para o autor, a compreensão de que a modernidade é histórica, contingente e multifacetada bastaria para dar fim à obsessão da intelectualidade brasileira com a inautenticidade e marginalidade.

Desde sua independência em 1822, as elites intelectuais e políticas do Brasil têm enfrentado o desafio de construir a identidade de uma nação-estado. Foi o início da República em 1889 que trouxe o gênero dos chamados *ensaios de interpretação do Brasil*, obras que buscavam apontar a singularidade do Brasil enquanto nação ao mesmo

tempo em que constatavam os obstáculos para a construção de uma identidade nacional em termos unitários. Sejam estes obstáculos verdadeiros ou não, essas obras, altamente influentes, certamente auxiliaram a moldar seu próprio objeto de estudo, consolidando a ideia de uma nação em busca permanente de uma identidade.

Desta noção de uma modernidade marcada pela ausência nasce também o fenômeno do vira-latismo, ironicamente postulado por Nelson Rodrigues, que se resume em um complexo de inferioridade nacional (cultural, política e econômica), principalmente em relação à Europa e, posteriormente, aos Estados Unidos da América.

Adicionalmente, uma ideia central a essa modernidade particularmente brasileira proposta nos ensaios de interpretação do Brasil é a noção de “Dois Brasis”, tradicionalmente associada à obra de Jacques Lambert (1967), que mapeia uma divisão entre o moderno e o tradicional em descontinuidades espaciais (em um eixo urbano-rural e litorâneo-interior), em que as regiões subdesenvolvidas e os povos do interior são vistos como a versão passada de seus conterrâneos tidos como “modernos”.

Esse dualismo está historicamente ligado ao lento processo de ocupação do interior do país que, embora tenha se consolidado com o estabelecimento das fronteiras contemporâneas do Brasil, ainda resulta em grandes esforços políticos e culturais para solucionar o cenário díspar entre Sul e Norte e litoral/interior, fato diretamente ligado à formação de uma identidade nacional. Conforme será discutido nos capítulos posteriores, esta dualidade se encontra refletida em diversas obras do realismo mágico brasileiro, narrativas em que os protagonistas se encontram suspensos entre esses dois Brasis, o rural e o urbano, o moderno e o antecessor.

Apesar de estudos como o de Letícia Cesarino, o estatuto do Brasil enquanto nação pós-colonial ainda é debatido nos termos tradicionalmente associados aos estudos pós-coloniais, uma vez que as principais obras desse campo estão voltadas a nações com um histórico colonial bastante distinto do latino-americano e brasileiro. Para a pesquisadora María Iñigo Clavo, certos usos da teoria pós-colonial no Brasil podem funcionar como falsas equivalências, particularmente no uso de noções complexas como a mestiçagem na produção artística. Em seu artigo *Is Brazil a postcolonialist country?* (2016), a autora

ênfatiza que, apesar de o país atrair atenção internacional devido aos seus discursos de hibridiz racial e antropofagia, que desafiam paradigmas eurocêntricos, os círculos acadêmicos brasileiros tendem a dedicar pouca atenção às abordagens propostas pelos estudos pós-coloniais.

Embora o ato de referir-se ao Brasil enquanto nação pós-colonial nos moldes tradicionalmente propostos pela teoria pós-colonial seja discutível e não forme o cerne da análise proposta nesta pesquisa, é certo que a literatura brasileira contém diversas manifestações de seu legado eurocêntrico e cristão, fenômenos específicos ligados ao seu passado colonial e à busca por uma identidade política e artística nacional no contexto de sua independência como nação.

Essa relação mais difusa do Brasil com seu passado colonial, comparativamente a outras nações, significa que o campo dos estudos pós-coloniais pode não ser o mais produtivo para a análise de um realismo mágico verdadeiramente brasileiro, ao contrário do que ocorre em países como o Canadá e a Índia, cujos expoentes do realismo mágico são frequentemente estudados sob esta ótica. Ao invés disso, propor-se-á nesta pesquisa uma abordagem alternativa da modernidade brasileira, centrada nas ideias expostas neste item e em um dos principais textos fundadores da cultura brasileira contemporânea, o Manifesto Antropofágico.

2.2. O Manifesto Antropofágico e o controle do imaginário

No contexto dessa modernidade múltipla na qual se encontravam os autores, artistas, críticos e teóricos brasileiros na primeira metade do século XX, o Manifesto Antropófago (ou Manifesto Antropofágico) é talvez o mais radical exemplo de uma afirmação identitária brasileira dentre as correntes modernistas de sua época. De fato, é paradoxalmente ainda mais eficaz em sua proposta ao afirmar que a identidade cultural brasileira estaria ainda em um processo formativo, propondo também um método para atingir esse objetivo.

Escrito em 1928 pelo poeta Oswald de Andrade, em colaboração com aquela que era então sua esposa, a célebre pintora modernista Tarsila do Amaral, o Manifesto

Antropofágico foi inicialmente lido publicamente na casa de Mário de Andrade e em seguida publicado na *Revista de Antropofagia*, fundada por Oswald, Raul Bopp e Antônio de Alcântara Machado. Ao invés de conter a data do ano de publicação, 1928, a *Revista de Antropofagia* foi publicada com a data de “Ano 374 da deglutição do Bispo Sardinha”, sacerdote português conhecido como o primeiro bispo do Brasil, que foi devorado pelos índios caetés, evento descrito por Schwartz como "o primeiro ato canibalístico fundador da nova era" (Schwartz 1998: 62).

É certo que o Manifesto, como qualquer texto, não existe em um vácuo, mas é a culminação do Modernismo brasileiro iniciado na Semana de Arte Moderna de 1922, da qual Oswald de Andrade foi uma figura central. No contexto do Modernismo Brasileiro, a Antropofagia (iniciada com a publicação do Manifesto Antropófago e a *Revista de Antropofagia*) é considerada, junto ao Concretismo, o movimento de maior influência e impacto cultural na produção literária brasileira das décadas subsequentes. Além disso, o Manifesto Antropófago dá continuidade ao Manifesto da Poesia Pau-Brasil (1924), também de autoria de Oswald de Andrade, que clamava pelo estabelecimento de uma poesia verdadeiramente brasileira, passível de apreciação crítica e popular no Brasil e em outras nações: "Uma única luta – a luta pelo caminho. Dividamos: Poesia de importação. E a Poesia Pau-Brasil, de exportação."

As similaridades estilísticas e temáticas entre os dois Manifestos são aparentes desde a leitura mais superficial dos textos, mas o Manifesto Antropófago revela-se como a maturação das ideias previamente apresentadas. Oswald de Andrade dá início ao texto com a célebre passagem: “Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente. Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos. De todas as religiões. De todos os tratados de paz. *Tupi, or not tupi that is the question.*”

Devido à ambiguidade dos postulados de Oswald de Andrade, definir e delimitar a Antropofagia é uma tarefa complexa, como explica Antonio Candido (1970): “[...] é difícil dizer no que consiste exatamente a Antropofagia, que Oswald nunca formulou, embora tenha deixado elementos suficientes para vermos embaixo dos aforismos alguns princípios virtuais, que a integram numa linha constante da literatura brasileira

desde a Colônia”. Adriano Bitarães Netto, em *Antropofagia oswaldiana: um receituário estético e científico* (2004), corrobora essa dificuldade: “Se há, na Antropofagia, uma potência metafórica para abordar dimensões fundamentais da cultura brasileira, são conflituosos os modos como se qualificam as linhas mestras de atuação, o grau de validade e a capacidade de sobrevivência de seus postulados.” (Netto 2004: 1). Todavia, mesmo tratando-se de um movimento complexo, Schwartz ressalta a contínua relevância da Antropofagia e do Modernismo brasileiro como um todo:

Se o compararmos ao restante dos movimentos de vanguarda na América Latina, em nenhum outro país encontramos a atualidade que até o momento têm as expressões de ruptura que caracterizaram os anos vinte. De fato, até hoje o modernismo brasileiro é assunto candente, merecedor de debates, publicações, exposições e comemorações ainda estreitamente vinculadas às vanguardas históricas. Uma vigência de mais de sete décadas, capaz de gerar até os dias de hoje uma reflexão fecunda. (Schwartz 1998: 54).

Em *Antropofagia e Controle do Imaginário* (2017), o crítico literário brasileiro Luiz Costa Lima analisa a relação entre o movimento e os sistemas de controle do imaginário e da produção cultural do Brasil por parte das forças dominantes, de origem europeia e norte-americana. Para o autor, a base do Manifesto é uma questão existencial e seu objetivo é encontrar uma forma de equilibrar a tradição cultural herdada pelo Brasil de seu legado colonial com a experiência de vida autenticamente brasileira. O jogo de palavras com a famosa frase shakespeariana — *Tupi or not tupi, that is the question* — opera como a formulação central deste problema. Costa Lima explica também que, devido ao tom por vezes humoroso do texto, “poder-se-ia supor que o Manifesto Antropófago seria uma espécie de utopia rousseauísta regressiva. Mas seria desentendê-lo”. Para o teórico, o autor do Manifesto não apresenta essa crença “em uma entidade primitiva, estável e indomável que teimosamente teria sobrevivido a séculos de colonização”. Explica:

Em vez de uma arqueologia assim estática, com uma camada primitiva e indelével e outra mais superficial, formada pela herança do branco, Oswald enfatiza uma força primitiva de resistência à doutrinação promovida pelo colonizador. Essa capacidade de resistência seria antes um traço cultural do que o produto de algum estoque étnico. E,

por isso, identificada apenas pelo modo como opera; pelo canibalismo simbólico. (Costa Lima 2017: 2)

O contexto sociopolítico em que a Antropofagia — e o Modernismo Brasileiro em Geral — operam é, para Costa Lima, de grande relevância para a compreensão do teor político do Manifesto. Antes da década de 1920, período crucial para as vanguardas artísticas e literárias brasileiras, o Brasil enquanto nação era definido por uma economia fortemente agro-exportadora, com uma República pouco representativa dos anseios populares, controlada pelos grandes latifundiários em sua aliança com o poder militar. Apesar do que propõe o Manifesto Antropófago e o Manifesto da Poesia Pau-Brasil, a produção de ambos os textos, e a realização da Semana de Arte Moderna que os precedeu, foi consequência da crise internacional da década de 1920, que "estimulou uma vontade de mudança, que se tornou visível política e intelectualmente em 1922" (Costa Lima 2017: 3). O teórico resume:

A antropofagia é uma experiência cujo oposto significaria a crença em um limpo e mítico conjunto de traços, do qual a vida presente de um povo haveria de ser construída. De sua parte, o Manifesto se origina da busca de 'a experiência pessoal renovada', que se fundaria na incorporação da alteridade. De acordo com as metas do Manifesto, essa incorporação agiria ao mesmo tempo nos planos pessoal e social. (Costa Lima 2017: 2)

Essa *incorporação da alteridade* é a síntese do processo de canibalismo consciente proposto por Oswald de Andrade. Contudo, Costa Lima alerta para as possíveis lacunas dessa abordagem: "Se é verdade que Oswald ironizava e desprezava as velhas fórmulas que se consideravam necessárias para que a civilização chegasse aos trópicos [...] por outro é também evidente que seu canibalismo simbólico se encarava a si mesmo como o depositário fiel dos valores ocidentais" (Costa Lima 2017: 6). Tal suposição implicaria que a vitalidade do corpo do Outro, conscientemente devorada pelo artista/autor antropófago, seria incorporada a seu devorador, significando "a transformação do tabu em tótem, i.e., a metamorfose do símbolo do excludente em includente" (Costa Lima 2017: 7). Apesar de esse processo implicar uma transformação, também significa necessariamente que os valores prévios continuam a circular, agora sob novo invólucro. Em suma,

[...] o Manifesto antropófago representa uma ruptura no processo de internalização brasileira dos valores ocidentais, se bem que seja uma ruptura restrita.[...] Noutros termos, a intuição oswaldiana consistia em declarar que a autonomia intelectual brasileira (e latino-americana) implicava o diálogo entre uma capacidade local — canibalizar o que quer que aqui chegasse — e o acervo ocidental. Além disso, através dessa canibalização, os valores ocidentais poderiam recuperar seu traço sensível, perdido pelo abstracionismo da razão iluminista. (Costa Lima 2017: 7)

A abordagem de Costa Lima acerca da Antropofagia e sua definição de controle do imaginário tem implicações diretas para a análise do realismo mágico latino-americano, conforme argumenta Chanady (1995). Em *The Territorialization of the Imaginary in Latin-America: Self-Affirmation and Resistance to Metropolitan Paradigms*, a autora argumenta que a discussão proposta pelo crítico pode servir de ponto de partida para uma “reconsideração” em relação ao realismo mágico, com ênfase no que Costa Lima chamou de “escandalosa proibição” da ficção, i.e., “the systematic control of the imaginary by the dictates of a restrictive conception of mimesis based on verisimilitude, decorum, and imitation of consecrated masters and legitimated models” (Chanady 1995: 125).

A pesquisadora também destaca a possibilidade de se considerar as influências da literatura europeia (sobretudo de autores como Kafka na obra de escritores latino-americanos como Cortázar) sobre o realismo mágico latino-americano sob a ótica da antropofagia, que recontextualiza o papel dessas influências não como forma de dominação cultural, mas como afirmação de uma identidade territorial própria. As considerações deste capítulo servirão de base para as propostas no capítulo 4, em que o realismo brasileiro será considerado uma forma de consolidação desses processos antropofágicos centrais à produção cultural brasileira do século XX. Antes disso, contudo, será necessário abordar diretamente os objetos de estudo: as obras de Rubião e J. Veiga.

3. O realismo mágico em Murilo Rubião e José J. Veiga

As obras que formam o objeto principal de estudo deste projeto de pesquisa são os contos escritos pelos autores brasileiros Murilo Rubião e José J. Veiga, frequentemente apontados como os principais expoentes do realismo mágico no Brasil. Apesar de precederem a ascensão internacional do realismo mágico latino-americano, Rubião e J. Veiga evidentemente não são os primeiros escritores brasileiros a utilizarem o mágico, o extraordinário e o sobrenatural em suas narrativas. De fato, o cânone literário nacional, já bastante estabelecido à época em que escreveram Rubião e J. Veiga, recorre, de uma forma ou de outra, a determinados elementos insólitos, encontrando grande apreciação crítica e por parte do público da época.

A dificuldade em definir o realismo mágico no Brasil advém, em partes, da confusão terminológica a respeito do termo, previamente discutida no capítulo 1. Além das distinções traçadas naquele capítulo, cabe aqui aprofundarmos também as relações entre o realismo mágico, o “fantástico clássico”, o fantástico contemporâneo e o insólito. Garcia (2007) propõe que o insólito é uma categoria que “engloba eventos ficcionais que a crítica tem apontado ora como extraordinários – para além da ordem – ora como sobrenaturais – para além do natural – e que são marcas próprias de gêneros literários de longa tradição, a saber, o Maravilhoso, o Fantástico e o Realismo Maravilhoso”. Para Marinho, a discussão sobre o insólito “surge como uma tentativa de se estabelecer fronteiras ou definições mais claras” entre fantástico, maravilhoso e realismo mágico:

Se o insólito representa tudo o que é raro de acontecer, que surpreende ou decepciona o senso comum ou as expectativas cotidianas, poderíamos, então, considerar que eles estão presentes em todos os textos fantásticos, sejam eles denominados clássicos ou contemporâneos. No caso do fantástico clássico, o insólito se apresenta através da hesitação gerada no leitor, que se questiona quanto à natureza dos eventos sobrenaturais. [...] O insólito, diferentemente do fantástico clássico, não pretende colocar os eventos sobrenaturais à prova. Nele os eventos são incorporados à realidade cotidiana pelos personagens e automaticamente naturalizados. (Marinho 2010: 3)

Desta forma, a autora aproxima o insólito do conceito de fantástico contemporâneo proposto por Sartre, manifestado a partir do século XX: “Para ele, esse seria um desenvolvimento do fantástico tradicional, realizado no século XIX, e teria Kafka como grande representante” (Marinho 2010: 3). A associação a Kafka é recorrente em críticas e análises da obra de Murilo Rubião, e por vezes de J. Veiga, apesar dos autores terem rejeitado, em vida, tais associações diretas a influências europeias específicas. Ainda sobre o insólito, Garcia (2011) elabora:

[...] entenda-se insólito por algum elemento da narrativa que não se apresenta de modo coerente com a realidade exterior, universo racional do leitor real, conforme o senso comum estabelecido no convívio social. Essa dúvida é consequentemente transmitida ao leitor real, no ato de leitura, que, junto aos seres de papel, hesita entre possíveis explicações – de caráter ôntico ou ontológico, físico ou metafísico, empírico ou meta-empírico – para o evento insólito. (Garcia 2011: 2)

Em relação à definição de fantástico, Garcia compara os pressupostos de Bessière (2009) à teoria de Todorov, apontada pelo autor como redutora, propondo que tanto o “fantástico clássico” (categorizado por Todorov) quanto o fantástico contemporâneo (categoria difusa, discutida por autores como Sartre e Bessière) fazem uso do insólito:

As teorias de Todorov e de Bessière têm em comum o insólito, porque, para ambos, é necessária a manifestação, no plano narrativo, de algo que fuja às regras convencionais da racionalidade própria do senso comum quotidiano [...] e, consequentemente, a incerteza que disso resulta, tanto por parte dos seres de papel, quanto pelo leitor real, diante das possíveis explicações para o evento insólito. Assim, a irrupção do incomum, do inesperado, do inaudito, ou seja, do insólito, no nível da diegese, e a hesitação de seres de papel e de leitor real frente às possíveis explicações para essa irrupção, seja como produto da ambiguidade – conforme Todorov – ou da incerteza – conforme Bessière –, são aspectos comuns às teorias dos dois estudiosos. (Garcia 2011: 3)

Bessière propõe que o fantástico “não define uma qualidade atual de objetos ou de seres existentes, nem constitui uma categoria ou um gênero literário, mas supõe uma lógica narrativa que é tanto formal quanto temática e que, surpreendente ou arbitrária para o leitor, reflete, sob o jogo aparente da invenção pura, as metamorfoses culturais

da razão e do imaginário coletivo” (Bessière 2009: 186). Para Bessière, a renovação do fantástico “se dá pela retirada do foco nos elementos tradicionais do insólito (vampiros, lobisomem, casa assombrada e outros elementos sobrenaturais) e o lança sobre os temas provenientes do próprio mundo dos homens” (Bessière *apud* Turchi 2005: 149)

Inserido nessa categoria ampla do fantástico contemporâneo, o realismo mágico é, também, um modo narrativo que faz uso do insólito, questão corroborada por Dantas (2002), que aponta a narrativa insólita do século XX (representada por Kafka) como a própria base do realismo mágico latino americano. De especial relevância para a análise das obras de Rubião e J. Veiga como pertencentes ao âmbito do realismo mágico será o uso do elemento insólito (de natureza extraordinária, mágica e/ou sobrenatural) e a materialidade e naturalidade com a qual é tratado, tanto internamente, no universo narrativo. Propõe-se, assim, que o simples uso do elemento insólito (desassociado dessa forma particular de tratamento que o realismo mágico lhe confere) não basta para a caracterização de determinadas narrativas como pertencentes ao realismo mágico.

Um exemplo é *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), um dos mais conhecidos romances de Machado de Assis, fundamental no cânone literário brasileiro, obra narrada por uma voz improvável e altamente irônica: a do falecido protagonista, o epônimo Brás Cubas. O romance de fato parece assinalar a presença de um elemento sobrenatural nesse determinado universo narrativo, mas qualquer tentativa de classificar *Memórias Póstumas* como um exemplo de realismo mágico demonstra-se falha, tanto do ponto de vista do realismo mágico como modo narrativo quanto de um movimento literário nacional ou transnacional. O elemento sobrenatural (no singular) presente em *Memórias Póstumas* aproxima a narrativa machadiana mais ao cômico e ao fantástico do século XIX, pois não há a característica coexistência contraditória entre realidade e magia centrais às narrativas mágico-realistas. Pode-se estender essa comparação a obras como *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade, romance caracterizado pelo próprio autor como “rapsódia”, em que o uso do insólito também não ocorre da maneira analisada no capítulo 1, mas serve como elemento de valorização da cultura indígena, do conjunto de crenças mitológicas e de cunho religioso que precedeu a colonização europeia do continente.

Também optou-se por não incluir na análise obras de autores que deram continuidade ao realismo mágico, como *Incidente em Antares* (1971) de Érico Veríssimo, escolha justificada pelo recorte temporal proposto, capaz de oferecer uma melhor compreensão do que pode ter caracterizado o realismo mágico brasileiro em sua concepção e buscar as características fundadoras desse possível movimento no país.

3.1. O conto latino-americano

O foco das leituras propostas neste capítulo são os contos de Rubião e J. Veiga, uma vez que a bibliografia literária de Murilo Rubião consiste exclusivamente em contos. Todavia, os romances *A Hora dos Ruminantes* (1966) e *Sombras de Reis Barbudos* (1972) serão abordados em parte da análise da obra de José J. Veiga, pois concretizam as temáticas e características estilísticas estabelecidas pelo autor nos contos da coletânea *Os Cavalinhos de Platiplanto* (1958).

Por isso, cabe adentrarmos em uma breve discussão acerca do conto como forma literária, especificamente dos aspectos do conto fantástico conforme discutidos pelo escritor argentino Julio Cortázar em *Aulas de Literatura em Berkeley* (1980) e nos ensaios da coletânea *Valise de Cronópio* (2004), bem como as ideias de Edgar Allan Poe acerca da natureza do conto e seus principais efeitos sobre o leitor, expostas em *The Philosophy of Composition* (1846).

Poe, em *The Philosophy of Composition*, um dos primeiros textos teóricos a tratar do conto contemporâneo como forma literária, da qual o autor foi um dos pioneiros no continente americano, propõe que toda obra literária causa uma exaltação da alma – êxtase esse que não pode, por natureza, ser sustentado por um tempo indefinido. Portanto, para que um efeito máximo seja exercido pelo autor sobre os leitores, um texto não pode exceder um certo limite, fornecendo uma leitura ininterrupta na qual o autor atingiria um controle supostamente absoluto das sensações do leitor. Para causar o que Poe chama de excitação da alma, é necessário que o autor tenha um efeito em mente. É por essa razão que Poe enfatiza a importância do “desfecho” ou “desenlace” na produção de um conto literário. Para o autor, todos os demais aspectos da obra

(enredo, personagens, tempo, espaço, tema) devem ser construídos ao redor do desenlace com o efeito desejado em vista. Para combinar a “unidade de efeito” e a “duração”, o processo criativo do autor deve ser igualmente metódico, analítico e/ou calculista. Poe exalta o conto (*short story*) como a forma máxima da prosa, declarando-o artisticamente superior ao romance (*novel*).

Em *Aulas de Literatura*, Cortázar aborda a distinção entre *conto* e *romance* de forma pouco convencional, mas bastante eficaz. O autor explica que “os contos nunca são ou quase nunca são problemáticos: para os problemas, existem os romances, que os colocam e que procuram muitas vezes resolvê-los” (Cortázar 1980: 22). Para Cortázar, o conto é uma manipulação de um grupo de elementos o mais reduzido possível, tanto por razões técnicas (limitação da extensão do corpo do texto) quanto por razões de *efeito*: em um conto, “há forçosamente uma concentração de personagens, como há igualmente uma concentração de muitas outras coisas” (Cortázar 1980: 23). Ainda, Cortázar discute o que define como a “esfericidade” inerente à estrutura dos contos literários:

Um romance não me dará nunca a ideia de uma esfera; pode dar-me a ideia de um poliedro, de uma enorme estrutura. Em contrapartida, o conto tende, por autodefinição, à esfericidade, a fechar-se, é aqui que podemos fazer uma dupla comparação, pensando também no cinema e na fotografia: cinema seria o romance e a fotografia, o conto. (Cortázar 1980: 32)

Cortázar atribui essa esfericidade à “obrigação interna, arquitetônica” que os contos possuem de não ficarem abertos, “fechando-se como a esfera e conservando ao mesmo tempo uma espécie de vibração que projeta coisas para fora de si mesmo”, destacando nesse processo as ideias de “intensidade” e “tensão”, consideradas pelo autor como centrais à definição de conto como forma literária. Em *Aulas de Literatura*, Cortázar discute a importância da proposta de Poe para os estudos do conto contemporâneo, mas retira o foco quase exclusivo do autor norte-americano no “desenlace” e propõe as noções de “esfericidade”, “tensão” e “intensidade” como características de um conto literário eficazmente estruturado. Adicionalmente, a análise de Cortázar tem como foco

específico o conto de natureza fantástica, bem como a notável importância do conto na produção literária latino-americana.

Cortázar chama atenção para o fato de que o conto literário na América Latina é uma forma literária que “chegou muito cedo, estranhamente cedo, à maturidade” (Cortázar 1980: 46), ressaltando que “há outras culturas para as quais o conto não tem o mesmo significado.” Para o autor, o romance mantém uma posição importante no território latino-americano, mas o conto “ocupa uma posição de primeira ordem”:

[...] com o decorrer do tempo, os contos vão fazendo pouco a pouco a sua aparição em todos os países latino-americanos [...] que prolongam as correntes estéticas que nessa Época vinham fundamentalmente da Europa, de modo que, quando o Romantismo avança como uma espécie de enorme enxurrada na América Latina, escrevem-se muitos contos de caráter romântico, mas os temas são já latino-americanos [...] (Cortázar 1980: 47)

Sobre o porquê dessa proeminência, que supõe ser atípica do conto na América Latina, Cortázar fornece uma possível explicação: alguns teóricos defenderam que a literatura latino-americana teria entrado na modernidade “sem ter toda essa carga – que é ao mesmo tempo uma segurança – de um lento passado e de uma lenta evolução, como têm todas as literaturas europeias” (Cortázar 1980: 47). O autor atribui a esse processo histórico uma ideia de fusão ou aglutinação das correntes provenientes do exterior à cultura própria da América Latina, em um processo que poderia ser descrito como análogo à antropofagia de Oswald de Andrade:

De repente, [os escritores latino-americanos] deram por si a lidar com uma cultura moderna e com uma língua que se prestava a todas as possibilidades expressivas, sentindo-se a um tempo um tanto desvinculados de uma cultura mais desenvolvida e coerente e tendo de se valer fundamentalmente das influências das correntes que vinham do exterior, que nunca são iguais à cultura própria de uma raça ou de uma civilização. (Cortázar 1980: 48)

Com base nesse processo essencialmente antropofágico, Cortázar acaba por rejeitar a associação entre a importância do conto na América Latina e a suposta aproximação dos

escritores latino-americanos com uma tradição primordial indígena, mais próxima à literatura oral ou aos primórdios da escrita. Para refutar essa hipótese, demonstra que há países latino-americanos (Argentina/Uruguai) em que contistas de grande sucesso e renome não têm qualquer alicerce em culturas indígenas, como ocorre também nas obras de Murilo Rubião e J. Veiga, escritores que prescindem desses elementos em sua construção de um realismo mágico nacional. Cortázar termina por ressaltar que não há qualquer teoria que explique de forma satisfatória o fenômeno do conto latino-americano.

As noções cortazarianas de “esfericidade”, “tensão” e “intensidade” encontrar-se-ão presentes em diferentes níveis nos contos de Murilo Rubião e José J. Veiga, bem como (em menor grau) algumas das propostas de Poe acerca de “duração”, “unidade de efeito” e “desenlace”. Por sua vez, o contexto de alta relevância do conto literário na América Latina discutido até aqui pode justificar a escolha dos autores por priorizar essa forma literária, conforme será discutido separadamente nos próximos itens deste capítulo.

3.2. O universo ficcional de Murilo Rubião

Os 33 contos que compõem a obra do escritor mineiro Murilo Rubião, reunidos em *Obra Completa* (2016), foram publicados em seis coletâneas: *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). O contista é conhecido por sua quase obsessiva forma de produção: muitos dos contos presentes nos livros posteriores são modificações e atualizações de contos antigos, refletindo o perfeccionismo quase obsessivo do escritor em relação à exatidão de sua prosa e do efeito que buscava tecer.

Na tese de doutorado *O universo fantástico de Murilo Rubião à luz da hermenêutica simbólica* (2004), a pesquisadora Suzana Cánovas desenvolve um extenso trabalho que traça o percurso do autor desde os primórdios de sua escrita, época em que trocava correspondências com o poeta Mário de Andrade, um dos primeiros receptores da obra de Rubião (que faleceria antes da publicação de *O Ex-Mágico*). A reação do poeta aos

contos enviados por Rubião refletiria a confusão que a crítica expressaria em relação à classificação dos contos do autor mineiro:

[...] Mário de Andrade ficara sem saber como denominar as narrativas de Rubião — "surrealismo", "simbolismo", "liberdade subconsciente", "alegorismo" — e acabou designando-as por "fantasia". Os autores que presenciam a estréia de Rubião dão prosseguimento à dúvida de Andrade e ensaiam também uma série de termos — "fantástico", "fantasia", "impressionismo", "supra-realismo", "surrealismo" etc., havendo uma certa recorrência a este último. Este é um momento de perplexidade em que os críticos reconhecem que o autor estabelece uma ruptura com a tradição narrativa brasileira, transcendendo os simples modelos de escola ou superando padrões estéticos estabelecidos. (Cánovas 2004: 20)

A associação do realismo mágico ao Surrealismo é frequente em estudos críticos do realismo mágico em uma época precedente à popularização de autores como García Márquez, que suscitou análises mais aprofundadas dos textos mágico-realistas e forneceu uma distinção mais efetiva entre os dois termos (vide item 1.5). Ressaltando essa perplexidade em relação à então estreante obra de Rubião, críticos como Almeida Fischer rejeitam sua aproximação com o realismo mágico que associam a J. Veiga, pois a aparição do insólito nos contos de Rubião ocorre de forma "não construída em termos de transmutação literária, mas sim apresentada como absurdo mesmo, que viola todas as regras do possível" (Fischer *apud* Cánovas 2004: 52). Luiz Coelho Lana, em *Os jogos de Murilo Rubião: linguagem, estética do efeito e modernidade* (2015), explica que "O que mais se postulou desde a publicação de *O ex-mágico*, primeiro livro do autor, em 1947, é o fato de Murilo ser o precursor do gênero fantástico na literatura nacional. Isso pode ser observado pela incapacidade das primeiras críticas em definir o gênero de seus contos" (Lana 2015: 7).

Em contrapartida ao argumento de Fischer, e de outros críticos de sua época que buscaram afastar Rubião do realismo mágico, o presente trabalho de pesquisa pretende oferecer uma concepção acerca do realismo mágico brasileiro que permita não apenas aproximar Rubião de J. Veiga, mas também de analisar a obra do contista mineiro sob a ótica do realismo mágico conforme discutido pelos autores apresentados no primeiro

capítulo. A análise de Marinho (2010) sobre a irrupção do insólito nos contos de Rubião vai de encontro a essa definição de realismo mágico:

Dentro dessa perspectiva, o insólito ocorre em um universo familiar, cotidiano, revestido de naturalidade para realçar e provocar o real. Esse cotidiano é abalado por um acontecimento desconhecido, sobrenatural, que provoca a subversão da ordem através de um comportamento ou situação “estranha”. Essa situação, contudo, não provoca dúvidas no leitor ou nos personagens, ao contrário, é aceito como normal, mesmo que contrarie a realidade interna e externa ao texto. (Marinho 2010: 11)

Reunidos, os 33 contos de Rubião, publicados em diferentes épocas, formam um *todo* que se articula habilmente entre suas partes. Em termos estilísticos, a prosa do autor permanece praticamente inalterada ao longo de sua obra, graças às extensas revisões que fez em sua carreira, dando ao conjunto final de contos uma coesão atípica para textos escritos em décadas tão distintas.

O léxico empregado por Rubião é de simples apreensão e sua prosa recusa floreios estilísticos, buscando uma precisão não distinta daquela que Poe teorizou como essencial para o conto literário. Talvez o aspecto mais atípico do vocabulário empregado pelo contista mineiro seja o nome de diversas personagens: enquanto alguns carregam nomes tipicamente brasileiros, como Bárbara, Cris e Pedro Inácio, outros têm nomes mais exóticos, que frequentemente remetem ao grego, como Gérion, Galateu e Galimene. Paradoxalmente, os contos de Rubião parecem, assim, ter como espaço cenários tipicamente brasileiros, mas não é possível estabelecer uma localização geográfica específica para nenhuma de suas narrativas, que parecem ocorrer em um universo propriamente muriliano.

Ricamente povoados de personagens e figuras mágicas de grande complexidade psicológica, os contos de Rubião estabelecem uma mitologia autoral, mas cujas raízes podem ser traçadas em alguns mitos clássicos. Cánovas destaca "imagens no universo de Rubião que projetam figuras constitutivas de mitos que, por sua recorrência, constituem seus mitos pessoais", ressaltando quatro dos "mitos pessoais" do autor: Hermes, Sísifo, Proteu e Medusa, bem como a recorrência das "imagens míticas do uroboro e do labirinto" (Cánovas 2004: 124).

De especial relevância para a compreensão da mitologia muriliana são o mito de Sísifo e a imagem do uroboro, a serpente cósmica que devora a própria cauda em eterna alternância entre princípio e fim. Em *Murilo Rubião: A poética do uroboro* (1981), Jorge Schwartz define o que chama de “homem uroboro” como figura central da obra de Murilo Rubião. Conforme explica Cánovas, “O homem que está consciente da sua finitude, que permanece preso ao movimento da vida e da morte, é o homem uroboro. No universo de Rubião, as personagens estão encerradas num ciclo de vida e morte, em que são executados atos sem sentido, dos quais não podem escapar” (Cánovas 2004: 130). O homem uroboro é comparado a Sísifo, o eterno condenado da mitologia grega, perpetuamente preso por Zeus no sombrio mundo do Tártaro, onde é forçado a empurrar uma enorme rocha ao alto de uma montanha — um esforço infinitamente fútil, pois a pedra sempre acaba por rolar até o pé do declive.

Os protagonistas de Rubião (todos homens, sem exceção) frequentemente encarnam o sofrimento de Sísifo, condenados (sempre pela aparição dos elementos mágicos) a repetirem futilmente ciclos sucessivos dos quais parece que jamais encontrarão escapatória. Este fato levou diversos críticos, inclusive Schwartz, a tratar Rubião como um autor do Absurdo, aproximando-o da filosofia de Camus (e do *Mito de Sísifo* conforme explorado pelo autor). Sísifo e o homem uroboro seriam representações do Absurdo, ou seja, do conflito entre a tendência humana de buscar um sentido ou um conjunto de valores inerentes à vida e à existência em um universo que carece absolutamente de sentido pré-estabelecido. De fato, Schwartz propõe que o protagonista de Rubião nunca poderia ser imaginado como um “Sísifo feliz”, pois “ele se mostra duplamente trágico, pois sua condição absurda não é superável através da lucidez. Esta é, ao contrário, o meio pelo qual a personagem se desarticula, irre recuperavelmente, do seu contexto” (Schwartz *apud* Cánovas 2004: 128).

Em *O Absurdo da existência em Murilo Rubião* (2019), Guilherme Sardas aponta que “Em sete décadas de crítica, o sentido existencial da obra de Murilo Rubião foi abordado por muitos pesquisadores que recorreram às ideias da filosofia da existência ou existencialismo, como as de Albert Camus e de Jean-Paul Sartre [...]”, citando Castelo Branco (1944): “A impressão que se tem, diante de todos os personagens de Murilo

Rubião, é de que eles se perderam num deserto, onde perambulam sem rumo e sem destino. Forças metafísicas se incumbem de desviá-los constantemente das rotas salvadoras, condenando-os sempre a cumprir o mesmo destino”.

A literatura de Rubião também já foi classificada como uma literatura do não-senso (não-significado), como o faz Percino em *Murilo Rubião: a bárbara porcelana*: “O não-senso é uma possibilidade, por assim dizer, ‘transgenérica’ — ainda que por vezes possa ser decidido em melhores circunstâncias no que se convencionou chamar genericamente 'literatura nonsense', 'literatura do absurdo' e mesmo 'literatura fantástica'" (Percino 2014: 1). Para o autor,

[...] em Murilo Rubião se encontra algo condizente com o nível da experiência: o laço da fantasia com aquele espaço inefável da própria fantasia, insistente, subsistente; uma espécie de fantasia "quântica", que se faz no simultâneo, no incerto, no aleatório, no acaso, no impensável. Tal fantasia pirotécnica pode ser decidida como não-senso (não-significado), definido aqui, logo, não como "absurdo" ou "ilógico", mas como algo intangível [...] (Percino 2014: 9)

Curiosamente, a própria escrita de Rubião, quase excessivamente revisada e reapresentada em sucessivas edições, remete a essa mesma ideia de um ciclo do qual o autor não escapa, tornando-se ele próprio a espécie de homem uroboro representada por seus heróis e protagonistas trágicos. Todavia, conforme ressalta Cánovas, a obra de Rubião não consiste apenas em fragmentos cíclicos, mas parece constituir um todo além da soma de suas partes, fator realçado pelo uso das epígrafes: todos os 33 contos são precedidos de excertos bíblicos diretamente relacionados às narrativas que os seguem em menor ou maior grau.

O ato de reescrever as mesmas narrativas consiste num percurso infinito que não avança (ou avança muito lentamente), mas gira sempre em torno de si mesmo. O uso constante das epígrafes bíblicas, porém, leva-nos a pensar que as citações das Escrituras constituem-se numa escrita maior — conectada ao uno — cujo objetivo é (des)velar o sentido último dos contos de Rubião, que se constituem numa escrita menor. (Cánovas 2004: 131)

Neste sentido, a obra de Rubião parece encaixar-se na ideia proposta por Thiem (Thiem 1995: 243), já discutida anteriormente, de que a literatura pós-moderna é "duplamente codificada". Para construir essa obra multifacetada e que possibilita releituras sucessivas em graus cada vez maiores de aprofundamento, Rubião parece ter optado definitivamente pelo conto como sua forma literária pessoal, possivelmente pelas qualidades inerentes ao conto literário listadas por Poe e Cortázar: intensidade, tensão, esfericidade e a possibilidade de manipular um número reduzido de elementos para produzir um máximo efeito sobre o leitor, assim refletindo a tradição particular do conto na América Latina e sua valorização como forma literária de alto nível de apreciação crítica e de grande aceitação pública.

As análises a seguir terão como foco características identificadas por essa pesquisa como essenciais ao realismo mágico de Murilo Rubião — nomeadamente, os mitos de Sísifo e do Uroboro e sua relação com o Absurdo; as diferentes *atitudes* suscitadas pelo elemento fantástico; o fantástico como exame da alteridade; e o labirinto do espaço urbano como fonte de angústia existencial. Os temas e imagens aqui tratados não se limitam exclusivamente aos contos selecionados, mas repercutem por toda a obra de Murilo Rubião. Todavia, para fins de praticidade analítica, o recorte proposto analisará os seguintes contos, que incluem alguns dos mais estudados e conhecidos textos do autor: *O ex-mágico da Taberna Minhota*; *Os dragões*; *Teleco, o coelhinho*; *O homem do boné cinzento*; *A fila*; *O edifício*; e *O bloqueio*.

3.2.1. Introdução à obra muriliana: *O ex-mágico da Taberna Minhota* e o Absurdo do cotidiano

O ex-mágico da Taberna Minhota é o conto que dá nome à primeira coletânea publicada por Rubião, *O Ex-Mágico* (1947), cuja estréia se dá apenas três anos após a publicação de *Ficciones*, de Jorge Luis Borges (1944). Situa-se, portanto, em um momento prévio à publicação de importantes obras do realismo mágico latino-americano (*Cien Años de Soledad*) e está inserido em um contexto vanguardista, de alta experimentação literária, caracterizado pelas obras de autores da incipiente literatura pós-moderna (cuja relação

com o realismo mágico foi discutida anteriormente). Na obra muriliana, contos como *O ex-mágico da Taberna Minhota*, além de narrativas em que realidade e magia coexistem de forma intrínseca e inseparável, também foram frequentemente considerados narrativas do Absurdo, especialmente do Absurdo ligado à experiência cotidiana.

O conto, narrado em primeira pessoa, expressa desde o início o desgosto do protagonista em relação aos caminhos de sua vida: "Hoje sou funcionário público e este não é o meu desconsolo maior", anuncia o narrador. O desgosto pela própria existência é refletido na epígrafe do conto: *Inclina, Senhor, o teu ouvido, e ouve-me; porque eu sou desvalido e pobre* (Salmos, LXXXV, 1). O narrador passa, então, a relatar o surgimento de suas impossíveis habilidades como mágico. Rubião associa a irrupção da magia à proximidade cada vez maior da Morte: "Um dia dei com os meus cabelos ligeiramente grisalhos, no espelho da Taberna Minhota. A descoberta não me espantou e tampouco me surpreendi ao retirar do bolso o dono do restaurante". Mesmo a magia, porém, não é capaz de atenuar a angústia do narrador, que falha em alcançar a felicidade: "Com o crescimento da minha popularidade a minha vida tornou-se insuportável".

Sua impotência perante o destino é refletida no subsequente descontrole da habilidade mágica. A magia, outrora fonte de sua excepcionalidade profissional, se converte na manifestação de sua agonia diante da vida, levando o narrador a decepar suas próprias mãos, que, para seu desespero, são imediatamente substituídas. Conclui, então, que somente a morte poderia dar fim ao seu desconsolo. O sobrenatural está fortemente presente em suas tentativas de suicídio, convertido em aspecto inescapável de sua existência: retira dos bolsos uma dúzia de leões na expectativa de que os devorem, mas os animais não lhe fazem mal algum. Apenas pedem para que os ajude a desaparecer: "Este mundo é tremendamente tedioso", justificam. A inescapável monotonia da vida, expressada logo no início pelo narrador, encontra-se refletida nessa afirmação dos animais falantes, que são então devorados pelo protagonista na expectativa de morrer de indigestão, também fracassada: "Tive imensa dor de barriga e continuei a viver".

Mesmo tratando-se de um tema de grande morbidez como o suicídio, o elemento insólito empregado por Rubião concede um tom tragicômico à cena, expondo a falta de controle que o narrador tem sobre seu destino — e sobre os processos orgânicos do

próprio corpo. As recorrentes tentativas de tirar sua própria vida para terminar seu sofrimento, frustradas por um mecanismo mágico que o devolve ao estado de início, remetem à figura de Sísifo que, conforme apontado anteriormente, surge como um dos “mitos pessoais” de Rubião — o eterno condenado que jamais poderia ser imaginado como “um Sísifo feliz”.

Ironicamente, é na própria monotonia da vida que está a resposta que encontra para escapar do tormento que a magia lhe traz,. Incapaz de encontrar consolo em um suicídio rápido, ato impossibilitado por seus dons de mágico, busca suicidar-se de maneira mais lenta: encontra emprego em uma Secretaria do Estado. A figura de um imenso aparelho burocrático que opera devorando o ânimo do ser humano é recorrente no universo muriliano, representando o Absurdo do cotidiano urbano. A vida de funcionário público não apenas resulta na morte figurativa, mas coloca o ex-mágico em contato direto com outros seres humanos, outrora distanciados pelo palco. A convivência com seus semelhantes e seus enfadonhos problemas causa-lhe náuseas.

Resignado ao tedioso e mecânico ofício de funcionário público, o ex-mágico descobre ter perdido por completo seus dons sobrenaturais. Agora condenado a uma nova espécie de purgatório, no qual nem sequer se reconhece como excepcional, mas apenas como uma peça na engrenagem de um titânico sistema, descobre-se arrependido do mau uso que fez de seus poderes, repreendendo-se por “não ter criado todo um mundo mágico” quando teve a hipótese de fazê-lo.

O arrependimento é o sentimento final expresso em *O Ex-Mágico da Taberna Minhota*. Embora a intromissão do fantástico em sua realidade cotidiana houvesse falhado em fazê-lo feliz enquanto ainda tinha dons excepcionais, o narrador passa a idealizar o que podia ter feito com eles no passado, e mesmo a desejar o que antes esnobava, ou seja, os aplausos e a adoração do público de seus antigos espetáculos: “Por instantes, imagino como seria maravilhoso arrancar do corpo lenços vermelhos, azuis, brancos, verdes [...] Erguer o rosto para o céu e deixar que pelos meus lábios saísse o arco-íris. Um arco-íris que cobrisse a Terra de um extremo a outro. E os aplausos dos homens de cabelos brancos, das meigas criancinhas.”

Apesar de ser um conto relativamente precoce no conjunto final da obra de Murilo Rubião, *O ex-mágico da Taberna Minhota* estabelece a base de todo o universo muriliano, com figuras e elementos estilísticos recorrentes em grande parte de sua obra. A imagem do espaço urbano como fonte de desespero existencial; o trabalho enfadonho que opera como assassino do espírito criativo (no caso, os dons sobrenaturais do ex-mágico); o descontentamento e a inquietude diante da vida e da morte, tratado por vezes de forma bastante irônica, como na fala dos leões; a repulsa pela monotonia dos discursos mundanos de seus pares, beirando a misantropia; e a aparição de um Sísifo contemporâneo e eternamente infeliz, condenado a sofrer em um ciclo inescapável de trabalhos tortuosos, impossibilitado de alcançar uma felicidade que, no fundo, parece ser inalcançável para todos.

3.2.2. O pirotécnico Zacarias e a atitude fantástica

Em *O pirotécnico Zacarias*, um dos mais conhecidos contos da obra de Rubião, o conflito vivido pelo protagonista consigna as diferentes atitudes que personagens e leitores podem adotar diante do elemento sobrenatural. Embora uma das características principais de narrativas mágico-realistas seja a aceitação dos aspectos mágicos com a mesma naturalidade e factualidade do real, a reação dividida dos conhecidos de Zacarias à estranha ressurreição do pirotécnico põe em causa essa total aceitação.

De fato, após o sobrenatural acontecimento, o único consenso que os habitantes da cidade onde vivia Zacarias encontram é que, vivo ou morto, seu corpo continua a transitar pelas ruas: “Uma coisa ninguém discute: se Zacarias morreu, o seu corpo não foi enterrado.” O próprio narrador — o epônimo pirotécnico — explica que, enquanto uns acreditam que ele está vivo como sempre esteve (e que o morto seria um sócio), outros defendem que morreu, mas seu corpo continua animado e “vivo” pela cidade — nada mais que “uma alma penada, envolvido por um pobre invólucro humano”. Explica o protagonista: “Em verdade morri, o que vem ao encontro da versão dos que creem na minha morte. Por outro lado, também não estou morto, pois faço tudo o que antes fazia e, devo dizer, com mais agrado do que anteriormente.”

A ressurreição, aspecto central da narrativa, é aludida na epígrafe: *E se levantará pela tarde sobre ti uma luz como a do meio-dia; e quando te julgares consumido, nascerás como a estrela-d-alva. (Jó, XI, 17)*. É neste limiar entre a vida e a morte, entre a aceitação do fantástico e a rejeição lógica ao sobrenatural, que Zacarias narra o mundano acidente que supostamente lhe custou a vida. Atropelado por um grupo de jovens embriagados na apropriadamente nomeada “Estrada do Acaba Mundo” (uma típica estrada de chão do interior brasileiro, mal-iluminada e distante de tudo), Zacarias revela-se vivo no momento em que os tripulantes do veículo discutiam livrar-se de seu corpo jogando-o ao precipício.

Na contramão da atitude dividida adotada pela população, Zacarias parece aceitar a improvável sobrevivência de seu cadáver com naturalidade, representando a atitude do leitor de narrativas mágico-realistas (estabelecida no pacto narrativo necessário para a suspensão da incredulidade quanto aos elementos insólitos). É ao retornar para a cidade que Zacarias sente-se confrontado com o estranho ocorrido de sua morte. As reações polarizadas de seus antigos conhecidos e vizinhos o afetam a ponto de considerar tal oscilação o principal desafio para sua nova condição: “Não fosse o ceticismo dos homens, recusando-se a aceitar-me vivo ou morto, eu poderia abrigar a ambição de construir uma nova existência.”

Em síntese, a angústia do narrador-protagonista parece refletir essa relutância, essa hesitação característica do “fantástico clássico”. Flutuando entre a naturalidade ou a excepcionalidade de sua morte, Zacarias — como o leitor — é incapaz de escapar da inquietude, e suas reflexões refletem as dimensões irônica e trágica do conto: “Só um pensamento me oprime: que acontecimentos o destino reservará a um morto se os vivos respiram uma vida agonizante? E a minha angústia cresce ao sentir, na sua plenitude, que a minha capacidade de amar, discernir as coisas, é bem superior à dos seres que por mim passam assustados”.

A morte (mais precisamente, a tênue e arbitrária fronteira entre vida e morte) é a imagem central que o elemento fantástico potencializa em *O pirotécnico Zacarias*, recurso que ressurgirá na obra de José J. Veiga. Utilizando-se desta fronteira, Rubião destaca as atitudes possíveis diante da irrupção do elemento mágico: a aceitação

material, característica do realismo mágico, e a hesitação (“o ceticismo dos homens, recusando-se a aceitar-me vivo ou morto), característica do estranho e do maravilhoso, subcategorias do fantástico de Todorov.

3.2.3. Magia e alteridade: *Os dragões, Teleco, o Coelhoinho, e O homem do boné cinzento*

O realismo mágico é frequentemente utilizado por seus grandes expoentes como ferramenta para expressar uma relação de alteridade, do Eu/Nós que se vê face ao Outro, ao diferente, ao desconhecido. A própria dicotomia entre realidade e magia — ou seja, entre os elementos narrativos que buscam a mimesis da realidade e os elementos sobrenaturais, fantásticos e/ou mágicos — pode ser empregada para realçar essa relação dicotômica, bastante presente nas narrativas de realismo mágico que representam a experiência colonial (mas não como característica exclusiva dessas narrativas).

Em Murilo Rubião, o elemento mágico como representação dessa alteridade está presente em diversos contos em que o protagonista (ou um pequeno grupo de personagens) se vê diante de um Outro ou de Outros cujo surgimento é repentino, mas traz grandes mudanças ao *status quo* até então vigente na vida pessoal do protagonista ou em toda a sua comunidade. Três exemplos desta temática são os contos *Os dragões*, *O homem do boné cinzento* e *Teleco, o coelhoinho*.

Em *Os dragões*, o elemento mágico está presente desde o primeiro parágrafo da narrativa, precedido de uma epígrafe com relação literal e direta ao texto (*Fui irmão de dragões e companheiro de avestruzes*, retirada de Jó, XXX, 29). Aliás, a frase que dá início a *Os dragões* já estabelece a relação entre o Outro e a comunidade que os recebe, enfatizando a diferença entre eles: "Os primeiros dragões que apareceram na cidade muito sofreram com o atraso dos nossos costumes".

Explica-se que os dragões "receberam precários ensinamentos" e que "sua formação moral ficou irremediavelmente comprometida pelas absurdas discussões surgidas com

a chegada deles ao lugar”; nesta passagem, evidencia-se o confronto que decorre do contato imediato com a alteridade.

Confusos em relação à identidade desse Outro que adentra seu espaço de pertença, os habitantes da cidade têm dificuldades em definir a que país ou raça pertencem as súbitas aparições. O vigário insiste que se tratam de demônios. A imagem da instituição religiosa como impedimento para o acolhimento do Outro surge, talvez, como reflexo das crenças do próprio autor, ex-católico e posteriormente agnóstico. Acerca da identidade dos dragões muito se discute e muitas são as interpretações de sua espécie: "coisa asiática, de importação europeia", monstros antediluvianos, mulas sem cabeça e lobisomens são termos utilizados pelos moradores para classificar as estranhas criaturas. Porém, há um grupo que os reconhece de imediato: "Apenas as crianças, que brincavam furtivamente com os nossos hóspedes, sabiam que os novos companheiros eram simples dragões. Entretanto, elas não foram ouvidas". A inocência das crianças, cuja noção de realidade é infinitamente mais plástica e maleável do que dos adultos, permite que aceitem esse Outro como o é sem maiores indagações (imagem que se repetirá em J. Veiga).

Estimulando um processo forçado de assimilação, o padre determina que os dragões devem receber nomes de batismo e ser alfabetizados. Devido a "moléstias desconhecidas", muitos dragões morrem, falhando no processo de assimilação ao novo ambiente. Sobrevivem apenas dois – "infelizmente os mais corrompidos", Odorico e João. Seduzidos pelos vícios do mundo humano, os dragões fogem à noite para se embriagar no botequim e com o tempo veem-se forçados a cometer pequenos furtos para sustentar os vícios, dos quais já não conseguem mais fugir.

O dragão Odorico causa os maiores problemas: "As mulheres achavam-no engraçado e houve uma que, apaixonada, largou o esposo para conviver com ele". A absurda e um tanto cômica relação carnal entre um dragão e uma mulher reflete a humanização das criaturas, que agora se encontram cada vez mais distantes de sua alteridade inicial. A união inevitavelmente termina em tragédia: "Pouco tempo depois, ela foi encontrada chorando perto do corpo do amante. Atribuíram sua morte a tiro fortuito, provavelmente de um caçador de má pontaria".

O destino do último dragão é diferente. Quando o dragão João começa a "vomitar fogo", sinal de que atingiu a maturidade como dragão, parece recuperar parte de sua identidade própria, outrora perdida sob os vícios adquiridos pela assimilação. A extraordinária habilidade de João lhe traz enorme sucesso na cidade, mas acaba por partir com um circo viajante sem fornecer explicações. Após a partida do último dragão, diversos outros dragões passam pelas estradas da cidade, mas, apesar dos esforços do professor e de seus alunos, nenhum dragão deseja permanecer no local: "Formando longas filas, encaminham-se para outros lugares, indiferentes aos nossos apelos".

Conclui-se que aos habitantes da cidade foi fornecida uma oportunidade única e mágica de conviver com criaturas de uma outra realidade; porém, a falha em assimilar os dragões ao povoado, de forma consciente de suas particularidades e identidades próprias, termina por privar os habitantes de outra oportunidade similar. A assimilação forçada (ensino da linguagem, obrigatoriedade de assumirem nomes de batismo e aulas obrigatórias) repele o Outro, que não encontra oportunidades ali além de vício e perdição.

Em contrapartida, em *Teleco, o coelhinho*, o Outro é representado por uma única figura, a do epônimo coelho. A criatura que dá nome ao conto é "um coelhinho cinzento" com um "jeito polido de dizer as coisas", que desenvolve uma relação de amizade com o narrador, com quem passa a habitar. De imediato, o encontro com o elemento sobrenatural, tratado com absoluta naturalidade e materialidade pelo narrador, cimenta a narrativa no âmbito do realismo mágico.

Teleco, a criatura fantástica do título, tem a capacidade de "metamorfosar-se em outros bichos" e impulsos travessos, utilizando suas habilidades mágicas para pregar peças e causar confusões entre os seres humanos. O contato com o mundo humano parece corromper a criatura, que assume a forma de um canguru de "roupas mal talhadas", com olhos que "se escondiam por trás de uns óculos de metal ordinário". Anuncia, então, seu desejo: "De hoje em diante serei apenas homem". Nessa tentativa de tornar-se humano, assume o nome de Antônio Barbosa e, assim como um dos dragões do conto anterior, envolve-se carnalmente com uma mulher.

Sua tentativa de ser forçosamente aceito como humano causa repulsa ao narrador, que termina por expulsá-lo do lar. A companheira humana parece querer apenas se aproveitar dos poderes da criatura, que se torna um mágico de grande sucesso na cidade. No desfecho do conto, Teleco retorna à casa do narrador, abandonando o nome humano e sua tentativa de viver como homem. O contato com a cidade e as multidões parece tê-lo corrompido como um cancro: limita-se a tossir e metamorfosear-se descontroladamente em diversos animais. Enfraquece cada vez mais até que assume a forma de carneirinho "a balir tristemente". O narrador adormece com ele nos braços e, ao acordar, encontra no seu colo "uma criança encardida, sem dentes. Morta".

Assim como ocorre com os dragões do conto anterior, Teleco, uma criatura de identidade evidentemente sobrenatural, perde sua identidade ao render-se a hábitos apresentados como mundanos e urbanos (tabagismo, alcoolismo e mulheres). Sua tentativa de tornar-se humano é repreendida com violência por quem inicialmente o acolheu em toda sua diferença. Explorado pelo mundo humano, Teleco perde seu nome, sua forma, seu modo de falar e até mesmo o controle de suas habilidades, até que sucumbe e morre nos braços do narrador.

Em *O homem do boné cinzento*, a fonte do conflito é novamente a chegada de um Outro que perturba o *status quo* até então inabalado de um pequeno universo (a vizinhança do narrador). Roderico, o narrador-protagonista, explica que, antes da vinda "do homem do boné cinzento", a rua onde mora com o irmão costumava ser "o trecho mais sossegado da cidade". Culpa a chegada do estranho pela "intranquilidade" que passa a dominar a vizinhança.

Ao longo do conto, a obsessão do irmão em observar o estranho comportamento do novo vizinho acaba por contagiar o narrador. De modo insólito, o homem parece emagrecer a cada dia que passa, tornando-se cada vez mais difuso. A metamorfose do velho passa a refletir-se no corpo do irmão Artur, que também emagrece visivelmente com o passar dos dias. Roderico, agora fascinado pela figura do homem do boné cinzento, não parece preocupar-se com o irmão. A certa altura, ao ver o nível a que chegou a magreza do vizinho, Artur alerta: "Amanhã desaparecerá".

O conto termina com a última aparição do homem do boné cinzento, que resulta no derradeiro momento mágico da narrativa: "Nada mais tendo para emagrecer, seu crânio havia diminuído e o boné, folgado na cabeça, escorregara até os olhos. O vento fazia com que o corpo dobrasse sobre si mesmo. Teve um espasmo e lançou um jato de fogo, que varreu a rua". O velho desaparece por completo e, para a perplexidade do narrador, o mesmo acontece com o irmão: Roderico percebe que o corpo de Artur "diminuía espantosamente", reduzido "a alguns centímetros", até que o pega "com as pontas dos dedos antes que desaparecesse completamente". Em poucos instantes, o irmão some, substituído por "uma bolinha negra" a rolar na mão de Roderico.

Em *O homem do boné cinzento*, o Outro surge como uma figura distante e sua influência sobre o local e seus habitantes ocorre de forma indireta, separado das personagens não apenas da janela da qual o observam, mas também pelas paredes da decrepita mansão onde se instala permanentemente. Seu aspecto fantástico, desde o início marcado pelo presságio "do branco e do cinzento", é realçado pelo estranho desaparecimento progressivo e o fogo que vomita antes de se esvaír, bem como o efeito sobrenatural que causa no observador obcecado, o irmão Artur. Assim como Teleco e o dragão Oderico, a relação do velho homem do boné cinzento com a figura da mulher parece desencadear na criatura já decrepita e repulsiva um irremediável processo de perdição. As personagens fantásticas dos três contos encontram destinos trágicos no local que falha em adaptar-se à chegada desse Outro e deixam marcas indeléveis por onde passam.

Em *Murilo Rubião*, as relações de alteridade são exploradas sob a forma deste confronto de uma realidade com regras e lógica conhecidas diante da chegada inesperada de um elemento (ou elementos) regidos por outras leis, de cunho inteiramente fantástico (os míticos dragões, o coelho falante com o dom da metamorfose, o misterioso homem que desaparece). Ao adentrarem um espaço que não lhes é de pertença, essas figuras realçam o Absurdo inerente à existência dos narradores e à ineficácia da lógica que até então prevalecia em suas comunidades, forçando-os a confrontarem-se com a instabilidade de sua própria realidade.

3.2.4. O Absurdo no labirinto urbano: *A fila, O edifício e O bloqueio*

Em contos como o já analisado *Os dragões*, surge uma imagem que será recorrente na literatura de Murilo Rubião: o espaço urbano como local de perdição do homem, palco do Absurdo e de angústia existencial. Frequentemente, é apresentada uma dicotomia entre a metrópole e as regiões interioranas, de onde vêm alguns dos protagonistas que encontram sua perdição nas ruas impessoais da cidade.

Tal imagem pode ser relacionada à noção de Dois Brasis proposta por Jacques Lambert, que, como discutido anteriormente, mapeia uma divisão entre o moderno e o tradicional em eixos de descontinuidades espaciais, como o eixo urbano-rural. Esse eixo de descontinuidade explica a susceptibilidade do homem do interior à perdição da metrópole: visto como um ser "anterior", uma espécie de versão passada de seus conterrâneos "modernos" da cidade, não dispõe dos mecanismos necessários para cumprir seus objetivos e/ou encontrar a felicidade no labirinto do espaço urbano.

É o caso do conto *A fila*. A epígrafe — “E eles te instruirão, te falarão, e do seu coração tirarão palavras. (Jó, VIII, 10)” — alude à existência de um Outro (“eles”), novamente estabelecendo uma dicotomia entre o Eu e um grupo oposto, indefinido e vago, que buscará exercer influência sobre o Eu.

No conto, o protagonista Pererico é um homem "do interior do país" que se dirige à cidade em busca de um objetivo inexplicado. Como é de costume em Murilo Rubião, “a cidade” é apenas vagamente definida como tal, jamais correspondendo a uma localização específica do território brasileiro; serve, assim, como a Cidade arquetípica, representativa do labirinto urbano em si. Igualmente nebulosa é “a Companhia”, cujo escritório é o destino de Pererico. Busca uma audiência com “o gerente” mas, por recusar-se a revelar seu propósito, é condenado pelo monstruoso aparelho burocrático a enfrentar, dia após dia, uma fila que jamais tem fim.

Todas as suas tentativas de subverter o sistema falham e a estadia na cidade se alonga cada vez mais. Envolve-se com uma mulher, a prostituta Galimene, figura igualmente marginalizada que tenta ajudá-lo. Porém, quando o protagonista finalmente resolve retornar à fábrica e acabar com o inquebrantável ciclo da fila sem fim, descobre que o

gerente faleceu, mas não antes de atender a todos que aguardavam na fila — exceto Pererico, que havia abandonado o local. Apesar dos apelos de Galimene, que lhe para permanecer, Pererico é categórico: "Odeio esta cidade". Parte e informa a companheira que jamais voltará. A distância que o trem coloca entre ele e a cidade o conforta: "À medida que contemplava bois e vacas pastando, retornavam-lhe antigas recordações, esmaeciam as do passado recente".

Com esse desfecho, *A fila* atinge uma conclusão atípica para um conto muriliano: apesar de falhar em seu propósito inicial (ser atendido pelo gerente da Companhia), Pererico consegue escapar da cíclica punição da metrópole, optando por deixar para trás a tentação de permanecer com Galimene (a mulher que, excepcionalmente, não surge neste conto como outro caminho para a perdição). O retornar às origens, ao lado interiorano do eixo urbano-rural, é o que lhe permite esmaecer as recordações do presente e seguir adiante.

Por sua vez, a trama do conto *O edifício* é impulsionada por outra instituição de caráter e propósitos obscuros, o "Conselho Superior da Fundação", que contrata o protagonista, o engenheiro João Gaspar, para dar forma a um projeto impossível: um prédio de infinitos andares. Nesta empreitada, poucas informações são fornecidas a João Gaspar, que desconhece por completo o propósito do edifício. Sabe apenas que "Mais de cem anos foram necessários para se terminar as fundações do edifício que, segundo o manifesto de incorporação, teria ilimitado número de andares."

Desde o início, a absurda tarefa de João Gaspar remete novamente ao vazio de sua existência, dedicada a um projeto que, logicamente, jamais poderá ser concretizado. O engenheiro é advertido por um dos velhos membros da Fundação: "Nesta construção não há lugar para os pretensiosos. Não pense em terminá-la, João Gaspar. Você morrerá bem antes disso." O velho revela ser esta a terceira versão do Conselho da entidade ("e, como os anteriores, jamais alimentamos a vaidade de sermos o último").

João Gaspar dá início à obra, que progride em ritmo tranquilo, cumprindo as etapas previstas, seguindo o ritmo de sua própria vida: "De cinquenta em cinquenta andares, João Gaspar oferecia uma festa aos empregados. Fazia um discurso. Envelhecia". À

medida que a obra atinge proporções impossíveis, passando do 800º pavimento, problemas começam a surgir e o engenheiro passa a duvidar de seu propósito.

Ao redigir um relatório aos diretores da Fundação, descobre que os últimos conselheiros já haviam morrido. Não deixaram para trás quaisquer instruções acerca da continuação do prédio e João Gaspar se sente cada vez mais confuso: "As perguntas iam e vinham, enquanto o edifício se elevava e menores se faziam as probabilidades de se tornar claro o que nascera misterioso."

Desanimado, comunica aos operários a dissolução do Conselho e se diz obrigado a paralisar a construção do edifício, mas os operários não aceitam: "Acatamos o senhor como chefe, mas as ordens que recebemos partiram de autoridades superiores e não foram revogadas". Mesmo após a morte do Conselho, a incompreensível autoridade da Fundação permanece, mantendo o ciclo de obras em eterno funcionamento. Os funcionários recusam suas tentativas de demissão e o protagonista passa a vaguear os andares do edifício, discursando para operários que se recusam a ouvi-lo. Ao contrário do protagonista de *A fila*, João Gaspar acaba por sucumbir ao Absurdo da tarefa que lhe é conferida, incapaz de impedir que o ciclo continue.

Outro protagonista que encara o Absurdo em um cenário tipicamente urbano é Gérion, personagem central do conto *O bloqueio*. O conto tem início com a constatação de estranhos ruídos no edifício onde mora o protagonista: "No terceiro dia em que dormia no pequeno apartamento de um edifício recém-construído, ouviu os primeiros ruídos". No início, atribui os estranhos sons a um pesadelo, mas o barulho é intenso: "Vinha dos pavimentos superiores e assemelhava-se aos produzidos pelas raspadeiras de assoalho". Assemelha-se à cacofonia de uma máquina que, mesmo às três horas da manhã, "prosseguia na impiedosa tarefa".

Ensurdecido pelos estrondos, Gérion é incapaz de dizer se a máquina está "construindo ou destruindo". Em dúvida se deve verificar a fonte do som ou guardar seus objetos de valor e fugir "antes do desabamento final", decide abrir a porta e os sons se intensificam, até que ouve "estalos de cabo de aço se rompendo, o elevador despencando aos

trambolhões pelo poço até arrebentar lá embaixo” com uma violência que estremece todo o prédio.

Quando os barulhos cessam, Gérion vai ao terraço averiguar os estragos e se descobre-se a céu aberto: "Quatro pavimentos haviam desaparecido, como se cortados meticulosamente [...]" e não há rastro algum das máquinas. Gérion, que descobre ser o único habitante do edifício, parece ser um homem em fuga do passado — nomeadamente, busca esconder-se da esposa e da filha. Sustentado financeiramente pela “gorda” esposa, Gérion busca restabelecer sua masculinidade e independência.

Ao receber um telefonema da esposa e da filha, Gérion lamenta o "fracasso da fuga". Frustrado, aceita seu destino e decide partir. Ao descer as escadas, descobre que, oito andares abaixo, o caminho termina abrupta e inconcebivelmente no ar: o “bloqueio” está concretizado e já não há mais saída para o protagonista, que retorna ao apartamento, onde passa a aguardar a inevitável chegada da máquina oculta.

Resta-lhe apenas aguardar um eventual desfecho: as constantes fugas da máquina apenas aumentam o medo e a curiosidade de Gérion, que “não suportava a espera, a temer que ela tardasse em aniquilá-lo ou jamais o destruísse”. Permanece no apartamento, vislumbrando luzes coloridas pelas frinchas. A narrativa se encerra quando Gérion cerra a porta com a chave, seu destino final indefinido. Os temas da fatalidade (do destino que inevitavelmente se cumprirá), do remorso, da frustração da fuga do passado e da incompreensibilidade do espaço urbano são centrais à narrativa de *O bloqueio*. Cabe sugerir, aqui, que a comparação de Cortázar, que aproxima o conto à estrutura de uma esfera, que se fecha sobre si, é frequentemente testada no conto muriliano: muitas de suas narrativas permanecem abertas, com a fatalidade a pairar além dos parágrafos finais.

Nos três contos analisados aqui, o espaço urbano surge como imenso labirinto, cuja incompreensível espacialidade é realçada pelo uso do elemento mágico (a fila interminável, o prédio de infinitos andares, a insólita demolição do refúgio).

3.2.5. Considerações adicionais

A estrutura do conto muriliano, que com frequência parece apresentar-se de forma aberta, ou como uma espécie de esfera porosa (que não se fecha por completo, mas mantém-se permeável a sucessivas releituras e reinterpretações), é solo fértil para diversas abordagens teóricas distintas da análise proposta até aqui. Essa riqueza temática, psicológica e simbólica resulta na necessidade de se propor um recorte, como este realizado nesta pesquisa, a fim de limitar o escopo de uma análise que, como o próprio uroboro, arrisca tornar-se um esforço cíclico e sem fim.³

Porém, para fins desta análise, optou-se por desenvolver a discussão acerca dos temas acima. Esta escolha não busca afirmar que os temas e imagens estudados neste projeto são os únicos e principais elementos constituintes da obra de Murilo Rubião, mas pretende enfatizar seu papel central na definição de certos aspectos que possam aludir à existência de um realismo mágico brasileiro como movimento que transcende os contos desse único autor.

3.3. O universo ficcional de José J. Veiga

A estreia do escritor José J. Veiga ocorre mais tardiamente do que a entrada de Murilo Rubião no cenário literário nacional. Em 1959 (ou seja, 12 anos após a publicação de *O Ex-mágico*, de Rubião), J. Veiga, com 44 anos de idade e amigo de Guimarães Rosa, publica a coletânea de contos *Os Cavalinhos de Platiplanto*, obra que já estabelece alguns dos principais temas com os quais se preocuparia o autor, bem como sua voz narrativa e técnica ficcional, colocando seu nome em evidência como um autor com uma

³ Cabe destacar, por exemplo, a possibilidade de estudar os contos de Murilo Rubião sob a ótica dos estudos de gênero, que poderiam encarregar-se de analisar a prevalência do olhar masculino e a figura da mulher como objeto, como fonte de salvação ou perdição do homem; análises baseadas na psicanálise também podem ser úteis para decodificar contos como *Dr. Pink*, bem como poderia buscar-se aprofundar na relação da religiosidade com o Absurdo e a noção muriliana de pecado e punição, fortemente presente em contos como *Aglia* e *Os três nomes de Godofredo*.

literatura fortemente marcada por sua vivência interiorana. Conforme explica Turchi em *As variações do insólito em José J. Veiga* (2005),

As raízes rurais de José J. Veiga, nascido em 1915, numa fazenda situada entre os municípios de Pirenópolis e Corumbá, em Goiás, serviram-lhe de material ficcional. A região natal deixou marcas indeléveis na obra de Veiga seja na adjetivação que se pode depreender da cartografia dos contos – o distante, o longínquo, o isolado; seja nos espaços e costumes cotidianos que compõem o enredo – o curral, o rio, a pescaria, a caçada; todos elementos emblemáticos com os quais o imaginário goiano se identifica (Turchi 2005: 1).

Ao contrário do que ocorre em Murilo Rubião, o universo ficcional de José J. Veiga é marcado por um regionalismo que torna imediata a associação do espaço narrativo à realidade brasileira; mas, assim como o contista mineiro, J. Veiga utiliza-se de topônimos próprios, criando vilas, cidades e comunidades verossimilmente brasileiras, mas inteiramente ficcionais:

Se por um lado é possível perceber a presença do real nas cidades interioranas que compõem o espaço ficcional de Veiga, por outro, a invenção dos nomes e a caracterização dos lugares provocam a transfiguração da realidade — nomes estranhos (Platiplanto, Manarairema, Taitara, Vasabarro, Torvelinho) e lugares perdidos e isolados no mundo propiciam o aparecimento do fantástico e do maravilhoso (Turchi 2005: 2)

Cabe ressaltar aqui que a aproximação de J. Veiga com as noções de “fantástico” e “maravilhoso” propostas por Todorov) pela pesquisadora é reflexo da frequente perplexidade da crítica — da época e atual — em relação à classificação das narrativas do escritor goiano. No posfácio da coletânea de novelas *De jogos e festas* (2016), o crítico José Castello explica que o próprio J. Veiga “reagiu veementemente” à sua classificação como autor de realismo mágico: “Afirmava não passar de uma invenção da crítica literária francesa, sem outros recursos conceituais para classificar os novos escritores latino-americanos que chegavam às livrarias parisienses” (Veiga 2016: 110).

Apesar dessa relutância em aceitar a categorização de suas narrativas como narrativas mágico-realistas, a forma pela qual diversos contos e romances de J. Veiga empregam o

elemento insólito encaixa-se nas concepções discutidas no capítulo 1.⁴ Parte da confusão em classificar J. Veiga (e, por extensão, Murilo Rubião) no âmbito do realismo mágico se deve à própria nebulosidade do termo em círculos críticos brasileiros – nebulosidade esta que a revisão bibliográfica proposta no capítulo 1 visa elucidar.

Neste sentido, é pertinente ressaltar o que escreve Dantas em *O insólito na ficção de José J. Veiga* (2002): "O questionamento na obra de Veiga não corresponde à hesitação do fantástico clássico (a que se refere Todorov) [...]", mas se aproxima à narrativa insólita do século XX, que o autor coloca como base do realismo mágico na América Latina:

"[...]a narrativa insólita do século XX (de que Kafka é referência maior) não apenas contrapõe dois planos opostos, mas cria um único plano, uma nova realidade, autônoma. [...]. Não há dúvida de que o insólito irrompa no real; ele já o fez, pois é parte integrante da realidade, o que focaliza as dúvidas sobre a adaptação a ele. Na América Latina, esta é a base do realismo maravilhoso hispano-americano [...]" (Dantas 2002: 5)

Em termos estilísticos, José J. Veiga, como Murilo Rubião, busca uma prosa concisa, empregando um léxico de poucos floreios e fazendo uso frequente da narrativa em primeira pessoa. Conforme ressaltado anteriormente, sua prosa é fortemente marcada pelo regionalismo, buscando aproximar-se da fala coloquial; todavia, o regionalismo não resume toda a complexidade da voz do autor, mas serve, conforme relata Turchi, como "ponto de partida e não de chegada" para explorar uma "universalidade de temas e modos de criação literária" (Turchi 2005: 2). A pesquisadora ressalta que essa voz narrativa aproxima-se à voz "do narrador primitivo da oralidade, próprio das histórias que vivem no sertão, que prendem a atenção dos ouvintes na força da fabulação (*idem*: 2).

Essa voz narrativa que se aproxima da oralidade parece ser ideal para a exploração de alguns dos temas centrais à obra do autor. Se Rubião é marcado pela presença de alguns

⁴ Tratam, com materialidade, do irrompimento do fantástico, do mágico e/ou do sobrenatural na realidade como fato, acontecimento que não suscita o merecido espanto ou descrença, com o emprego de uma voz narrativa específica.

mitos pessoais, a literatura de J. Veiga é frequentemente associada à infância, especificamente à “meninice”, o ser menino; em J. Veiga, o ponto de vista narrativo é frequentemente protagonizado por garotos de pouca idade, ou por homens mais velhos que relembram episódios da infância (cabe ressaltar que, como em Rubião, os protagonistas de J. Veiga são todos do sexo masculino). O lúdico tem uma presença forte nos contos de *Os Cavalinhos de Platiplanto*, associando o ato de brincar, a imaginação e o poder criador das crianças ao próprio elemento fantástico — a infância, por si só, é um mundo da imaginação, em que a magia e a realidade são tratadas e manipuladas com igual materialidade.

No prefácio à edição de 2015 de *Os Cavalinhos de Platiplanto*, o professor e escritor Silviano Santiago explica que "Nos contos de Veiga, a visão infantil e interiorana do narrador, aparentemente nostálgica, serve de palco para a dramatização do universo provinciano brasileiro" (Veiga 2015: 7). Apesar desse foco nas experiências da infância, é difícil aproximar o autor da literatura infanto-juvenil, pois contos como *A Invernada do Sossego* e *Era só brincadeira* retratam, apesar do tom lúdico, cenas de grande violência e horror, e obras posteriores viriam a tratar diretamente de confrontos políticos complexos, bem como da relação oprimido-opressor.

O universo ficcional de José J. Veiga é um em que o fantástico irrompe lentamente, penetrando a vida do narrador (e de sua comunidade) como um líquido que infiltra, aos poucos, a fundação de uma casa. Diferentemente do que ocorre em muitos contos de Rubião, em que o caráter sobrenatural/mágico/fantástico dos acontecimentos narrados é evidente desde a primeira frase, as narrativas de J. Veiga têm início de forma natural, beirando o realismo (infusionado com um forte regionalismo), e é apenas com o desenvolvimento da trama que o fantástico irrompe; é tratado, contudo, com naturalidade. Apesar de poder causar certo espanto, nunca é apontado como algo impossível, contraditório, absurdo.

O Absurdo existencial, como em Rubião, também está presente em alguns dos contos de J. Veiga e mais fortemente nos romances *A Hora dos Ruminantes* e *Sombras de Reis Barbudos*. Em J. Veiga, o Absurdo transcende a experiência individual e está ligado às relações de opressão e alteridade, enfatizando a futilidade — ou a total impossibilidade

— de resistência diante de um poder opressor sobrepujante, invencível. No prefácio já mencionado, Silviano Santiago (2015) escreve que “[...] a arquitetura dramática dos contos de Veiga se arma a partir da vizinhança de grupos divergentes, sendo que um deles, o mais fraco, acaba por sofrer reprimendas terríveis como consequência da busca por autonomia e liberdade de ação”. Neste contexto, diversos críticos apontam para uma relação direta entre as obras escritas pelo autor nas décadas de 1960 e 1970 com o regime militar que perdurou no Brasil de 1964 a 1985:

Os romances *A hora dos ruminantes* (1966), *Sombra de reis barbudos* (1972) e *Os pecados da tribo* (1976) foram produzidos durante a ditadura militar. Nessas obras, José J. Veiga cria situações de opressão sufocante, frequentemente representadas por súbitas invasões. (Turchi 2005: 2)

Em *A superação do autoritarismo em José J. Veiga* (2020), Santos e Bellini apontam que, no universo ficcional do autor, “[...] o leitor depara-se com críticas tenazes às mazelas sociais, aliadas a circunstâncias absurdas e insólitas” (Santos, Bellini 2020: 95). Os autores também propõe que, ao trabalhar nesse panorama histórico, J. Veiga vai além da crítica social, tecendo reflexões acerca da própria literatura:

“Nas entrelinhas de *Sombras de Reis Barbudos* é possível apreender as alusões que o escritor tece ao papel da literatura enquanto promotora de reflexões que induzem o leitor a reconhecer-se como ser humano e cidadão, assim como responsável por questionamentos que o fazem superar interditos impostos arbitrariamente e empenhar-se na tomada de ações decisórias para vencer desmandos e repressões políticas.” (Santos, Bellin 2020: 100)

Apesar da relação direta com o momento histórico de sua publicação, o comentário que J. Veiga constrói nessas obras não deve ser lido apenas em termos de resistência ao período militar: “Embora aqui e ali seja possível identificar referências mais explícitas e visíveis à situação política do Brasil à época do golpe militar, é preciso ler suas alegorias de modo mais amplo, não exatamente descontextualizando-as, mas possibilitando diálogos mais abertos, dimensões que alcancem percepções inclusive fora do universo político” (Nepomuceno 2007: 99).

Com base nessas ideias centrais (o regionalismo, o lúdico, a associação do fantástico à infância e a exploração de relações de poder), buscou-se destacar alguns temas principais tratados na obra de José J. Veiga. Para fins de comparação, optou-se por analisar apenas brevemente os romances *A Hora dos Ruminantes* e *Sombras de Reis Barbudos*, nos quais J. Veiga desenvolve temas estabelecidos em contos como *A usina atrás do morro* e *Era só brincadeira*. Os temas apontados como de principal interesse para análise de J. Veiga como proponente do realismo mágico brasileiro são a relação que estabelece entre o lúdico e o fantástico (em *A Ilha dos Gatos Pingados*, *Os cavalinhos de Platiplanto* e *Fronteira*); o fantástico como fronteira porosa entre a vida e a morte (*Os do outro lado* e *A Invernada do Sossego*); e o emprego do realismo mágico como metáfora passível de interpretação política, especialmente em relação ao período militar, época em que parte das obras selecionadas foi escrita (*A usina atrás do morro*, *Era só brincadeira*, *Quando a Terra era redonda*, *A Hora dos Ruminantes* e *Sombras de Reis Barbudos*).

3.3.1. O lúdico insólito: *Fronteira*, *Os Cavalinhos de Platiplanto* e *A Ilha dos Gatos Pingados*

Conforme apresentado no item anterior, a prevalência de narradores-crianças nos contos de J. Veiga fornece à sua escrita um teor lúdico, relacionando a magia ao jogo, à imaginação e ao ato criativo ligado a essas duas faculdades. Sobre o lúdico na literatura, Cortázar (1980) estabelece uma relação direta entre o ato de jogar e o ato de escrever:

Um escritor brinca com as palavras, mas brinca a sério. Brinca na medida em que tem à sua disposição as intermináveis e infinitas possibilidades de uma língua, cabendo-lhe estruturar, escolher, selecionar, recusar e, finalmente, combinar elementos linguísticos para que aquilo que pretende expressar e procura comunicar ocorra de um modo que lhe pareça o mais preciso, o mais fecundo possível e com uma maior projeção na mente do leitor (Cortázar 1980: 186).

Para o autor, o elemento lúdico opera em consonância com a natureza do próprio leitor, cujo contato com o lúdico, a brincadeira e o jogo inevitavelmente ocorre em algum momento prévio ao seu encontro com o texto literário:

[...] há um elemento lúdico na literatura e [...] a noção de jogo, quando aplicada à escrita, à temática ou à maneira de ver o que se está a narrar, oferece uma dinâmica, uma força à expressão que a mera comunicação séria e formal -- mesmo que o texto esteja muito bem escrito e muito bem arquitetado -- não logra transmitir ao leitor, porque todo leitor foi e é, de algum modo, um jogador, e há por isso uma dialética, um contato e uma recepção desses valores (Cortázar 1980: 187).

Os contos abordados nesta seção empregam a voz infantil para surtir similar efeito. Diversos elementos da experiência da infância são, afinal de contas, universais — e não parece ser à toa que J. Veiga utiliza esses elementos na construção do fantástico que impregna praticamente todo o seu universo ficcional.

Diferentemente da maior parte dos contos de J. Veiga, *Fronteira* é uma narrativa em que o elemento mágico está presente desde o início. No conto, o menino narrador é o único que possui a habilidade de atravessar em segurança uma rota denominada simplesmente “a estrada”, um local “cheia de armadilhas, de alçapões, de mundéus perigosos” e “desvios tentadores”. Essa excepcional habilidade, notada por todos os adultos, vem do conhecimento que o menino tem das regras peculiares da estrada, como a necessidade de evitar responder “aos cumprimentos dos glimerinos”, raça de anões que busca distrair os homens da sua missão. Sabe também que “ao ouvir passos atrás ninguém deve parar nem correr”, pois “quem mostrar sinais de medo estará perdido na estrada”.

Sua habilidade de guia é explorada pelos adultos, que solicitam os serviços do menino aos pais. A criança como guia do extraordinário reflete a relação entre fantástico e lúdico explorada por J. Veiga em diversos contos cujos narradores-protagonistas são crianças. Pressionado por essas obrigações, o menino deseja crescer e perder essa responsabilidade de guia do fantástico: “Minha única esperança de liberdade era crescer para ser como os adultos, completamente incapazes de irem sozinhos daqui ali”. Apesar

de se orgulhar de ter capacidades que os adultos não têm, o menino expressa um sentimento de repulsa quanto às suas limitações como criança: "[...] quando eu baixava os olhos para olhar o meu corpo de menino e via o quanto eu ainda estava perto do chão, vinha-me um desânimo, um desejo maligno de adoecer e morrer e deixar os adultos entregues ao seu destino".

Após um episódio em que seu pai quase perde a sanidade na estrada, devido a um desafio feito pelo garoto, os adultos passam a evitá-lo, e o narrador teme que sua própria mãe sinta o mesmo medo em relação ao filho. Ao confrontar a mãe, o narrador chora, mas sem saber o porquê: "[...] não tinha motivo nenhum para chorar, eu estava chorando mais por formalidade, porque o que havia eu feito para estar naquela situação? Que culpa tinha eu da vida?" Ao enxugar as lágrimas, sente-se no alto "de uma grande montanha, de onde podia ver embaixo o menino de calça curta" que "havia deixado de ser". No desfecho, o menino parece ver-se pela primeira vez como adulto, apesar de ainda não o ser. Absolve-se de culpa por tudo o que fez, pois apenas buscava ajudar; não é o culpado pelo temor que os adultos sentem diante de algo que não compreendem, sua capacidade única de cruzar, intacto, um local de grande perigo e lógica desconhecida.

Já no conto que dá título à coletânea, *Os cavalinhos de Platiplanto*, somos apresentados a um narrador mais velho, de idade indeterminada, que adota a voz infantil como reminiscência de uma experiência passada, relatando um estranho caso ocorrido quando era "muito criança": seu "primeiro contato" com as "simpáticas criaturinhas" que chama de os cavalinhos de Platiplanto. Após uma queda que deixou seu pé em péssimo estado, seu avô Rubém havia prometido dar-lhe um cavalinho de sua fazenda, mas acaba por adoecer antes de cumprir a promessa. A fazenda do avô é tomada por um tio ganancioso e o menino jamais recebe o presente.

Logo, os elementos sobrenaturais começam a penetrar na vida do garoto. Em um passeio, encontra diversas personagens envolvidas em tarefas extraordinárias, como "o menino que tinha medo de tocar bandolim", um garoto que teme a aparição de criaturas monstruosas sempre que alguém toca: "Eles vêm correndo, sopram um bafo quente na

gente, ninguém aguenta". Após ajudar o menino a recuperar a confiança, é levado a um local onírico, a fazenda de Platiplanto.

Uma figura identificada apenas como "o major" explica que Platiplanto é o lar de um grupo de cavalinhos implausivelmente adestrados que pertencem unicamente ao narrador por ordem de seu avô. Escondem-se ali para evitar que caiam nas mãos do tio, que deseja assassinar o garoto e tomar-lhe os raros animais. O menino testemunha a excepcional performance apresentada pelos cavalinhos e descobre que jamais poderá levá-los, pois os animais existem apenas em Platiplanto.

Em algum momento, sem perceber, o menino adormece e desperta em sua cama. Decide não contar a ninguém o que ocorreu em Platiplanto: "Podiam não acreditar, e ainda rir de mim; e eu queria guardar aquele lugar perfeitinho como vi, para poder voltar lá quando quisesse, nem que fosse em pensamento". A ambiguidade do desfecho — teria sido um sonho? — pode aproximar a narrativa do fantástico de Todorov (a hesitação entre uma explicação racional, o sonho, e uma sobrenatural, a existência da terra mágica de Platiplanto), mas a insinuação de que o acontecimento narrado é somente "o primeiro contato" do narrador com os impossíveis cavalinhos pode pôr em dúvida essa explicação, demasiado simplista para a obra de J. Veiga.

Por sua vez, *A Ilha dos Gatos Pingados*, o primeiro conto da coletânea *Os Cavalinhos de Platiplanto*, é uma das narrativas em que não há um elemento fantástico tão distintamente visível quanto em *A fronteira* ou *Os cavalinhos de Platiplanto*, mas há a construção de toda uma atmosfera que remete à irrealidade, apontando novamente a plasticidade do mundo infantil.

No conto, o narrador e seus amigos Cedil e Tennisão buscam escapar dos problemas da vida na pequena cidade onde vivem por meio da imaginação e da brincadeira. Rejeitam sempre a companhia de Camilinho, garoto mais novo e mimado cujo choro os irrita. Dos três, é Cedil quem mais precisa de um refúgio, sofrendo abusos frequentes nas mãos do violento cunhado Zoaldo. O narrador e Tennisão também sofrem com a opressão de garotos mais velhos e dos próprios membros de suas famílias, porque são tidos como

inferiores na hierarquia familiar e comunitária que prioriza a opinião dos mais velhos e menospreza a das crianças.

Um dia, descobrem um local remoto e de difícil acesso: uma ilha fluvial, acessível somente de barco e que de início não tem nome, mas acaba batizada de Ilha dos Gatos Pingados. Tenisão descreve os gatos pingados como "o bichinho mais bonito do mundo inteiro, até nacional, e o mais custoso de achar", sendo alguns "até pingados de ouro" mais raros ainda. Apesar de desconhecerem o tal animal, os outros meninos se animam com a possibilidade de desenvolver a ilha e comprar um casal, batizando o retiro insular como a Ilha dos Gatos Pingados. De certa forma, os três garotos podem ser vistos, também, como os Gatos Pingados do título.

Para desenvolver esse refúgio onírico, os garotos, como espécie de Robinson Crusóe plural e infantil, constroem estruturas, planejando estabelecer uma usina na Ilha e mais. Contudo, Camilinho, cansado da rejeição por parte dos garotos (comportamento que reproduz a opressão que os próprios sofrem nas mãos dos mais velhos) relata a existência da ilha a um grupo de meninos mais velhos, que destrói tudo o que os meninos construíram em seu incipiente Paraíso.

A perda da Ilha é dolorosa, mas é Cedil quem acaba por sofrer as maiores consequências: cansado dos abusos, foge durante a madrugada, deixando para o narrador seu canivete favorito. O narrador, temendo perder a lembrança da ilha e do amigo, recusa-se a seguir em frente, como pede sua mãe: "Mamãe ralhava, dizia que era melhor eu ir tratando de esquecer. Ouvindo todo dia sempre a mesma coisa eu ficava mais triste ainda. Qual era a vantagem de esquecer? [...] Acho que tem certas coisas que a gente não deve esquecer, é como uma obrigação. Se depender de mim, nunca eu hei de esquecer a Ilha dos Gatos Pingados".

A dor (dor de ser temido pela própria mãe, de perder o avô e o presente prometido, de ter a pureza de um refúgio destruído) é colocada por Veiga como etapa necessária à metamorfose do menino em homem, acentuada pela coexistência da realidade e da magia, tida como típica da cosmovisão infantil.

3.3.2. Fronteira fantástica entre a vida e a morte: *Os do outro lado* e *A Invernada do Sossego*

Outro tema explorado por José J. Veiga com o uso da voz infantil é a dicotomia vida/morte, aprofundada pelo autor por meio do elemento fantástico como uma fronteira muito mais porosa do que aquela tradicionalmente estabelecida pelo pensamento lógico-racional, como visto em *O pirotécnico Zacarias*, de Rubião. É o caso dos contos *Os do outro lado* e *A Invernada do Sossego*, que retratam a morte de forma altamente simbólica, com desfechos bastante contrastantes — refletindo as diferentes atitudes que o ser humano pode adotar diante do inevitável Absurdo do fim.

Os do outro lado tem início com a descrição de uma casa "grande e alta, de tijolos vermelhos, talvez a mais alta do lugar", localizada "atrás de uma cerca de taquara coberta de melões-de-são-caetano" (marcas do regionalismo típico de J. Veiga). Apesar de ser tão alta e tão vívida, o narrador (outro menino) nunca compreendeu por que não podia ser vista da rua. Refere-se, assim como em *A usina atrás do morro*, a um "outro lado", a região onde fica a grande casa, a qual jamais havia notado antes dos acontecimentos que decide narrar: "Também não me lembro de ter andado do outro lado, não sei quem morava lá, aquela parte não estava no meu caminho nem na minha curiosidade; só me recordo, como coisa normal e aceita, que os entes que moravam lá não eram para ser vistos, muito menos frequentados ou recebidos".

O narrador relata, então, como reparou na existência da casa vermelha pela primeira vez: ao levar seu cavalo beber no riacho, percebe "um enxame de borboletas amarelas". Uma das borboletas se destaca das demais e se aproxima do narrador, que é atingido por uma súbita compreensão: "A borboleta tinha uma mensagem para mim, estava escrita em suas asas, cheguei a ver uma ou outra palavra, que no entanto não consegui entender". Persegue a borboleta até que ela passa "para o outro lado" através de uma cerca. A partir de então, o narrador se depara com uma série de acontecimentos extraordinários, como a súbita invasão da mansão por "grande número de soldados e civis, todos armados, correndo pela rua, saltando por cima da cerca, derrubando-a e invadindo o jardim". Escapa da multidão, composta de estranhas personagens que o

abordam com propostas enigmáticas. Os elementos mágicos se multiplicam à medida que a narrativa progride, tomando por completo o microcosmo pessoal do narrador.

A conclusão do conto ocorre com o encontro entre o narrador e uma personagem descrita como “irmã de Benigno”, colega de escola do protagonista. Após um "clarão muito forte, branco como luz de magnésio", os personagens avistam "uma quantidade de objetos como enormes bolhas de sabão cruzando lentamente o céu no rumo do barranco do outro lado".

Percebem que há seres humanos no interior dos objetos, pessoas que o narrador "não via há muito tempo", como o próprio Benigno. O narrador sente pena das figuras, que parecem estar mortas (ou, nos termos de J. Veiga, pertencem agora ao “outro lado”). Questiona-se: "Por que não iam tristes? Por que não reclamavam? Por que esfregavam as mãos, como se tivessem pressa de chegar?" A irmã de Benigno, ao ver o sorriso do irmão, pergunta: "Você viu? Não dói!" Praticamente em uníssono, encantados pela descoberta, exclamam: "Quanto medo sem motivo! Quanto medo sem motivo!"

Frente à imagem absoluta da morte, de natureza absolutamente sobrenatural, o narrador e a irmã de Benigno parecem chegar à mesma conclusão sobre a própria vida: que não há motivo para ter medo, pois a vida e a morte são e sempre serão essencialmente incompreensíveis para o ser humano.

Por sua vez, o desfecho de *A Invernada do Sossego* é consideravelmente mais tenebroso do que o conforto encontrado pelo narrador de *Os do outro lado*. O narrador, outro menino, entristece-se profundamente com a notícia de que seu cavalo favorito, Balão, desapareceu do curral. A esperança de encontrá-lo se esvai quando um amigo da família encontra o cadáver do animal. O encontro com o corpo do cavalo é brutal e afeta fortemente o narrador e seu irmão: "Tombado no açude, com o corpo dentro da água, o rabo boiando como ninho desmanchado, o pescoço entortado no barranco [...] a barriga esticada como bolha que vai estourar, nem parecia o nosso cavalo". Para o narrador, a dor maior vem do confronto com a realidade biológica e inescapável da morte: "Não podia ele ter morrido como era, bonito e limpo?"

Os meninos apelam para a fantasia para combater o luto, passando a "fazer tudo como se o Balão ainda estivesse vivo". Esse jogo de faz-de-conta é a porta pela qual adentra o insólito no universo do narrador, estabelecendo novamente a relação entre o lúdico e o mágico, dois lados da mesma moeda narrativa com a qual trabalha José J. Veiga. Certa noite, o narrador é despertado pelo irmão, que o convida a participar da "cavallhada" com o falecido cavalo Balão. Extraordinariamente, Balão faz seu retorno dos mortos e os conduz a um local extraordinário, localizado novamente em um indeterminado "outro lado": "Mal passamos o arame na porteira e descemos a baixada do córrego, já íamos longe, em terras muito diferentes das nossas, uma várzea de buritis a perder de vista".

O narrador se recorda de uma terra fantástica chamada Invernada do Sossego, onde animais falecidos vivem livres e em felicidade, longe dos sofrimentos terrenos: "Era um lugar onde não havia cobra nem erva nem mutuca, a vida deles era só pastar e comer quanto tinham vontade, quando dava sono saíam e dormiam onde estivessem, nem a chuva os incomodava, se duvidar até nem chovia". Percebe, agora, que a Invernada do Sossego realmente existe, e que "qualquer pessoa podia ir lá se não ficasse aflita para chegar".

Porém, a pacífica ilusão da Invernada como espécie de Paraíso infantil é rapidamente estilhaçada quando os garotos descobrem que lá existem forças malignas, um exército de bárbaros capadócijs que "aparecem de repente armados de garrucha e fazem um estrago medonho", com o sádico hábito de matar cavalos. O medo de perder o cavalo novamente, em meio à súbita invasão dos capadócijs, faz com que cavem um buraco (com a mórbida forma de uma cova) para esconder Balão. Todavia, o narrador perde o cavalo e o irmão de vista em meio ao caos e acaba por despencar no buraco que havia cavado, onde fica preso pelo peso de um corpo que não é de um cavalo: "Os capadócijs pesam mais do que chumbo, era inútil tentar escapar".

Contrastando com a lúdica premissa apresentada no início, a narrativa subverte a expectativa estabelecida em um desfecho violento e cruel. Aprisionado no fundo da cova, na agora infernal Invernada do Sossego, o narrador observa "as nuvens passarem no céu alto, tão livres e tão remotas, os pássaros cumprindo o seu dever de voar, sem

se importarem que no fundo de um buraco um menino morria de morte humilhante, morria como barata, esmagado como barata" e sozinho no escuro.

A Invernada do Sossego converte o lúdico de um sonho infantil — o paraíso pós-vida em que animais de estimação convivem alegremente para sempre — em um terrível pesadelo: uma terra em que os cavalinhos são assassinados por bárbaros fétidos, em que a violência estraçalha qualquer tentativa de estabelecer sentido. O próprio título remete a essa dupla identidade do mundo alternativo “atrás do morro”: o contraste entre o *sossego* e a crueldade do *inverno*. Apesar da reversão de tom em relação às exaltações que fecham o conto anterior, o menino que morre “de morte humilhante” na *Invernada do Sossego* encontra-se diante da mesma impossibilidade de decifrar sentido entre a vida e a morte, em uma existência cega e incompreensível.

3.3.3. O insólito e o Oprimido: *A usina atrás do morro, Era só brincadeira, Quando a Terra era redonda, A Hora dos Ruminantes e Sombras de Reis Barbudos*

Talvez o principal ponto em que a literatura de José J. Veiga diverge daquela produzida por Murilo Rubião seja, além do regionalismo que cimenta suas narrativas mais claramente em certas regiões do Brasil, o uso do insólito para análise de relações sociopolíticas de poder, dominação e opressão.

Apesar de, conforme discutimos no capítulo 2, o Brasil não ser considerado pelos estudos pós-coloniais como uma nação pós-colonial, e sim como uma ex-colônia cujo desenvolvimento após a colonização já é extenso, os mecanismos empregados pelo autor remetem para aqueles propostos por Slemon como centrais à literatura de realismo mágico pós-colonial: em suma, a representação dessas relações sociais ocorre em três níveis: a transformação regional do espaço narrativo como metonímia da cultura pós-colonial num todo; o tempo narrativo que contém metaforicamente o longo processo de dominação; e os silêncios produzidos por essa relação de dominação e submissão na linguagem narrativa disjuntiva do realismo mágico. O realismo mágico que se ocupa dessas questões frequentemente faz uso de imagens de fronteiras e centros, de um Eu/Nós e um Outro/Eles, de reflexos e opostos em conflito.

Narrado, como é típico em J. Veiga, por um menino de idade indefinida, *A usina atrás do morro* tem início com a chegada do Outro, definido vagamente como "eles", um par de estrangeiros que chega à cidade interiorana com "uma infinidade de malas, instrumentos, fogareiros e lampiões".

Embora sejam inicialmente observados pela população com cautelosa curiosidade, os estrangeiros não revelam seu propósito: "Não sabendo o que faziam ou tramavam no sigilo de seu quarto ou no mistério de suas excursões, tínhamos medo que o resultado, quando viesse, pudesse não ser bom. Vivíamos em permanente sobressalto". A angústia causada pela intromissão desse Outro na rotina da cidade é um elemento recorrente em J. Veiga, com conotações políticas (devido à época em que escreveu grande parte de sua obra) mais severas que as de Rubião.

A cidade passa a ver os estrangeiros com grande desconfiança. Porém, em segredo, diversos habitantes fazem negócios com a dupla e passam a pertencer ao "outro lado" (em J. Veiga, o "outro lado" é a marca do Outro que age como o agente disruptor da ordem estabelecida). Outros companheiros começam a envolver-se nos afazeres dos estrangeiros e barulhos provenientes de trás do morro passam a ser ouvidos por quem se arrisca a aproximar-se da propriedade, agora vigiada por sentinelas armadas. Os que agora são "do outro lado" não comentam o que ocorre atrás do morro, mas passam a tratar seus vizinhos com soberba.

O elemento insólito, até então pouco visível, começa a penetrar aos poucos na narrativa, com o mesmo implacável ritmo da ocupação. A chegada de um infindável número de caminhões traz estrondos incessantes atrás do morro. Os ex-companheiros trazem novos forasteiros à cidade a bordo dos caminhões: "uns homens muito altos e vermelhos, os braços muito cabeludos aparecendo por fora da manga curta da camisa", que observam a cidade atentamente e esvaziam as lojas de mercadorias.

Um dos ex-companheiros, nomeado "gerente da Companhia" (como em Rubião, as instituições antagonísticas das obras de J. Veiga são referidas por termos propositadamente vagos, a Companhia que opera como a arquetípica corporação), oferece a tentação final aos que permanecem em dúvida quanto ao outro lado: a

possibilidade de trabalho com a Companhia. Diversos homens se apresentam para a seleção da Companhia e são levados pelos caminhões, completando a transição para o outro lado ("foi a última vez que os vimos como amigos: quando começaram a aparecer novamente na cidade, ninguém os reconhecia mais"). A Companhia é um exemplo do que discute Turchi: "A burocracia é o principal tema em muitas obras de Veiga que é elevada à esfera de fatos e acontecimentos insólitos criando o fantástico como uma consciência gritante da falta de sentido nas ações provenientes do antropocentrismo" (Turchi 2005: 4).

Agora, são as motocicletas que se multiplicam em incontável quantidade, tornando-se uma praga: "Ninguém mais podia sair à rua sem a preocupação de levar uma vara bem forte com um ferrão na ponta para se defender dos motociclistas, que pareciam se divertir atropelando pessoas distraídas". A violência atinge níveis absurdos: "Nem os cachorros andavam mais em sossego, quase todos os dias a Intendência recolhia corpos de cachorros esfaqueados. E quanta gente morreu embaixo de roda de motocicleta!"

Os motociclistas atropelam os próprios conterrâneos sob risos e comentários cruéis: "A impressão que se tinha era a de haver pessoas ocupadas unicamente em perturbar o nosso sossego". A dominação progressiva, pela força invasora e pelo elemento extraordinário, faz com que os habitantes se sintam intrusos em sua própria terra. De súbito, suas casas começam a pegar fogo sem motivo aparente: "Primeiro era um aquecimento repentino, os moradores começavam a suar, todos os objetos de metal queimavam quem os tocasse, e do chão ia minando um fumaceiro com um chiado tão forte que até assobiava".

O desfecho de *Os do outro lado* é desesperançoso, culminando com a completa ocupação do espaço narrativo por uma força opressora associada a um incompreensível elemento quase sobrenatural. Uma última tentativa de rebelião, encabeçada pelo pai do narrador, acaba em fracasso, com o pai capturado e o protagonista e sua mãe em fuga da cidade.

O conto *Era só brincadeira* narra outro episódio de opressão violenta e se ocupa das reações à repressão por parte dos espectadores desses atos de violência. O narrador,

que parece ser um homem de meia-idade, conta os estranhos acontecimentos em sua cidade interiorana. Conta o narrador que, certo dia, o escrivão Valtrudes retorna de uma pescaria com "uma meia dúzia de miuçalhas e um cano de garrucha". Este último, um cano "comido de ferrugem", é o objeto aparentemente banal pelo qual o elemento extraordinário penetra a narrativa.

Mais tarde, o narrador é abordado por um estranho inquisidor, identificado como "o Major", que o questiona a respeito de sua amizade com Valtrudes, dando especial atenção aos objetos encontrados na pescaria. Concluída a investigação, o Major prende Valtrudes e o sentencia à morte. Contudo, o condenado se mantém calmo e brincalhão até o fim, o que faz com que o narrador se convença de que tudo se trata de uma grande farsa, mesmo após testemunhar o ato: "Vi um caco da cabeça de Valtrudes voar alto, como coco quebrado a machado, e ir cair perto de um barril velho, enquanto a cadeira tombava para trás com ele ainda sentado. Voltei para casa intrigado com o que tinha acabado de ver. Por mais que pensasse, eu não podia atinar como iriam eles soldar novamente a cabeça de Valtrudes, quando a brincadeira acabasse".

Neste conto, J. Veiga esmiúça a complacência do oprimido frente à violência, sua recusa em aceitar a evidente escalada da opressão mesmo quando dispõe de todas as provas, do testemunho dos próprios olhos, até que já é tarde demais. O absurdo motivo pelo qual foi condenado Valtrudes — a descoberta do inofensivo objeto no rio — é mais um reflexo da irracionalidade do opressor, que age sob propósitos aparentemente sem sentido.

Em *Quando a Terra era redonda*, parte da coletânea *De jogos e festas* (2016), há uma poderosa inversão: em um mundo em que todos percebem a Terra como chata, e todos os objetos e seres que nela habitam igualmente chatos, há quem sugira que o mundo nem sempre foi assim, tendo outrora assumido formas arredondadas. O extraordinário não está em imaginar a Terra plana, mas em imaginá-la redonda: "Difícil imaginar que esta parte da Terra já foi redonda, mas os indícios estão aí, e aumentam a cada dia. Verdade que nem todo mundo os percebe, para isso é preciso uma curiosidade maníaca e um faro muito especial."

Estudiosos encontram evidências de um mundo que já foi redondo, como estátuas que retratam figuras humanas arredondadas. Diversas hipóteses para o achatamento da Terra são propostas. Um acadêmico escreve: "É evidente que o achatamento foi um processo lento, demorado, feito um pouco hoje, um pouco amanhã, dessas coisas que o público não nota quando estão acontecendo, como o apagar das luzes num cinema antes de começar a sessão". O extraordinário projeto, supõem os acadêmicos, deve ter incluído, além de imensas obras e destruição organizada de objetos, o expurgo da própria literatura: "Os farejadores de sinais de redondeza desenvolveram um faro tão sutil que chegaram a condenar poemas cujo ritmo sugerisse movimento circular".

Surge, então, uma hipótese alternativa, ainda mais escandalosa: um especialista em psicobiologia propõe "a tese arrojada de que a Terra nunca deixou de ser redonda". De acordo com o professor, "as pessoas, geração após geração, foram condicionadas desde pequenas a aceitar o dogma de que vivem numa Terra chata; e como só viam formas chatas por toda parte, acabaram se convencendo". Para isso, o pesquisador sugere a existência de um esdrúxulo procedimento: o Toque de Ay-Sing, que consiste "numa pressão sobre o nervo óptico, aplicada em toda criança ao nascer", que "bloqueia a capacidade de ver formas redondas e de percebê-las pelo tato, com a consequente atrofia da zona cerebral correspondente".

Sua hipótese parece ser comprovada pelo curioso caso do "moço peludo de Anápolis", um selvagem que cresceu sem contato com outros seres humanos na mata da Canastra; após exames psicológicos, comprova-se que "o paciente tinha uma visão redonda do mundo e das coisas". A teoria do professor é vista como revolucionária:

"Se verdadeira, abre perspectivas também revolucionárias. Supondo que o que foi feito artificialmente pode ser desfeito, podemos sonhar com o dia em que pessoas de corpo roliço habitarão uma Terra redonda [...] vendo coisas redondas ou sob as formas reais que tiverem, e talvez também pensando ideias redondas. É uma perspectiva tão alucinante que chega a causar vertigem". (Veiga 2015: 80).

Por fim, o narrador propõe uma terceira hipótese: a de que, na verdade, ninguém está vendo a Terra chata: "Todo mundo finge estar acreditando na chatice geral apenas por cansaço e também por preguiça de contestar o que foi decretado".

As três hipóteses sugerem diferentes formas de opressão que fazem com que as pessoas não sejam capazes de ver as coisas como realmente são: a primeira, um assassinato deliberado do passado, uma manipulação deliberada da história; a segunda, uma imensa conspiração que certamente conta com a conivência de diversos agentes (por exemplo, os médicos que aplicam o Toque de Ay-Sing) a mando de alguma ordem superior, de motivações inefáveis; e a terceira, uma complacência generalizada, um medo de desafiar a mentalidade coletiva, de discordar da grande massa.

O uso do elemento sobrenatural, mágico e/ou extraordinário para dar voz ao Oprimido nos contos aqui analisados é consolidado e desenvolvido nos romances *A Hora dos Ruminantes* e *Sombras de Reis Barbudos*. Em ambos os romances, o fantástico irrompe lentamente, e reflete diretamente a sufocante opressão que se instala aos poucos na comunidade, privando os habitantes de seus costumes, suas tradições e sua liberdade.

Em *A Hora dos Ruminantes*, o Outro, a força invasora, é um grupo de homens enigmáticos descritos como “os homens da tapera”, forasteiros rudes que criam um assentamento nos arredores da vila de Manaraiema e, sem dar explicações à população, passam a dominar o local com sua mera presença. Contam, como em *A usina atrás do morro*, com a colaboração de habitantes locais convertidos a seus propósitos, “traidores” do próprio povo. Na narrativa, há dois eventos fantásticos principais: o dia dos cachorros e o dia dos bois.

No primeiro, centenas de cães invadem a cidade de Manaraiema, tomando as ruas e causando grande caos e violência: “Fechadas em casa, abanando-se contra a fumaça, enervadas com os latidos, as pessoas tapavam os ouvidos, pensavam e não conseguiam compreender aquela inversão da ordem, a cidade entregue aos cachorros e a gente encolhida no escuro, sem saber o que acontecia a seguir”. A certa altura, sem explicação, “como obedecendo um comando secreto, todos os cachorros cessaram o que estavam fazendo, farejaram o ar, limpavam os pés e dispararam no rumo da tapera, atropelando gente e se atropelando”.

O dia dos bois ocorre de forma similar. Chegam aos poucos, mas logo são milhares: “A ocupação foi rápida e sem atropelo; e quando o povo percebeu o que estava

acontecendo, já não era possível fazer nada: bois deitados nos caminhos, atrapalhando a passagem, assustando senhoras". A massa de animais causa grandes estragos à cidade e muitos são mortos sob os cascos dos bois: "À noite ninguém conseguia dormir, não tanto pelo desespero dos berros de todo aquele gado encurralado, mas pelo receio de um estouro [...] Na noite comprida, sufocante de berros, as pessoas passavam o tempo sentadas nas varandas bebendo chás e pensando no que teriam feito para merecer aquele castigo". As crianças desenvolvem um método de caminhar sobre os bois e passam a manter a cidade em funcionamento.

Manarairema cai em ruína e todos aguardam o fim, até que o silêncio preenche a madrugada: "De repente, a descoberta [...] O espanto, a incredulidade — a alegria. O céu claro, as ruas limpas, o luar purificando o lamaçal de esterco e urina". Assim como os cães, os bois partiram subitamente, deixando para trás apenas rastros de sua inconcebível ocupação. Em breve, descobrem que "os homens da tapera" foram embora, e a ocupação de Manarairema finalmente tem fim.

Sombras de Reis Barbudos, romance frequentemente analisado como alegoria da ditadura militar brasileira, segue uma narrativa similar. Os problemas da cidade interiorana de Taitara têm início quando o tio do narrador, um menino de idade indefinida, traz ao local a Companhia de Melhoramentos, entidade que sai de seu controle e estrangula todas as liberdades dos cidadãos de Taitara. O pai do narrador é o "traidor" da narrativa, assumindo o papel de Fiscal da Companhia, delatando os próprios companheiros; arrepende-se, mas já é tarde, e acaba levado pela Companhia, seu destino desconhecido.

O episódio do pai do narrador é mais uma representação da ideia que J. Veiga parece ter sobre a simbiose Oprimido-Opressor, tida como necessária para a consolidação da opressão: "Por mais que o poder instituído pelas forças de repressão e violência, na obra de Veiga, lembre a constituição legítima de um aparelho do estado (metaforizada pela máquina, pela companhia), é preciso evidenciar que a cumplicidade voluntária que se estabelece entre o indivíduo e o poder sugere um pacto mais complexo, um entrelaçamento mais sutil entre as duas partes" (Nepomuceno 2007: 108).

Os elementos mágicos são diversos e, como nas demais obras analisadas nesta seção, são utilizados para realçar a opressão sofrida pelos habitantes de Taitara: a Companhia ergue impossíveis muros por toda a cidade, aprisionando os cidadãos em um labirinto de enormes paredes brancas; o surgimento de milhares de urubus que observam os habitantes atentamente e a eventual proibição da Companhia de tratar os animais com afeto quando o povo se acostuma com eles; e, por fim, em uma imagem que remete para a magia em *Cem Anos de Solidão*, o surgimento de pessoas voadoras que tomam os céus ("Hoje ninguém estranha, todo mundo está voando apesar da proibição, só não voa quem não quer ou não pode ou tem medo. Mas naqueles primeiros dias foi um deus nos acuda, parecia o fim do mundo"). O romance não oferece um desfecho otimista como o anterior: Taitara continua ocupada pela Companhia de Melhoramentos, sem perspectiva de desocupação.

Os dois romances trazem sucintamente as três manifestações propostas por Slemon. Pode-se argumentar que as narrativas de *A Hora dos Ruminantes* e *Sombras de Reis Barbudos*, que detalham o encontro de duas comunidades rurais fictícias com uma súbita ocupação por um Outro enigmático, sintetiza temporal e espacialmente o período da ditadura militar brasileira. De forma similar à aldeia de Macondo de García Márquez, Manarairema e Taitara representam o espaço da opressão histórica a partir da perspectiva do oprimido, fornecendo um relato polifônico de vozes silenciadas de representação na história definida pelo centro de poder.

3.3.4. Considerações adicionais

Assim como em Rubião, as obras de José J. Veiga oferecem diversas possibilidades de interpretação e abordagens teóricas. Há espaço, por exemplo, para uma exploração mais aprofundada das relações de poder; conforme sugere Santiago (2015) no prefácio a *Os cavaleiros de Platiplanto*, é possível estudar determinadas narrativas de Veiga como metáforas da catequização de povos nativos ou para a escravidão de povos africanos, bem como aprofundar a relação histórica da produção literária do autor com os atos de censura estabelecidos durante a ditadura militar.

Também é possível traçar paralelos, como o faz Dantas (2002), entre a recorrente imagem do “outro lado” e o território europeu, com todo seu histórico colonialista. A visão de uma infância predominantemente masculina, o papel do meio rural na resistência sociopolítica e outros temas podem também ser explorados sob diferentes óticas teóricas, cabendo a este trabalho apenas um recorte do amplo leque de interpretações possibilitado pela obra do autor.

4. Conclusão: Haveria um realismo mágico verdadeiramente brasileiro?

O capítulo precedente visou, por meio das leituras da obra de Murilo Rubião e José J. Veiga, destacar algumas das principais características e alguns dos temas recorrentes nos contos de cada um destes escritores. Espera-se, desta forma, ter demonstrado algumas das semelhanças e divergências entre a literatura de cada autor, com ênfase à forma como empregam o elemento insólito e o realismo em sua construção do efeito mágico-realista.

Embora ambos priorizem o olhar masculino, o herói/narrador de Rubião (o homem-uroboro ou o Sísifo contemporâneo) é o homem adulto, enquanto J. Veiga emprega a figura do menino ou do rapaz, utilizando a infância como mecanismo de expressão do fantástico. O universo ficcional de cada autor também diverge em termos de espaço: enquanto os contos de J. Veiga são marcados pelo regionalismo (de léxico, de personagens, de espaço e de costumes), as narrativas de Murilo Rubião transcorrem em um espaço que, embora carregado de traços brasileiros, é mais difuso e indefinido.

Neste espaço, Rubião narra os conflitos, temores e desejos de indivíduos; seus heróis operam destacados de um coletivo, enfrentando dilemas inteiramente pessoais, apesar de universais à condição humana. Em José J. Veiga, por sua vez, embora o indivíduo seja o foco de diversas narrativas, há uma presença maior do coletivo, especialmente nas narrativas que lidam com a temática da repressão comunitária. Neste sentido, a obra de J. Veiga possui uma conotação histórica mais pronunciada, possibilitando análises que consideram livros como *Sombras de Reis Barbudos* enquanto analogias da ditadura militar brasileira. Os conflitos presentes nos contos de Rubião têm uma natureza mais atemporal, transcendente, destacada de processos históricos especificados. O Absurdo inerente a uma existência sem sentido pré-determinado está presente em ambos os autores, mas manifesta-se em Rubião com o Absurdo da experiência pessoal, e em J. Veiga de modo ora pessoal, ora fruto de uma experiência coletiva de intenso conflito social. Apesar das distinções, Rubião e J. Veiga frequentemente fazem uso de recursos

do realismo mágico (conforme definido ao longo da pesquisa) de forma a expor temas similares e são escritores igualmente inovadores dentro da tradição literária brasileira.

Apesar do caráter inovador de suas obras, ambos não são alheios a essa tradição, mas situam-se dentro dela, tendo contato direto com figuras influentes de sua época, como atestam as correspondências trocadas entre Rubião e o poeta Mário de Andrade e a longa amizade de José J. Veiga com o célebre escritor nacional João Guimarães Rosa.

Ciente de que as propostas deste capítulo podem ser discutidas devido à pluralidade de definições de realismo mágico e de possibilidades de classificação dos autores trabalhados, os apontamentos aqui propostos não têm como objetivo afirmar a existência absoluta de um realismo mágico brasileiro centrado nesses dois autores, mas examinar a existência de constelações de temas presentes nesses textos que podem aludir a alguns aspectos desse potencial movimento. Por meio de combinações do insólito, do maravilhoso e do fantástico, os autores mesclam práticas existentes na literatura ocidental e na literatura latino americana, configurando uma prática literária que pode ser, em diversos pontos e momentos, indicadora do que poderia caracterizar o realismo mágico no Brasil.

Com base nas definições discutidas no capítulo 1 e no contexto da modernidade brasileira mais sucintamente abordado no capítulo 2, bem como na discussão individual de cada um dos autores, buscar-se-á agora destacar os pontos de junção que permitam aludir a uma certa identidade do realismo mágico brasileiro, destacando alguns dos aspectos identificados ao longo deste trabalho: nomeadamente, o uso do elemento insólito para análise da alteridade; o emprego do realismo mágico como continuidade de um amplo legado literário e cultural; a experiência dos “Dois Brasis” e outras dicotomias realçadas pelo mecanismo insólito; o uso de uma determinada “voz” narrativa, particularmente fértil para exploração do fantástico na busca brasileira por uma identidade nacional; o realismo mágico brasileiro como espécie de ponte histórica entre dois períodos distintos da literatura latino-americana; e a formação desse movimento como processo antropofágico de aglutinação de valores e referências ocidentais a uma experiência de vida genuinamente brasileira.

4.1. O Eu e o Outro no realismo mágico brasileiro

Conforme apontado no capítulo anterior, Murilo Rubião e José J. Veiga empregam o realismo mágico de maneira particular ao estilo de cada um, mas o fazem com frequência para explorar um tema particularmente fértil para este modo narrativo: a relação entre o Eu e o Outro. Essa dicotomia central à noção de alteridade surge em textos mágico-realistas de nações pós-coloniais, conforme explica Slemon (1988), analisando as relações entre colonizador e colonizado, entre metrópole e colônia. No Brasil, devido ao estatuto particular do país como ex-colônia que não possui as marcas de uma sociedade pós-colonial nos moldes de outras nações, o contexto em que os autores exploram essa alteridade é um contexto propriamente latino-americano e definitivamente brasileiro.

Em José J. Veiga, expressões como “o outro lado” (que pode se referir tanto a uma força antagonista estrangeira quanto ao “outro lado” da própria vida) surgem para realçar, de forma geográfica, a diferença entre o Eu/Nós e o Outro/Eles. A imagem do morro, de natureza regionalista, é também empregada para traçar essa fronteira espacial entre ambos, bem como a imagem de pontes e rios (como o rio que separa a Ilha dos Gatos Pingados da comunidade com a qual os protagonistas já não se identificam mais). Nas narrativas em que a opressão é temática central, o Outro toma forma de uma instituição estatal ou corporativa de propósitos obscuros e natureza nebulosa, identificado por substantivos comuns como “a Companhia” ou “os homens da tapera”.

Nos contos de Murilo Rubião, figuras de caráter altamente irreal (absurdo/mágico) encarnam esse Outro. Em *Os dragões*, estas criaturas de extensa tradição na mitologia mundial são introduzidas em um contexto atípico — o cenário de uma pequena cidade presumidamente brasileira de “costumes atrasados” — no qual não conseguem se encaixar; forçados a adotar nomes brasileiros e a deixarem para trás sua identidade de dragões, sucumbem aos vícios da cidade e sofrem (tanto os dragões como a própria cidade) as consequências dessa defectível tentativa de aculturação. O mesmo ocorre com Teleco, o coelhinho metamorfoseante que tenta em vão tornar-se homem e acaba

convertido em “criança morta”, e com o homem do boné cinzento, cuja intromissão no espaço do narrador é apontada como culpada de tudo que transcorre na narrativa.

Em ambos os autores, o Outro está associado diretamente ao elemento insólito. No primeiro capítulo, foi discutido como o realismo mágico em nações pós-coloniais ou mesmo em outros países latino-americanos associa a magia e o extraordinário a culturas indígenas, a mitos e tradições orais locais, enquanto o aspecto realista da narrativa remete a uma tradição lógica europeia, de base iluminista. No realismo mágico de Rubião e J. Veiga, o insólito é o que vem de fora, a magia é o elemento que irrompe súbita ou lentamente e desvirtua as leis da lógica que vigoravam naquele tempo e naquele espaço até então.

4.2. Os Dois Brasis: Exploração de dicotomias nacionais

No contexto da modernidade brasileira, o conceito de “Dois Brasis” proposto por Jacques Lambert (a ideia de que o território brasileiro esteve tradicionalmente dividido em eixos bipolares, como o eixo urbano-rural, o eixo litorâneo-interior e, mais recentemente, o eixo Norte-Sul) é explorado nas artes, na literatura e na política nacional. Resultado do lento processo de ocupação e transformação do interior do país, essa divisão entre o interior e o centro urbano, entre as tradições do campo e o ritmo desenfreado da metrópole, é uma ideia central à identidade do Brasil como país.

Aqui, são diversas as narrativas de José J. Veiga e Murilo Rubião que empregam o realismo mágico para enfatizar essa dicotomia entre o espaço interiorano e a experiência da metrópole. As cidades de Murilo Rubião (às quais é raramente fornecido um nome) são palco para a experiência do Absurdo por parte de seus protagonistas, especialmente os estrangeiros ao espaço urbano. Em *A fila*, o protagonista Pererico encontra-se incapaz de navegar no labiríntico processo burocrático da obscura “Companhia”, e só é capaz de escapar ao cíclico sofrimento ao embarcar em um trem de retorno ao interior. Em *O edifício*, o engenheiro José Gaspar entrega-se ao infundável projeto do “Conselho Superior da Fundação”, que visa construir “um prédio de infinitos andares”, símbolo máximo do crescimento urbano desenfreado, da húbri dos anciões

que projetam essa espécie de Torre de Babel contemporânea. Em *O bloqueio*, o protagonista encurralado pela implacável máquina, que se revela apenas por ruídos e vislumbres, termina o conto encerrado no local que sintetiza a vida urbana: o apartamento onde vive solitário, em fuga do passado e dos dilemas pessoais.

Em José J. Veiga, o Brasil interiorano é amplamente explorado por meio da utilização do regionalismo e da escolha de situar a maior parte de suas narrativas em vilas e pequenas cidades fictícias do interior. Manarairema (*A Hora dos Ruminantes*) e Taitara (*Sombras de Reis Barbudos*) representam o arquetípico município brasileiro, país ainda maioritariamente rural. Ao explorar relações familiares, classes sociais, ofícios e conexões comunitárias, J. Veiga constrói nessas duas cidades o palco que Slemon propõe como síntese temporal e espacial de experiências históricas de opressão e submissão. Forças antagônicas como a Companhia Melhoramentos de Taitara (*Sombras de Reis Barbudos*) e a usina atrás do morro (do conto de mesmo nome) são agentes do desenvolvimento urbano que cruzam a fronteira entre metrópole e interior, trazendo grandes mudanças ao ritmo da existência local e à própria destruição desse meio.

Em suma, tanto J. Veiga quanto Rubião retratam diferenças essenciais entre a experiência urbana e a vivência interiorana, enfatizando a existência de mecanismos dicotômicos de divisão sociogeográfica no Brasil por meio do realismo mágico.

4.3 A identidade brasileira no realismo mágico

Embora as diferenças estilísticas entre as vozes narrativas de Murilo Rubião e José J. Veiga sejam patentes, há certas convergências que aproximam os autores dessa determinada “voz” narrativa característica do realismo mágico latino-americano de escritores como Gabriel García Márquez e Julio Cortázar.

Ambos fazem uso de um léxico de fácil apreensão, por vezes recorrendo ao cômico (Rubião) ou ao lúdico (J. Veiga) para estabelecer essa “dupla codificação” (Thiem 1995: 243) característica da literatura pós-moderna, na qual está inserida o realismo mágico; ambos utilizam esses recursos para destacar a natureza contraditória do próprio

realismo mágico (que pode ser visto, afinal, como cômico ou lúdico por certos leitores, mas também irônico e trágico e por outros).

Essa convergência, somada ao fato de que ambos os escritores favorecem o ponto de vista da experiência de vida masculina (e presumidamente branca), permite que nos aproximemos de uma espécie de “olhar” específico sobre o realismo mágico trabalhado pelos autores. Utilizando esse recurso linguístico da prosa inicialmente acessível, sob a qual parecem se esconder camadas cada vez mais profundas de interpretação, J. Veiga e Rubião fazem uso do realismo mágico para explorar um dos mais recorrentes temas no imaginário brasileiro: a suposta *falta de identidade* unitária do Brasil como nação e de seu povo. Em Rubião, essa busca identitária ocorre nos conflitos pessoais enfrentados por protagonistas que frequentemente encontram-se sós e perdidos no mundo, incapazes de conectar-se com a realidade que os cerca; em José J. Veiga, o confronto entre o rural e o urbano enfatiza essa busca por um equilíbrio que permita aos protagonistas e às suas comunidades manter a identidade face ao desenvolvimento externamente imposto, bem como o uso de narradores-crianças, que ressalta a complexa busca do menino pela maioria como homem. À luz dos estudos de gênero, ambos os autores podem ser criticados pela prevalência exclusiva da experiência masculina, mas retratam inquestionavelmente uma experiência de *ser* brasileiro, de estar em busca de uma auto-afirmação identitária, que pode ser vista como universalmente brasileira.

4.4 O realismo mágico brasileiro no contexto latino-americano

A natureza da América Latina enquanto território polifônico de caráter extremamente particular, distinto de qualquer outro território geopolítico do planeta, é, para autores como Carpentier, essencial à ascensão do realismo mágico nessa região supracontinental. Nesse contexto, o escritor latino-americano, que tende a produzir literatura em idiomas de origem europeia, dá continuidade a um extenso legado cultural introduzido no território latino-americano pelo processo de colonização.

Essa continuidade encontra-se refletida também no realismo mágico brasileiro, que surge não como movimento literário autônomo e alheio à tradição literária precedente, mas dá continuidade a correntes precedentes, resultantes desse longo legado cultural. Embora tanto Murilo Rubião quanto José J. Veiga tenham rejeitado, em vida, associações diretas a autores como Kafka ou ao realismo mágico produzido em outras nações, é certo que as relações estabelecidas por teóricos dedicados à análise de suas obras com esses autores e correntes não é infundada. Em Rubião, por exemplo, a constante aparição de reinterpretações de mitos clássicos ocidentais apontada por Cánovas (Sísifo, Hermes, Proteu, medusa, o uroboro e o labirinto) dá uma clara demonstração da continuidade desse processo. As epígrafes bíblicas refletem a influência direta de um dos pilares da cultura eurocêntrica, o cristianismo, encontrado também nos temas de pecado, culpa e redenção explorados repetidamente pelo autor. Embora não faça uso dos mesmos mitos e referências, o realismo mágico de José J. Veiga também se distingue daquele produzido por outros autores latino-americanos ao prescindir de mitos e tradições de origem indígena ou de outras culturas pertencentes ao miscigenado caldo populacional brasileiro, optando por retratar conflitos existenciais e questões sociopolíticas amplamente presentes na literatura e na filosofia europeia moderna.

Com base nesse legado e no contexto histórico em que surge, precedendo o *boom* latino-americano de divulgação internacional de autores mágico-realistas, é possível propor que o realismo mágico brasileiro opera como espécie de ponte histórica que o aproxima, do lado de Rubião (o primeiro a estrear na literatura nacional) ao experimentalismo pós-moderno de escritores como Borges e à ficção insólita de Kafka, e do lado de J. Veiga ao realismo mágico propriamente latino-americano de autores como Gabriel García Márquez (essa diferença se dá, talvez, pelo intervalo de quase uma década entre a estreia literária dos autores). Portanto, temporal, estilística e tematicamente, se há um realismo mágico verdadeiramente brasileiro, este poderia ser visto como representação desse instante transitório na evolução deste modo narrativo no subcontinente sul-americano.

4.5 Antropofagia mágico-realista

Ainda, um aspecto primordial do realismo mágico brasileiro — e do realismo mágico latino-americano como um todo — pode ser compreendido sob a luz da antropofagia, segundo discutido no capítulo 2. Conforme ressaltou Costa Lima (2017), a antropofagia fornece uma contrapartida à arqueologia estática “formada pela herança do branco”, estabelecendo a ideia de uma “capacidade de resistência” que seria “antes um traço cultural do que o produto de algum estoque étnico”, identificada por seu *modus operandi* característico, o “canibalismo simbólico”.

Para Netto (2004), a teoria oswaldiana lida com duas questões até hoje centrais no debate cultural brasileiro: “como construir uma tradição cultural legítima no país e como se relacionar com a tradição estrangeira” (Netto 2004:16). Inserida no contexto analisado até aqui, a produção literária de Murilo Rubião e José J. Veiga, aglutinando influências estrangeiras às suas experiências nacionais, não está isenta desse dilema. Ainda, Netto aponta algumas dessas influências sobre as vanguardas brasileiras:

A Antropofagia constituiu-se, assim, a partir de um duplo olhar: um para dentro do país, outro para fora — um preocupava-se em resgatar o folclore, as comidas típicas e as variantes linguísticas, além de evidenciar as questões de ordem estrutural da nação, tais como a miscigenação, o sincretismo e as doenças que assolavam o Brasil no início do século; o outro, instigado com as discussões estéticas divulgadas pelas vanguardas europeias, observava a ousadia dos impressionistas, dadaístas, cubistas e surrealistas para, posteriormente, reelaborá-las dentro de um projeto nacional. (Netto 2004: 16)

Como “uma experiência cujo oposto significaria a crença em um limpo e mítico conjunto de traços, do qual a vida presente de um povo haveria de ser construída” (Costa Lima 2017: 2), a antropofagia fornece uma poderosa perspectiva acerca da prevalência do realismo mágico no território latino-americano, e explica como ocorre a mescla de valores e referências literárias ocidentais e experiências de vida genuinamente locais encontradas no realismo mágico de Murilo Rubião e José J. Veiga.

As dicotomias trabalhadas pelos autores também podem ser vistas como expressões desse processo antropofágico. Schwartz, em *Um Brasil em tom menor: Pau-Brasil e*

Antropofagia (1998), escreve: "A clássica oscilação entre o nacional e o cosmopolita tem sido uma constante que definiu os rumos da identidade da literatura latino-americana desde a sua própria formação. A vanguarda não escapou desta constante, pelo contrário, a aguçou" (Schwartz 1998: 53). O autor ressalta a contínua relevância do Modernismo e da antropofagia na produção cultural brasileira contemporânea: "[...] em nenhum outro país encontramos a atualidade que até o momento têm as expressões de ruptura que caracterizaram os anos vinte. De fato, até hoje o modernismo brasileiro é assunto candente" (*idem*). O método antropofágico descrito pelo autor parece similar à forma como operam Rubião e J. Veiga:

No momento em que já não faz sentido retroceder na história para produzir modelos de superação, uma vez que eles existem e funcionam em outros países, a ideia primordial será incorporá-los pelo ato antropofágico. Ao contrário do que possa parecer à primeira vista, o primitivo não come para saciar a fome; pelo contrário, o faz como ato ritualizado com a finalidade de assimilar os atributos do inimigo. Neste contexto, a consigna da alteridade é a incorporação do outro para fazer uma síntese capaz de gerar a superação e liberação do jugo exterior. (Schwartz 1998: 62)

Propõe-se aqui que em ambos os autores, a aglutinação de valores e referências ocidentais/eurocêntricas — referências ao cristianismo, o uso do idioma português, os nomes das personagens, o espaço ficcional, as referências históricas, a repetição de mitos e figuras da filosofia e da literatura ocidentais, o tratamento de temas como o Absurdo e o existencialismo e noções marxistas de luta de classes — pode ser entendida como a síntese do processo antropofágico.

Embora o mesmo possa ser dito sobre praticamente todo movimento literário brasileiro contemporâneo, em que o legado cultural resultante do processo de colonização e posterior independência é fortemente intercalado na experiência nacional, o realismo mágico parece ser um movimento literário de teor antropofágico, em que a coexistência natural entre realidade e magia reflete a simultaneidade da presença de influências estrangeiras e de uma rica e extensa cultura propriamente brasileira.

4.6 (In)conclusão

A discussão proposta no presente projeto de pesquisa buscou elucidar alguns dos principais pontos de divergência em relação ao realismo mágico na literatura, em especial no que se refere à possível existência de um realismo mágico brasileiro, movimento sobre o qual ainda não há extensa bibliografia que o caracterize como tal.

Ao longo desta pesquisa, buscou-se demonstrar como os contos de Murilo Rubião e as obras de José J. Veiga (contos e romances) fazem uso de recursos do insólito e do real para tecer narrativas de imensa complexidade, passíveis das mais variadas análises e abordagens teóricas, ao mesmo tempo em que se mostram acessíveis a leitores de todas as idades e nacionalidades. Argumentou-se que certos elementos apontam para a existência de uma coesão temática e narrativa entre os autores, capaz de oferecer um vislumbre dos principais aspectos que poderiam ser atribuídos a um realismo mágico verdadeiramente brasileiro, distinto de suas variações contemporâneas e posteriores em outras nações latino-americanas.

Com base nas leituras propostas e nas conclusões extraídas dessa discussão, buscou-se principalmente demonstrar que, embora menos reconhecidos em círculos críticos internacionais do que autores como García Márquez, Cortázar e Isabel Allende, Murilo Rubião e José J. Veiga podem estar entre os pioneiros no uso do realismo mágico no território latino-americano, visto terem produzido uma literatura de grande complexidade, que permitiria suscitar uma maior discussão e apreciação no cânone do realismo mágico internacional.

Referências Bibliográficas

Bibliografia ativa

RUBIÃO, Murilo

2016 *Obra Completa*, ed. ut.: São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

VEIGA, José J.

1958 *Os cavalinhos de Platiplanto: contos*, ed. ut.: São Paulo. Companhia das Letras, 2015.

1966 *A Hora dos Ruminantes*, ed. ut.: São Paulo. Companhia das Letras, 2015.

1972 *Sombras de Reis Barbudos*, ed. ut.: São Paulo. Companhia das Letras, 2015.

1980 *De Jogos e Festas, Novelas*, ed. ut.: São Paulo, Companhia das Letras, 2015.

Bibliografia passiva

BELLINI, Nerynei Meira Carneiro; SANTOS, Gabriel Gustavo.

2020 "A superação do autoritarismo em José J. Veiga", *Literatura e Autoritarismo*, 35, 2020

CÁNOVAS, Suzana Yolanda Lenhardt Machado

2004 "O universo fantástico de Murilo Rubião à luz da hermenêutica simbólica". PhD Thesis, UFRS.

DANTAS, Gregório Foganholi

2002 "O insólito na ficção de José J. Veiga", Unicamp, 2002.

LANA, Luiz Coelho

2015 *Os jogos de Murilo Rubião: linguagem, estética do efeito e modernidade*. Novas Edições Acadêmicas, 2015.

MARINHO, Josilene

2010 "Da Presença do Insólito em Murilo Rubião e Amílcar Bettega Barbosa", UFJF, 2010.

NEPOMUCENO, Luis André

2007 "De cachorros, homens e bois: poder e violência em José J. Veiga", Unioeste, 2007.

PERCINO, Eziel Belaparte

2014 "Murilo Rubião: a bárbara porcelana". Diss. Universidade de São Paulo. 2014

QUELHAS, Iza

2015 "No país do faz de contas: uma leitura da obra de José J. Veiga", *Revista Recorte*, 2015, 2.2.

REZENDE, Irene Severina

2008 "O Fantástico no contexto sócio-cultural do século XX: José J. Veiga (Brasil) e Mia Couto (Moçambique)". PhD Thesis. Universidade de São Paulo.

SARDAS, Guilherme

2019 *O absurdo da existência nos contos de Murilo Rubião*. Paco e Littera, 2019.

SCHWARTZ, Jorge.

1981 *Murilo Rubião, a poética do uroboro*. Editora Ática, 1981.

TURCHI, Maria Zaira.

2005 "As variações do insólito em José J. Veiga". *Organon*, 2005, 19.38-39.

Bibliografia geral

ANDRADE, Oswald de

1924 "Manifesto da poesia pau-brasil". Oswald de Andrade, *A utopia antropofágica*. Obras completas de Oswald de Andrade, Globo, 2001.

1928 "Manifesto antropófago". *Nuevo Texto Crítico*, 1999, 12.1: 25-31.

BESSIÈRE, Irène

2009 "O relato fantástico: forma mista do caso e da adivinha". *Revista Fronteiraz*, vol. 3, nº 3, Setembro/2009. [p. 185 – 202]

BOWERS, Maggie Ann

2013 *Magic(al) Realism*, Routledge, 2013

BRIONES, A. Valbuena

1969 "Una cala en el Realismo mágico", *Cuadernos Americanos* 166, 5 (Sept-Oct 1969): 236.

CANDIDO, Antonio.

2004 "Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade". *Vários escritos*, 2004, 4: 33-61.

CARPENTIER, Alejo

1949 "On the Marvelous real in America" (1949). na, 1995.

CARPENTIER, Alejo

1975 "The Baroque and the Marvelous Real" (1975). na, 1995.

CESARINO, Letícia.

2012 "Brazilian postcoloniality and South-South cooperation: a view from anthropology". *Portuguese Cultural Studies*, 2012, 4: 85-113.

CHANADY, Amaryll

1995 "The Territorialization of the Imaginary in Latin-America: Self-Affirmation and Resistance to Metropolitan Paradigms" in *Magical Realism: Theory, History, Community* (1995).

D'HAEN, Theo L.

1995 "Magical Realism and Postmodernism: Decentering Privileged Centers" in *Magical Realism: Theory, History, Community* (1995).

ECHEVERRÍA, Roberto González.

1967 "Carpentier y el realismo mágico". In: XVI Congreso internacional de literatura iberoamericana. 1967. p. 41.

EISENSTADT, Shmuel

2002 "Introduction. Multiple Modernities." Ed. S Eisenstadt. New Brunswick, NJ: Transaction Publishers.

FLORES, Angel

1955 "Magical realism in Spanish American fiction." *Hispania*, 1955, 38.2: 187-192.

GUENTHER, Irene

1995 "Magic Realism, New objectivity, and the arts during the Weimar Republic". na, 1995.

- IÑIGO CLAVO, Maria
2016 "Is Brazil a Postcolonial Country?", *Paragrana*, 25(2), 63-79. doi: <https://doi.org/10.1515/para-2016-0029>
- LAMBERT, Jacques
1967 "Os dois brasis". *Brasiliana*, 1967.
- LEAL, Luis
1967 "El realismo mágico en la literatura hispanoamericana". *Cuadernos americanos*, 1967, 153.4: 230-35.
- LIMA, Luiz Costa
2017 "Antropofagia e controle do imaginário". *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, 2017, 1.1: 62-75.
- MCLEOD, John
2000 *Beginning postcolonialism*, Manchester and New York: Manchester University Press.
- NETTO, Adriano Bitarães
2004 "Antropofagia oswaldiana: um receituário estético e científico". *Annablume*, 2004.
- ORTIZ, Renato
2000 "From incomplete modernity to world modernity". *Daedalus*, 2000, 129.1: 249-260.
- PAZ, Octavio
1956 *El arco y la lira*, ed. ut.: Fondo de cultura economica, 1998.
- ROH, Franz
1925 "Magic realism: post-expressionism" (1925). na, 1995.
- SCHWARTZ, Jorge.
1998 "Um Brasil em tom menor: Pau-brasil e antropofagia". *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 1998, 53-65.
- SIMPKINS, Scott
1995 "Sources of Magical Realism: Supplements to Realism in Contemporary Latin American Literature" in *Magical Realism: Theory. History, Community*, 1995.
- SLEMON, Stephen
1988 "Magic realism as postcolonial discourse", in *Magical Realism: Theory. History, Community*, 1995.
- TAVOLARO, Sérgio
2005 "Existe uma Modernidade Brasileira? Reflexões em Torno de um Dilema Sociológico Brasileiro." *Revista Brasileira de Ciências Sociais* 20.59 (2005)
- THIEM, Jon
1995 "The Textualization of the Reader in Magical Realist Fiction" in *Magical Realism: Theory. History, Community*, 1995.
- TODOROV, Tzvetan
1970 *Introdução à literatura fantástica*, ed. ut.: São Paulo: Perspectiva, 2010.
- WILSON, Rawdon
1995 "The Metamorphosis of Fictional Space: Magic Realism" in *Magical Realism: Theory, History, Community* (1995)

ZAMORA, Lois Parkinson; FARIS, Wendy B.
1995 *Magical Realism: Theory. History, Community.*