

"G.G. MARQUEZ: O REALISMO MARAVILHOSO DE
MACONDO"

Luis Carlos Fernandes

"O REALISMO MARAVILHOSO EM CEM ANOS DE
SOLIDÃO"

"el mundo era tan reciente,
muchas cosas carecian de
nombre, y para mencionarias
habia que señalarlas con el
dedo" (p. 9)

REALISMO MÁGICO E REALISMO MARAVILHOSO

A renovação da ficção literária hispano-americana, em meados deste século, é marcada pela ruptura com o realismo "paroquial" e "ilusionista" ⁽¹⁾ inspirado em modelos importados da Europa, que predominavam na obra de autores como

(1) Lopes, Edward e Cañizal, Eduardo Peñuela - O Mito e sua expressão na literatura hispano-americana. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1982. p. 11.

Romulo Gallegos e José Eustáquio Rivera. É um realismo sustentado num folclorismo repetitivo e num simbolismo estereotipado, que caracteriza a "visão de fora" do narrador em relação ao subdesenvolvimento.

A nova atitude do narrador diante do real, inaugurada pela ficção de Jorge Luiz Borges, Miguel Angél Astúrias e Alejo Carpentier, passa a ser chamada por certos críticos de "Realismo Mágico". Mas, é expressão de certa ambigüidade, pois o termo "mágico" procede de outra série cultural e fenomenológica: no ocultismo, magia é referência à produção de efeitos contrários às leis naturais, enquanto que na Magia a realidade apresenta-se como símbolo a ser desentraçado, decodificado. Embora Levi Strauss veja nos rituais de magia a mesma lógica rigorosa das operações mentais.

Os artistas vanguardistas de inícios do século dão especial atenção às relações entre Arte e Magia, desde que, em sua reação ao positivismo, resolvem eleger a imaginação como instrumento do conhecer. Breton e os surrealistas proclamam seu interesse pela busca do "maravilhoso".

A designação "Realismo Maravilhoso" aparece, pela primeira vez, em 1949 no prefácio de

"El Reino de este mundo", em que Alejo Carpentier lança uma espécie de manifesto da corrente de renovação de prosa literária americana. Para alguns, "maravilhoso" é termo mais adequado que "mágico" por ser mais familiar à Poética, juntamente com expressões como "fantástico", "realista", etc.⁽²⁾

Quando trata do conceito de imitação em arte e do efeito do inesperado sobre a mente humana, Aristóteles afirma que a impressão de maravilhoso deve surgir como produto do necessário e do provável. Segundo ele, o maravilhoso é um componente de tragédia cuja função é despertar piedade e temor. Ao poeta cabe a tarefa de não apenas imitar, mas a de realçar elementos universais e característicos, provocando iluminações da natureza essencial de acontecimentos e situações reais; portanto, ele não é mero imitador passivo: há na Literatura probabilidades e inevitabilidades próprias, uma "verdade" que depende de enredo e unidade. Para Aristóteles, é a épica (e não a tragédia) o lugar adequado para manifestações do maravilhoso, por

(2) Chiampi, Irleomar - O realismo maravilhoso.
São Paulo: Editora Perspectiva, 1980. p.

ser aí mais necessário o apelo ao improvável. É também dele a idéia de que, em Arte, a impossibilidade - provável é preferível à possibilidade inconvincente.

Todorov estuda as narrativas centradas em acontecimentos impossíveis de ser explicados "segundo leis do mundo que nos é familiar"⁽³⁾ para distinguir os níveis do "estranho", "maravilhoso" e "fantástico". Para ele, "estranho" é a opção pela ilusão dos sentidos, em que as leis da realidade se mantêm invioladas; no "maravilhoso" o acontecimento sobrenatural é parte integrante da realidade, mas permanece inexplicável pelas leis conhecidas; enquanto que o "fantástico" dura apenas o tempo de uma hesitação, de uma incerteza frente ao fato extraordinário, desaparecendo quando se impõe ou a fé absoluta ou a incredulidade total. Todorov estabelece ainda uma hierarquia resultante da combinação desses três aspectos: estranho puro (em que as leis naturais se impõem ao extraordinário), fantástico estranho (em que a razão acaba explicando a ilusão dos sentidos), fantástico mara-

(3) Todorov, Tzvetan - As estruturas narrativas. São Paulo: Editora Perspectiva - 5. "A Narrativa Fantástica", 1970.

vilhoso (intermediário entre a ilusão dos sentidos e a inutilidade das leis naturais) e maravilhoso puro (que não depende de uma atitude, mas em que a própria natureza dos acontecimentos é inexplicável, como nos contos de fada e na ficção científica). Refere-se à função social desse tipo de narrativa enquanto expressão de temas censurados consciente ou inconscientemente; quanto a sua função propriamente literária, provém de imposições de natureza da narrativa em buscar acontecimentos que quebrem um equilíbrio inicial, enquanto instrumento exterior necessário à situação narrativa. A narrativa fantástica configura, portanto, uma transgressão de lei, tanto da vida social como dentro da narrativa. Não representa, como se poderia supor, apenas o elogio do imaginário, mas o grifo nas noções de realidade a literatura: nutre-se do real ao colocar a maior parte do texto como pertencente a ele.

A PRESENÇA DO MARAVILHOSO NA LITERATURA HISPANO-AMERICANA

O maravilhoso está na literatura hispano-americana desde suas raízes nos relatos dos cronistas-viajantes, como reação do viajante euro-

peu frente ao exótico das novas terras. Não era novidade: já estava nas novelas de cavalaria, em poemas épicos e nas crônicas de Marco Polo.

Carpentier, no prefácio de El Reino de este mundo ⁽⁴⁾, fala da realidade histórica americana enquanto subversão do racionalismo ocidental. Edward Lopes e Eduardo P. Cañizal consideram a cultura americana como mítica, além de histórica segundo o modelo europeu ⁽⁵⁾: sua história está nos mitos (a própria chegada do conquistador espanhol Hernan Cortez estava antecipada nas profecias milenares das civilizações indígenas da América Central).

Os movimentos romântico e realista do século XIX concluem a ruptura, ainda que inconsciente, com a literatura de compromisso com aquela realidade mítica presente nos relatos dos viajantes da época do descobrimento e conquista. Carpentier, em seu manifesto, propõe-se a resgatar o universo de mitos e religiosidade primitiva de uma América ainda desprovida de pensamento, evitando o realismo da literatura

(4) Carpentier, Alejo - El reino de este mundo.
3. ed. Montevideo: Arca, 1968.

(5) Idem, p. 60.

maniqueísta engajada. É o gesto inicial da ficção hispano - americana contemporânea voltada para a "recuperação do sentido da realidade", com "o desejo de fundar um universo pela palavra que remete às estruturas originais do mito" ⁽⁶⁾.

A contrução do mundo ficcional de Macondo tem antecedentes nas propostas de Carpentier: a diferença está em que o maravilhoso em Carpentier surge como o diferente, como o anormal. Em El Reino de este mundo, o narrador contempla as interseções do mito na História do Haiti, do lado de fora, sem interferir; Garcia Marquez, como Miguel A. Asturias, não observa distância entre narrador e narrado: o criador, em Cem anos de Solidão, surge integrado no texto. A História aí surge da ficção fantástica, "é a ficção convertida em História e vice-versa" ⁽⁷⁾. O tempo não é histórico, é mítico, está congelado (o futuro já ocorreu). Num dos quartos da casa dos Buendia é sempre uma segunda-feira (primeiro dia da criação no Gênesis) do

(6) Jozef, Bella - Romance hispano-americano. São Paulo: Editora Ática, 1986. Cap. 7 "Realismo multidimensional". p. 68.

(7) Lopes, Edward e Cañizel, Eduardo Peñuela. Idem, p. 63.

mês de Março. O tempo pretende ser anterior ao tempo histórico; é o momento primordial da fundação de Macondo, quando as leis estão ainda por ser inventadas. A narrativa pode, assim, romper com o predeterminismo de causa e efeito. Nomear aí é mais que dominar: é criar. O nome aparece dotado de tanta força que dispensa seus componentes de signo lingüístico ("significado" e "significante", segundo Saussure). Nome e coisas estão conjuntos, parecendo dispensar a mediação da linguagem: a enunciação marca a cristalização da existência. À própria obra-de-arte cabe produzir a verdade e o processo de conhecimento.

Em Cem Anos de Solidão o tempo obedece a uma estrutura circular, onde os mitos são reiterados dentro da história até se tornarem verdadeiros, numa relação de interdependência entre História e Mito enquanto modelo a ser imitado e repetido. Quando, no final, um dos Buendia consegue ler a si próprio nos manuscritos de Melquíades, narrador e narrado coincidem e ambos desaparecem. Assim, o processo condutor de narrativa completa a assimilação do mesmo dinamismo que move a estrutura dos mitos que a compõem. A história dos Buendia já estava antecipada pela personagem Pilar Ternera que a comparou

a uma "engrenagem de repetições irreparáveis, roda giratória que teria continuado a funcionar pela eternidade, não fora o desgaste progressivo e irremediável do eixo"⁽⁸⁾. A narrativa está, assim, impregnada do mesmo movimento daqueles mitos que faz se tornarem reais.

(8) Márquez, Gabriel Garcia - Cien años de soledad. 13. ed. Bogotá: Editorial Oveja Negra, 1985.

BIBLIOGRAFIA

- CHIAMPI, Irleamar - O realismo maravilhoso. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1980.
- JOZEF, Bella - Romance hispano-ameicano. São Paulo: Editora Ática S.A., 1986.
- _____ - O espaço reconquistado. Petrópolis: Editora Vozes Ltda., 1973.
- LOPES, Edward & CAÑIZAL, Eduardo Peñuela - O mito e sua expressão na literatura hispano-americano. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1982.
- MÁRQUEZ, Gabriel Garcia - Cien años de soledad - 13. ed. Bogotá: Editorial Oveja Negra, 1985.
- TODOROV, Tzvetan - As estruturas narrativas. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1970.