

O FANTÁSTICO E O MARAVILHOSO DA SOLIDÃO LATINO-AMERICANA

Luiz Carlos FERNANDES¹

- RESUMO: A importância do fantástico para a tradição literária nem sempre é reconhecida, talvez porque a multiplicidade de formas que assume dificulte sua identificação imediata. Tem fornecido, porém, alguns dos modelos argumentativos recorrentes nas principais obras de ficção desde a segunda metade do século passado. Este trabalho define algumas de suas variáveis, como o estranho, o maravilhoso e o mágico, procurando demonstrar de que modo participa do chamado realismo-maravilhoso, a partir de suas manifestações em “*Cem anos de solidão*”, um dos romances mais representativos da literatura latino-americana.
- PALAVRAS-CHAVE: Fantástico; maravilhoso; realismo-maravilhoso; literatura latino-americana.

As diferentes modalidades do fantástico

Gênero que participa, desde há muito, da tradição literária, o fantástico sustenta-se particularmente em procedimentos de transgressão dos limites entre significante/significado e real/imaginário. Nele, ato e palavra convivem com a simultaneidade, a imprecisão, o anacronismo de um mundo caótico onde o homem aparece como vítima da razão. A sedução que exerce sobre os autores modernos provém, em grande parte, da possibilidade que oferece para a auto-explicação das estratégias de criação, para uma espécie de desconstrução e questionamento dos sentidos aparentes. Segundo a visão de mundo dominante na literatura fantástica, o insólito não é “o outro lado”, mas sim parte integrante da realidade

O termo que o designa é originário das expressões latinas “*phantasticu*” e do grego “*phantastikós*”, derivadas de “*phantasia*”, que se relacionam com tudo aquilo que é criado pela *imaginação*, como o imaginário ou o fabuloso. Na literatura do fantástico, segundo Bessiére (1973), a realidade deixa de ser reflexo do exterior, tornando-se prolongamento do mundo mágico graças ao poder da palavra. O fantástico tira sua consistência da própria falsidade, uma vez que não pretende mostrar nem provar: apenas designar. Entretanto, longe de elogiar o imaginário, o fantástico coloca a maior parte do texto como pertencente ao real, como provocado por ele. Portanto, não se inclina para o inverossímil, como pode parecer, mas à justaposição de diversos verossímeis para provocar dúvidas quanto a convenções estratificadas e envelhecidas.

¹ Departamento de Letras – UEL – 86051-990 – Londrina-PR.

Segundo Todorov (1975, p.31), o fantástico é gênero sempre evanescente, que dura apenas o tempo da hesitação do leitor e da personagem: tanto a fé absoluta como a incredulidade total nos afastam de seu âmbito. O que lhe dá vida é a percepção ambígua do leitor, somada à sua privação, durante a leitura, de qualquer interpretação alegórica ou “poética”; acrescenta que tal hesitação deve ser compartilhada com uma personagem da história. Para ele, a contingência de ambigüidade provocada pelo fantástico, ao mesmo tempo que representa a “*quinta-essência da literatura*” — por ter como centro explícito o questionamento peculiar da literatura dos limites entre real e irreal — contribui para iluminar e dar vida a conteúdos metafísicos da linguagem cotidiana (1975, p. 156).

Na tentativa de definir o termo fantástico, Todorov descarta tanto os sentidos que costuma receber em dicionários, como os que lhe atribuem os estudiosos de literatura. Prefere estudar o fantástico a partir do estabelecimento de sua relação de proximidade com gêneros similares. Delimita seu território de abrangência entre o que denomina *estranho* e *fantástico-estranho*, por um lado outro, e, por outro, o *maravilhoso* e o *fantástico-maravilhoso*.

Antes de tratarmos do que Todorov chama de estranho, convém, inicialmente, deixarmos claro que esta subdivisão da narrativa fantástica não deve ser confundida com a idéia de estranhamento, efeito corriqueiro da criação artística. O estranhamento constitui um artifício consciente que visa libertar o leitor da percepção automática e provocar nele, através de um processo complicador da identificação com o referente, o despertar de uma consciência crítica. Sua função é obscurecer a forma dos objetos, fazendo com que a percepção dos mesmos ganhe singularidade e permaneça por um espaço maior de tempo na memória do leitor. O estranho, por outro lado, segundo a classificação proposta por Todorov, volta-se especificamente à produção de acontecimentos deliberadamente insólitos, extraordinários, ou chocantes, os quais, embora provoquem reações semelhantes às do fantástico, acabam por ser facilmente explicados pelas leis da razão.

Na literatura fantástica, o limite entre matéria e espírito é percebido principalmente enquanto pretexto para sucessivas transgressões. O sobrenatural começa quando se desliza das palavras às coisas que essas palavras supostamente designam; sem a separação entre sujeito e objeto, a comunicação se faz diretamente, numa situação semelhante à do mundo infantil, da droga ou dos psicóticos. Por consequência, enquanto os esquemas do pensamento racional priorizam a exterioridade do mundo, no mundo fantástico o espiritual não vem separado.

Para se compreender as funções do fantástico, é imprescindível perceber seu enraizamento obrigatório no cotidiano, pois apenas existe em relação a uma realidade que se poderia chamar de não-fantástica. É o que ocorre, segundo Todorov (1975, p. 165), quanto a sua função social vinculada à liberdade de tratamento de temas

geralmente condenados por serem tabus, como o incesto, a sexualidade, a necrofilia, ou a outros discriminados pela psique dos próprios autores. Complementa, ainda, o real no que se refere à revelação de uma tensão constante entre aquilo que o homem pode e o que sonha poder, ou seja, entre o que sabe e o que permanece interdito saber.

Há ainda o termo *mágico*, que foi difundido pelos artistas vanguardistas dos anos vinte, cuja intenção era utilizá-lo, em sua produção artística, como forma de conhecimento alternativo ao científico, como demonstração de desprezo pelo positivismo. Entretanto, é denominação pertencente a outro universo cultural que não o literário, tendo sido empregada anteriormente com relação à arte pictórica pós-expressionista como componente da expressão *realismo mágico* relacionada a uma nova arte, que visava “à restauração do objeto, sem renunciar entretanto aos privilégios do sujeito”, apresentando-se como uma reação ao mergulho subjetivo operado pelo expressionismo e, portanto, com sentido muito diferente do que adquire posteriormente.

Irlemar Chiampi (1980) relata o emprego da expressão *realismo mágico* por Massimo Bontempelli, em 1938, para designar a pretensão da arte italiana em superar o Futurismo. Sua finalidade, entretanto, era apenas definir a percepção do artista durante o ato da criação, segundo a predisposição de enfrentar a realidade e captar os aspectos misteriosos dos seres e coisas que a habitam, sem comprometimento direto e específico com o discurso literário. A expressão *realismo mágico* foi empregada inicialmente nos meios literários do continente em fins dos anos quarenta, quando servia para designar aquelas obras que representavam reação ao regionalismo naturalista do final do século passado

O universo insólito de Macondo

O premiado romance do colombiano Gabriel García Márquez, *Cem anos de solidão*, constitui, sem dúvida, um dos textos que melhor ilustram as imensas possibilidades criadoras do fantástico enquanto uma forma de expressão literária que, afastando-se do senso comum, incorpora a relatividade do real. Sua publicação contribuiu para a renovação da ficção em prosa, fazendo com que esta deixasse de ser mera reprodução ideológica da realidade, para se tornar vigoroso instrumento de reflexão sobre a existência individual e a imprevisibilidade das relações humanas. A história “completa” e a realidade ficcional “auto-suficiente” que compõem o romance provêm da contraposição do real-imaginário ao real-objetivo, o que faz com que tudo pareça puro jogo da imaginação para o leitor, quando não verdade sustenta-se numa lógica narrativa ao mesmo tempo formal e temática que, apoiada em dados objetivos do cotidiano, projeta sua desconstrução.

Segundo Vargas Llosa (1971, p. 479), a aparente auto-suficiência do mundo ficcional de García Márquez resulta da integração perfeita de dados da realidade

histórico-social ao real-imaginário criado pelo autor. Da observação que faz dos usos e costumes da região caribenha da Colômbia, sintetizados na longínqua cidadezinha de Macondo, emerge a realidade objetiva da América Latina. Estão vivas aí as marcas da distância entre as classes sociais, de guerras sangrentas e de uma prosperidade que se extinguiu para sempre, as quais vão sendo transmitidas de geração para geração e se tornam determinantes das paixões individuais. Essa realidade faz-se presente nos diferentes níveis do imaginário da ficção, o quais foram classificados por Llosa (1971) como mítico-lendários, mágicos, milagrosos e fantásticos.

Na realidade imaginária de *Cem anos de solidão*, o clima de perplexidade e magia resulta, principalmente, da sedução de uma realidade histórica “enfeitada” por lendas e credices retiradas de tradições populares, religiosas, míticas e até literárias. É o que ocorre desde os capítulos iniciais, que tratam da chegada a Macondo de novidades do conhecimento humano desconhecidas por ali até então, como o gelo, a bússola, o daguerreótipo, invenção de que se vale o patriarca dos Buendía para registrar a imagem de Deus e assim provar científica a existência divina (GARCIA MÁRQUEZ, 1982, p.49). Do mesmo modo, com os tapetes voadores alugados pelos ciganos não passam de instrumento de lazer e apenas passam a despertar maior interesse quando alguém se propõe a utilizá-lo como “*un aporte fundamental al desarrollo del transporte*” (GARCIA MÁRQUEZ, 1982, p.32); as fabulosas levitações do Pe. Reyna (p.72) e de Remédios, a bela (p.189) aparecem no romance como ocorrências banais, perfeitamente verossímeis à luz da fé religiosa e às representações da pureza e da inocência da cultura popular. Não é diferente nos episódios da aparição de *luminosos discos anaranjados* que cruzam o céu de Macondo para anunciar a iminência de desastres, do atentado contra o Cel. Aureliano (p.145), da morte de Úrsula Iguaran (p.269) e dos instantes finais de Macondo (p.323), que remetem, com uma certa naturalidade, à lógica presente nos rituais místico-religiosos.

Muito disseminado na literatura, especialmente em romances policiais de mistério e na obra de escritores como Dostoievsky, Edgar A. Poe, etc., o estranho é que produz, em *Cem anos de solidão*, o clima de excepcionalidade que envolve certos personagens e acontecimentos. Assim, o dom premonitório de alguns dos Buendía, mecanismo imprescindível para o fazer enunciativo do narrador, em nenhum momento chega a parecer abusivo à credulidade do leitor, por combinar-se equilibradamente no contexto da realidade regional que este reconhece. Percebe tratar-se de criaturas dotadas da coragem dos migrantes, da fé mística dos índios e da sabedoria de ciganos e cartomantes.

Quanto ao fantástico-estranho, é também *sobrenatural explicado* por constituir-se de fenômenos que parecem sobrenaturais durante a história, mas que acabam recebendo uma explicação lógica no final. São os acasos, as coincidências, os sonhos, a simulação de efeitos das drogas, a loucura, etc. No romance de García Márquez, a volta do índio Cataure, depois de um longo tempo afastado de Macondo, para avisar

da morte iminente de José Arcadio Buendia (GARCIA MÁRQUEZ, 1982, p.116) causa a impressão, ainda que remota, de acontecimento tributável ao extremo acaso. O mesmo ocorre em relação à chegada de um menino ao solar da família para exigir, com assustadora segurança, que lhe entreguem uma estatueta de há muito esquecida entre os objetos guardados numa velha arca (p.124) e inúmeros outros episódios semelhantes, como as reações sincronizadas dos gêmeos José Arcádio Segundo e Aureliano Segundo (p.149), o enorme sucesso comercial do criadouro de coelhos e vacas de Petra Cotes (p.155), etc. Outros eventos, como a determinação de Amaranta Buendía em recolher “un cajón lleno de cartas” que os macondenses escreveram para seus parentes já falecidos (p. 221); a amnésia coletiva que faz com que desapareça por completo a memória do sangrento massacre de trabalhadores grevistas (p. 238; 242); a tranqüilidade com que o sábio catalão fala de objetos que “*hubieran desarrollado la facultad de cambiar de lugar por sus propios medios*” (p.283); ou, até mesmo, a constância da expectativa familiar quanto ao nascimento do bebê caudato, não chegam a ser situações de todo incompreensíveis aos olhos do leitor.

De acordo com a classificação de Todorov (1975), ao fantástico-maravilhoso pertencem aquelas narrativas dominadas, em sua maior parte, pelo clima de sobrenatural, mas que acabam se esclarecendo no desenlace. No mundo ficcional de Macondo reapresenta-se por meio das manifestações intimidantes das forças da natureza, reprodução hiperbólica do clima tropical da região próxima à costa atlântica onde se situa o lugarejo. Mas a narrativa subordina de tal maneira essas manifestações às singularidades do espaço mágico criado, que a estação das águas e das moléstias equatoriais se transforma num quadro de eventos do maravilhoso puro, ora como um dilúvio que dura “*cuatro años, once meses y dos días*” (GARCIA MÁRQUEZ, 1982, p.248), ora como uma epidemia cujo sintoma inicial de insônia pode evoluir para a perda da identidade pessoal (“*una especie de idiotez sin pasado*”, GARCIA MÁRQUEZ, 1982, p.42). Mas, aquilo que está mais próximo do fantástico-maravilhoso é a convergência harmoniosa de todas as operações ficcionais para um único ponto: os oniscientes escritos de Melquíades, fonte original de todos os fatos relatados.

Quanto ao maravilhoso, é visto enquanto território onde imperam absolutos os fatos sobrenaturais: seus efeitos são engendrados, não na atitude do leitor e personagens em relação ao insólito, mas na própria natureza de acontecimentos que dispensam qualquer explicação lógica. Derivada de “maravilha” (do latim *mirabilia*), a expressão é termo historicizado em teoria literária, onde designa a interferência de deuses ou seres sobrenaturais na poesia ou prosa, como fadas, anjos, etc. e tanto pode ser classificado como pagão ou como cristão, de acordo com o predomínio de seres provenientes de uma ou de outra dessas mitologias. Aparece em inúmeros tipos de obras, especialmente nos contos de fadas, mas também em relatos como os das viagens de Marco Pólo, nas *Mil e uma noites*, nas histórias de ficção científica etc. É do maravilhoso que deriva a principal fonte de encantamento do discurso narrativo de

“*Cem anos*”, provinda em parte do apelo ao milagroso associado à fé religiosa, ou ainda da reformulação alegórica de elementos das tradições mítico-lendárias medievais, indígenas, orientais ou das crônicas do colonizador.

Entre as manifestações do maravilhoso vinculadas ao folclore cristão, destacam-se o episódio da cruz de cinza que permanece indelével na testa dos dezessete Aurelianos gerados durante a guerra (GARCIA MÁRQUEZ, 1982, p.174) e a levitação de Remédios envolta em lençóis, que se perde “*para siempre en los altos aires donde no podían alcanzarla ni los mas altos pajaros de la memoria*” (p.189). Incluem-se no quadro da crença na reencarnação e no clima de esoterismo que predomina na convivência dos Buendía com a morte. O imaginário mítico-lendário aparece figurativizado nos prodígios de Melquíades, que até “*decía poseer las claves de Nostradamus*” (p.12), bem como as façanhas dos ciganos que podem voar em tapetes e detêm a fórmula de um xarope que torna as pessoas invisíveis.

A verossimilhança dos acontecimentos extraordinários do romance, que escapam ao entendimento racional, deriva da perspectiva a partir da qual os mesmos são narrados, a qual é construída, em geral, com base nas referências a elementos culturais ou religiosos da realidade cultural latino-americana, como nos relatos sobre os discos luminosos alaranjados que cruzam os céus de Macondo (GARCIA MÁRQUEZ, 1982, p.145; 269 e 323), ou na invisibilidade de José Arcadio Segundo frente aos soldados que o procuram (p.245) e, principalmente, no episódio final da ocorrência de um “*furacão bíblico*”.

Uma das constantes da literatura do fantástico, a existência de seres sobrenaturais mais poderosos que os homens, é produto de seu pandeterminismo, isto é, uma forma de determinismo que substitui a causalidade deficiente e extingue os limites entre os níveis físico e mental, material e espiritual, entre coisa e palavra, garantia da confiança do leitor num sentido mais profundo, numa interpretação suplementar. Desse modo, boa parte do caráter fantástico da obra de García Márquez emana da hegemonia absoluta da sabedoria hermética dos fatídicos escritos dos pergaminhos, reiterado pelo medo do castigo conseqüente do incesto, aspectos que direcionam todos os acontecimentos e ações no universo ficcional.

A modalidade do fantástico que predomina no discurso narrativo de García Márquez escapa aos moldes tradicionais do gênero, pois nele o insólito irrompe de chofre e plenamente, sem o tratamento gradativo que sua apresentação costumava receber em obras anteriores. Se o primeiro parágrafo do livro é dominado pela impressão de estranho que dá um fundo de encantamento ao primeiro contato do menino Aureliano Buendía com o gelo, através das mãos do avô, o maravilhoso passa a impregnar o clima dos parágrafos seguintes, que retratam a sucessão de atos milagrosos praticados pela tribo de ciganos recém-chegada a Macondo. Segundo Rodrigues (1985), a tendência do fantástico moderno é, de fato, pela revelação

imediate, como algo já inteiramente contido na história, em lugar da antiga prática de sua insinuação gradativa. O fantástico não é mais o resultado da ordenação gradativa a partir de um acontecimento natural em direção a um acontecimento sobrenatural: graças à autonomia que as palavras foram adquirindo e as coisas foram perdendo, desprezando-se a antiga concepção do fantástico como produto de uma hesitação. Em sua opinião, na obra de García Márquez o fantástico é “*naturalizado*” e transparente, por causa da naturalidade com que seus personagens transitam entre a vida e a morte, como se estivessem indo de um país a outro, inversão de perspectiva que confere ao real maravilhoso supremacia absoluta em relação à realidade cotidiana. Assim, o tapete voador não tem a função de meio de transporte para os macondenses, sendo usado exclusivamente para o lazer e a diversão (GARCIA MÁRQUEZ, 1982, p.32), do mesmo modo que invenções como o ímã, o gelo e a bússola. Igualmente, a levitação do Pe. Reyna, depois da ingestão de chocolate quente, a *precisamente* doze centímetros do solo, não provoca perplexidade em ninguém (GARCIA MÁRQUEZ, 1982, p. 72), assim como, enquanto Remédios, la bella, ascende envolta num lençol em direção ao espaço sideral, a única personagem que manifesta algum desconcerto é Fernanda del Carpio, preocupada em reaver a peça de cama de seu enxoval (GARCIA MÁRQUEZ, 1982, p.189).

O real-maravilhoso latino-americano

Quando da eclosão, em meados do século passado, de uma nova linha de romances hispano-americanos, desencadeia-se uma grande polêmica quanto à sua designação como *realismo mágico*, *realismo fantástico* ou *realismo maravilhoso*. A definição que se consagra, porém, é “*realismo maravilhoso americano*”, criação de Alejo Carpentier no prólogo de seu romance *El reino de este mundo*, de 1949. Para ele, o maravilhoso é aquilo que “*surge de uma inesperada alteração da realidade — o milagre —, de uma revelação privilegiada da realidade, de uma iluminação não habitual ou particularmente favorecedora das desconhecidas riquezas da realidade, de uma ampliação das escalas e categorias da realidade, percebidas com especial intensidade em virtude de uma exaltação do espírito que o conduz a um modo de ‘estado-limite’*”. Não seria adequado chamar esse tipo de literatura de “*fantástico*”, por não ser um mero prolongamento da literatura fantástica e vir dotado, por outro lado, de visão crítica em relação à ideologia da fantasticidade e de um estatuto narrativo afinado com a linhagem milenar do conto maravilhoso, do mito e até do realismo romanesco. A aceção conferida por Carpentier a *maravilhoso* está não apenas no resultado de um procedimento mental, mas em sua existência como substrato do real capaz de provocá-lo. Além disso, como observa Rodrigues (1988), a tensão e o questionamento da realidade criados pelo fantástico têm como resultado, no realismo-maravilhoso, uma situação paradoxal onde, sem que estejam excluídos os dados da

realidade (os *realia*), instaura-se o maravilhoso (os *mirabilia*) sem nenhum rompimento de sua linearidade.

O mais grave problema enfrentado pelo conquistador frente aos elementos inéditos da realidade do continente recém-descoberto, na opinião de Carpentier (1984, p.129), teria sido a falta de vocabulário que traduzisse o maravilhoso da nova realidade. A necessidade de uma nova ética e novo vocabulário para descrever a originalidade da cultura indígena é assinalada com dramaticidade pelo conquistador Hernan Cortés, em suas *Cartas de Relação* destinadas a Carlos V, onde afirma que “por não saber dar nomes a estas coisas, não expresse” e que “não existe língua humana capaz de explicar as grandezas e particularidades dela”. Ele defende a idéia de que, ao contrário do que se pensa, o ponto zero do processo de colonização é, na verdade, o choque entre o racional e o mítico que ocorre no século XVIII, com o abalo da cultura européia da razão frente às culturas míticas. Sua intenção, ao invocar um regresso aos primórdios do maravilhoso, a uma América primigênia ainda desprovida de pensamento e imersa no universo dos mitos, para resgatar a “herança de trinta séculos” que o latino-americano arrasta (1984, p. 138). Não teria, entretanto, qualquer relação com o realismo da literatura engajada, mas com a expressão de uma ontologia da América, de sua essência cultural composta de constantes intersecções do Mito na História.

Junto com Miguel Ángel Astúrias, Carpentier foi o primeiro a mostrar consciência de um novo realismo hispano-americano voltado para a comprovação de feitos históricos que, transformados em lendas pela imaginação do povo, passam a atuar como mitos a partir de uma subconsciência coletiva de fundo etnológico e social. Tanto o “realismo mágico” de Astúrias, como o “real-maravilhoso americano” de Carpentier, postulam a fusão do maravilhoso e do cotidiano, procurando vincular-se a uma tradição não-européia da cultura latino-americana. Publicadas em 1949, suas obras *El reino de este mundo* e *Hombres de maíz* comprovam, na ficção, aquilo que os dois escritores tinham aprendido em ambientes eruditos europeus, especialmente com os surrealistas do grupo de Breton, interessados nos aspectos totêmicos, mágicos, barrocos e tropicais do continente americano. A diferença está na ótica de Astúrias, que se deixa guiar pela perspectiva dos maias, enquanto Carpentier insiste na posição de distanciamento da realidade, própria de um narrador europeu.

No manifesto em que anuncia sua concepção para uma nova literatura hispano-americana, Carpentier começa diferenciando-a do *realismo mágico* e da visão do *maravilhoso* defendidos pelos surrealistas que, segundo ele, quase nunca são buscadas na realidade, mas sim forjadas artificialmente. Além disso, segundo ele, o termo *maravilhoso* foi perdendo seu verdadeiro sentido com o passar do tempo, passando a associar-se meramente àquilo que é belo, bonito e amável, quando, na verdade, é conceito que também inclui a crueldade, a violência e a tirania dos poderosos. Como comprovação de que é termo sobretudo referente ao extraordinário e incomum em

geral, cita o prefácio de um dos contos de Perrault, onde o autor inclui como maravilhoso o feio, o disforme e o terrível, representados por figuras como o ogro que degola suas filhas, a fada Melusina — monstro com cabeça de mulher e corpo de serpente — bem como várias situações de incesto.

Carpentier preconiza, para o realismo maravilhoso, um caráter ideológico e material que resulte na criação de romances que não se limitem à ficção, mas que sejam veículos de exposição e debate de grandes teses históricas. Quer provar que funciona, no terreno da arte, um arsenal de forças mitológicas que dá realidade a um sistema de símbolos concebido pela cultura européia apenas num plano estático, abstrato. Aquilo que no surrealismo é uma espécie de caos organizado, em sua obra é um caos natural e irracional: o artifício é realidade em que o mito surge em carne e osso, recusado enquanto truque de salão e substituído pela vivência da realidade delirante da América mágica. Sua concepção do maravilhoso americano não depende, pois, apenas de um minucioso trabalho de composição literária, mas de redescoberta das peculiaridades regionais, especialmente as da zona do Caribe, onde a cultura transplantada da Europa se mescla dialeticamente às culturas ameríndia e negra, ainda mergulhadas no mito e na tradição oral.

Em seu estudo sobre o assunto, Irlemar Chiampi (1980) destaca a precariedade dos estudos críticos sobre o real-maravilhoso americano, cujo resultado foi o surgimento de uma “crítica de praticantes” produzida por escritores como Jorge Luis Borges, Juan Carlos Onetti, Alejo Carpentier, Cabrera Infante, Severo Sarduy, Mario Vargas Llosa e Carlos Fuentes. Sustenta, por isso, a necessidade de uma definição do realismo-maravilhoso que não seja mera repetição de fórmulas desgastadas, mas como uma forma de discurso delineadora de um contexto cultural e lingüístico próprio da América hispânica, ainda que não o considere um conceito exclusivamente americano, como queria Carpentier, mas europeu, provindo da linha de tradição das novelas de cavalaria da Grécia clássica e, claro, das impressões de viajantes como Marco Pólo e dos descobridores.

Ainda que recorra a algumas das mesmas técnicas de estranhamento presentes na leitura tradicional do romance, como a problematização da racionalidade crítica, o jogo verbal voltado à garantia da confiança do leitor e a tendência a motivos usuais da tradição narrativa, como aparições, demônios e metamorfoses, aquilo que determina a originalidade do real-maravilhoso é que, além de não recorrer ao elemento insólito visando qualquer efeito de medo ou calafrio, seu discurso ocupa-se do encantamento de objetos, seres e eventos destituídos de mistério, dotados de uma probabilidade interna que não pede qualquer decifração, nem a simulação de probabilidades de explicação, como ocorre no fantástico. E esse encantamento não resulta de um pacto lúdico, mas de um conceito de descontinuidade entre causa e efeito que quer suplantar a oposição real versus irreal: narrador e personagens nunca vacilam frente ao sobrenatural. Seu projeto de comunhão social e cultural restaura a igualdade entre o

racional e o irracional e guarda similaridade com postulados do surrealismo. Evidencia-se nele, portanto, um afastamento em relação ao fantástico, que procura fugir sistematicamente do real através da indeterminação espaço-temporal, circunscrevendo a liberdade do leitor ao domínio do imaginário e agravando a ruptura entre literatura e realidade. Para Chiampi (1980), os traços capitais da nova linguagem ficcional hispano-americana centralizam-se na problematização da perspectiva narrativa e crítica em relação ao próprio ato de contar, a que se soma o referencial à mestiçagem determinante do homem americano que força um “reconhecimento inquietante” que traz de volta, para o leitor, o familiar coletivo, o oculto ou o dissimulado pela repressão da racionalidade, visando tocar sua sensibilidade enquanto membro dessa coletividade.

Dotado de uma modalidade que afirma e nega simultaneamente o código realista e outra que faz o mesmo com o maravilhoso, consegue justapor à capacidade de representar várias faces da realidade, graças à experimentação de “técnicas narrativas audazes e renovadoras com relação ao envelhecido instrumental do realismo-naturalismo” (1980, p.43), evidenciando a maneira como a linguagem narrativa pode sustentar uma suposta identidade da América no Ocidente.

FERNANDES, L. C. The fantastic and the marvelous of the Latin-American solitude.

Itinerários, Araraquara, n. 19, p.55-65, 2002.

- ABSTRACT: In spite of performing important contributions to literary tradition, the fantastic modality and its variations, like strange, marvelous and magic stays frequently ignored by literary tradition. This paper emphasizes the importance of fantastic to contemporary novel, and its relation with the so called *realismo maravilhoso*, indicating Gabriel García Márquez's fiction as the most significant example of its narrative possibilities.
- KEY WORDS: Fantastic; realism; latin-american literature; marvellous realism.

Referências

BESSIÉRE, I. **Le récit fantastique**: la poétique de l'incertain. Paris: Librairie Larousse, 1974.

CARPENTIER, A. **A Literatura do maravilhoso**. São Paulo: Vértice, 1984.

_____. **O reino deste mundo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1985.

CHIAMPI, I. **O realismo maravilhoso**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

GARCIA MÁRQUEZ, G. **Cien años de soledad**. 13. ed. Bogotá: Oveja Negra, 1982.

RODRIGUES, S.C. **O Fantástico**. São Paulo: Ática, 1988.

TODOROV, T. **Introdução à Literatura Fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

VARGAS LLOSA, M **García Márquez**: história de um deicídio. Barcelona: Barral Editores, 1971.