

O mágico e a luta solitária: alternativas identitárias

Mestrando Frederico José Machado da Silva¹ (UFPE)

Resumo:

Segundo Alberto Moreiras, o escritor José M. Arguedas, no livro El zorro de arriba y el zorro de abajo, apresenta a falência do Realismo Mágico enquanto estética da não-disjunção a serviço da transculturação. A categorização feita pelo teórico pode ser abrangida para outras narrativas do chamado boom da literatura latino-americana. Nosso intuito é analisar o romance Cem anos de Solidão, na perspectiva de Moreiras, para mostrar que ao deixar de ficcionalizar a transculturação, a narrativa de Márquez utiliza a estética do Realismo Mágico para quebrar a noção de união harmônica entre tradição e progresso que alimenta a discussão sobre a identidade latino-americana, operando o Realismo Mágico contra ele mesmo. Esse uso pode ser percebido em algumas narrativas cinematográficas contemporâneas. Para expormos isso, apresentaremos, como exemplo, uma leitura do filme O labirinto do fauno, de Guillermo del Toro.

Palavras-chave: Realismo Mágico, Transculturação, Literatura Latino-Americana.

Introdução

As narrativas mágico-realistas chamam a atenção por unirem dois pólos de significação opostos. Por algumas décadas a teorização acerca desse tipo de texto, estipulou que os escritores que utilizavam esse oxímoro, assim faziam para demonstrar quão cindida era a identidade do indivíduo latino-americano. Tal identidade ligava-se às tradições míticas do substrato indígena e africano e às modernizações implantadas pelo ocidente, no que era classificada como uma junção ‘feliz’ e não-hierárquica entre os pólos. Apoiados num estudo sobre a escritura de José Maria Arguedas, feito pelo teórico Alberto Moreiras, contido no livro *A exaustão da diferença*: a política dos estudos culturais latino-americanos, pretendemos subverter os ditos resultados dessa relação. Moreiras, ao falar de Arguedas, afirma que o escritor peruano no livro *El zorro de Arriba y el Zorro de Abajo*, opera uma espécie de crítica ao realismo mágico, enquanto estética de união feliz entre pólos opostos, e, assim, utiliza o realismo mágico contra ele mesmo, fraturando esse epifenômeno literário e conferindo-lhe uma nova possibilidade de uso, agora como crítica da não-disjunção. Acreditamos ser possível analisar outras obras do chamado *boom* da literatura latino-americana sob esse viés.

Como sabemos, toda narrativa é uma resposta alegórica a uma contradição real (cf. JAMESON, 1991, p. 70) presente em suas condições de produção. As narrativas engendradas sob os auspícios do realismo mágico não fogem à regra. Muitos autores que optaram por essa estética, partiram da contradição natural do povo latino-americano para compor seus trabalhos: ser formado por colonizadores europeus e colonizados africanos e nativos. Essa contradição possibilitou a criação de uma estética que primava pela não separação desses elementos, com o intuito de alcançar uma espécie de gênese latino-americana, com a equivalência dos opostos. Porém, e é uma pergunta engendrada pela lógica da colonização, como haver junção sem subordinação se a origem dos pólos que se quer mimetizar está em uma escala hierárquica no processo de colonização?

Não é por acaso que escolhemos a obra *Cem anos de solidão*. A escritura de Márquez é usualmente posicionada como uma das maiores representações dessa estética. Nosso intuito é observar como operam os pressupostos do realismo mágico nesse romance para, a partir daí, discutir se são utilizados os mecanismos usuais da estética da não-disjunção. Em outras palavras, analisar o modo em que determinados problemas latino-americanos são discutidos no livro e se as respostas dadas

pelo autor aos problemas focados, remetem à tradição mágico-realista. Na verdade, como esperamos demonstrar ao final da exposição, o realismo mágico, livre de suas pretensões iniciais pode operar novos objetivos, utilizando, a partir daí, o mágico como uma crítica às atrocidades da realidade. Esses novos recursos do realismo mágico serão os utilizados pelos artistas que, contemporaneamente, optam por fazer uso dessa estética, como é o caso da vertente mágico-realista do cinema contemporâneo.

Para entendermos como as questões latino-americanas são discutidas na obra de Márquez, precisamos compreender que tipo de contradição é tematizada na obra. Portanto, acreditamos ser pertinente para esse estudo, focarmos nosso viés crítico nas obras de autores que problematizaram o **aparecer** social da identidade latino-americana. A América Latina, para alguns desses teóricos, encontra-se cindida em dois pólos antagônicos: a ótica dos colonizadores e das tradições nativas/africanas. Por isso, serão pertinentes neste estudo as noções críticas do realismo mágico de Alberto Moreiras (2001) apresentadas no ensaio *O fim do Realismo Mágico*: o signifiante apaixonado de José Maria Arguedas, contido no livro citado linhas atrás; e a crítica à hegemonia do império apresentada pela teórica Zulma Palermo em: *Geopolíticas literarias y America Latina: hacia una teorización contrahegemónica* (2004). Sobre o uso que se quis dar ao Realismo Mágico, adentraremos nas elucubrações feitas por Edouard Glissant que, conforme entendemos, apresenta no seu texto *Introducción a una poética de lo diverso* (2002), alguns tipos de concepções esclarecedoras sobre os resultados da ausência de literatura épica na América Latina.

Dividimos nosso trabalho em três momentos. No primeiro, apresentaremos uma leitura do conceito de Realismo Mágico e quais seriam suas indagações enquanto estética, denotando, sobretudo, quais articulações existem entre esse tipo de texto e a realidade latino-americana. Num segundo momento, apresentaremos uma das noções mais caras aos teóricos latino-americanos, que é ‘a transculturação’, e qual seu papel na literatura mágico-realista, relacionando os dois termos ao texto do escritor Gabriel García Márquez. Por fim, apresentaremos algumas relações entre esse ‘movimento’ literário e a narrativa cinematográfica contemporânea que Guillermo del Toro apresenta no *Labirinto do Fauno*.

Notas sobre o Realismo Mágico

Buscar conceituações simples que expliquem a lógica do oxímoro que dá nome à estética utilizada pelos escritores latino-americanos desde inícios do século XX, é insuficiente. Existirão frequentemente lacunas nas tentativas de fechar conceitualmente esse sistema literário, já que este não se configura como uma exclusividade da América Latina. É o que aponta Valbuena Briones quando afirma: “*El realismo magico no se limita (...) a los pueblos latinoamericanos (...) sino que (...) es una corriente universal, y se puede añadir que inherente al ser humano*”¹ (apud WALTER, 1993, p. 23). A superficial usual junção entre primitivo² e ibérico não basta para entendermos a tônica dessa estética. No sentido que defendemos o que efetivará a diferença entre o Realismo Mágico latino-americano e seus correlatos, é o uso bastante peculiar da união entre traços primitivos e não-primitivos. Entendemos que esse ‘movimento’ literário é oriundo de uma dupla necessidade. Primeiro, o desejo de se criar uma gênese latino-americana que dê sustentáculo em momentos que a pertença e união estejam fragilizadas. Essa estética, ou mesmo maneira de ver o mundo, também, surge a partir da vontade de criar uma mundividência que se coadune com os problemas enfrentados nesse lado do mundo e para criticar o sistema-mundo ocidental que se tentou (e tenta) forçar nessa parte das Américas.

¹ O realismo mágico não se limita (...) aos povos latino-americanos (...) mas é uma corrente universal, e pode se aludir que é inerente ao ser humano.

² Erik Camayd-Freixas (1998) reconhece que no epíteto circula certa noção de inferioridade, visto primitivo ser um dos conceitos utilizados pelos colonizadores para qualificar os nativos americanos como inferiores – por serem primitivos – a eles. Porém, assim como faz Camayd-Freixas, insistiremos no epíteto para denotar, não inferioridade, mas, sim, certo tipo de relação com a natureza que remonta a uma pré-colonização ou o substrato nativo e africano da América Latina.

Glissant (2002 p. 37), partindo de Hegel, propõe que as comunidades atávicas baseiam sua pertença histórica em um “[...] grito poético [como] *el Antiguo Testamento, la Ilíada y la Odisea, el Cantar de Roldán, Los Nibelungos, el Kalevala, los libros sagrados hindúes* [...]”³; escrituras atávicas que contém a gênese (o mito da criação) dos povos que as criaram. Esse tipo de escritura funciona como uma espécie de suporte para a criação, na comunidade, de uma consciência comunitária que dá estabilidade à comunidade em momentos de crise. (cf. GLISSANT, 2002, p. 37). Em outras palavras, quando as obras míticas fazem alusões à gênese em momentos crises são ativadas a consciência de uma unidade que remete a um elo comum entre os habitantes de determinada região, para que o povo, sob seu augúrio, possa se estabilizar em tempos difíceis.

A situação muda quando se trata de comunidades não-átávicas, ou povos compostos⁴, já que não há berço comum, ou pertença hereditária que explique sua gênese. Na América Latina, como sabemos, os povos compostos carregam consigo o ranço da violência, do empréstimo cultural e da subjugação que, em determinado momento, criaram suas comunidades. Se tomarmos os ‘lados’ atávicos de cada um dos povos formadores da América Latina, teríamos narrativas míticas diferentes. Por exemplo, as histórias sobre a criação do mundo dos nativos brasileiros ou, os épicos que ajudaram a formar a consciência coletiva dos povos da península ibérica. No entanto, por se tratar da junção de povos atávicos, seria necessária uma literatura épica que abarcasse a especificidade desse povo. É neste ponto que as narrativas mágico-realistas se encaixam. Para alguns teóricos, este tipo de literatura é a chave para o entendimento da identidade latino-americana, uma vez que transportam para o universo literário, a maneira dual de encarar o mundo dos povos compostos da América Latina. Ela serviria, então, não como gênese, no sentido que Glissant explicita, mas como uma espécie de representação simbólica que daria suporte mítico a esse tipo de indivíduo e evitaria os problemas engendrados pela ausência de uma literatura épica.

A América Latina, como sabemos, é composta por empréstimos culturais. Esses empréstimos (religião, política, etc.) não possuem relação direta com o povo latino americano, já que, além de sua imposição bruta, são apresentados de uma maneira (o caráter ocidental é geralmente colocado em primeiro plano) que nega a especificidade ‘composta’ (no sentido de Glissant) desse povo. É o que aponta Fernando Coronil:

Desde a conquista de las Américas, los proyectos de cristianización, colonización, civilización, modernización e desarrollo han configurado las relaciones entre Europa y sus colonias en términos de una oposición nítida entre un Occidente superior y sus otros inferiores. (apud PALERMO, p. 83)⁵.

Em outras palavras, ocorre que quando da imposição de um empréstimo cultural pelo ocidente na América Latina, este é sempre posto em uma posição elevada de *status* em relação ao seu Outro cultural, impossibilitando, dessa maneira, o sentimento de pertença que envolveria os indivíduos implicados nas relações culturais. Faz-se necessária, então, uma mudança de *episteme*, que, se de um lado problematize as questões culturais concernentes à ‘latinidade’, por outro possibilite a discussão sobre o *Dasein* do homem latino. Essa literatura **nova** (ou *episteme*) irá se caracterizar pela tentativa de romper o vínculo umbilical com a tradição européia, partindo do pressuposto de que é necessário, para entender o homem latino-americano, uma nova maneira de relacionar a produção literária com o seu contexto de enunciação, menos operando uma espécie de negação do pólo nativo

³ [em um] Grito poético [como] o *Antigo Testamento*, a *Ilíada* e a *Odisséia*, o *Cantar de Roldan*, *Os nibelungos*, o *Kalevala*, *os livros sagrados hindus*. (tradução nossa)

⁴ Utilizaremos a mesma nomenclatura de Glissant. Para o autor, povos compostos são aqueles formados pelas comunidades atávicas. Para esclarecimento, ver GLISSANT, 2002.

⁵ Desde a conquista das Américas, os projetos de cristianização, colonização, civilização, modernização e progresso têm configurado as relações entre a Europa e suas colônias em termos de uma nítida oposição entre um Ocidente superior e seus outros inferiores. (tradução nossa)

que também compôs a América, que dando importância para os dois lados que compõem a ‘latini-
dade’. É o que aponta a escritora Zulma Palermo:

*A los efectos de revertir esta diferencia epistémica de signo negativo [que é a América Latina vista pela Europa] es necesario operar no desde una historia del pensamiento occidental, desde una historiografía o desde una concepción de la literatura que responde al legado del occidente, sino desde la afirmación de que todo conocimiento se encuentra localizado, que sostiene su legitimidad en las propias condiciones de producción e, desde allí, interactúa dialógicamente con otras formas de conocer.*⁶ (PALERMO, 2004, p. 83).

A mudança de *locus*, no entanto, ao fraturar a relação de empréstimo cultural vivido desde a colonização, põe em cheque o pensamento da América Latina, uma vez que, ao deixar de localizar o conhecimento em apenas um pólo, para mostrar que este conhecimento não é localizado, faz com que o homem americano encontre-se numa encruzilhada da qual não é possível mais escolher apenas um caminho. A instituição desse novo lugar, que joga dialogicamente com as formas de conhecimento da Europa e da América Latina, faz surgir uma estética que problematiza a *doxa* latino-americana, formada pela junção de primitivo e europeu, o Realismo Mágico. Esta se constitui como a narrativa de crise do homem em meio à impossibilidade de escolha de apenas um pólo e que não tem literatura épica que lhe daria suporte mítico. Essa característica que engendra o Realismo Mágico é explicitada por Antonio R. Esteves e Eurídice Figueiredo (2005, p. 394) quando afirmam que:

[...] a crise do homem americano numa sociedade complexa que, ao mesmo tempo em que desejava ingressar na era industrial e tecnológica e seu universo urbano, ainda vivia em um mundo rural e agrário [...] partindo de sua experiência local e do desejo de superar os modelos realistas europeus produziam um tipo particular de narrativa.

Esse tipo particular de narrativa a que se referem os autores acima citados, é a da estética que une dois mundos: o primitivo nativo e o progressista europeu, para tematizar algo novo: o sujeito dos dois mundos. O diferencial dessa estética na América Latina é sua função definida. Ao tematizar esse novo universo formado por dois mundos, o Realismo Mágico buscará não-disjuntar. Remete, dessa maneira, à utopia de que pode haver uma mistura entre povos sem ocorrer perda cultural por alguma das partes. Em outras palavras:

[...] o realismo mágico endossa o ideograma que o designa como um lugar de transculturação: não apenas uma mistura de raças e culturas, mas também uma região de assimilação radical em que a diferença não opera de acordo com a lógica tradicional aristotélica [...] o realismo mágico permite, por assim dizer, que haja a textualização simultânea de A e de não-A, sem grandes problemas (MOREIRAS, 2001, p. 222).

Ou seja, o realismo mágico passará a ser a resposta alegórica (no sentido de Jameson) às contradições de uma sociedade que, se assim nos for permitido nomear, está em uma terceira margem formada pelos pólos antagônicos de A e não-A. Passemos a refletir, de posse desses pressupostos, como Márquez, ao utilizar-se do Realismo Mágico, opera essa terceira margem.

1 A vereda de Márquez: o abismo ao final da encruzilhada

⁶ Para reverter esta diferença epistémica de signo negativo é necessário operar não a partir da história do pensamento ocidental, ou da historiografia ou da concepção de literatura correspondente ao legado ocidental, mas da afirmação de que todo conhecimento se encontra localizado, que só tem sua legitimidade nas próprias condições de produção e, a partir daí, interagir dialogicamente com outras formas de conhecimento. (tradução nossa).

Com base no exposto acima, voltamos nosso norte para a obra de Gabriel García Márquez, *Cem anos de solidão*. Tentaremos compreender se há, neste romance, a espécie de junção característica do Realismo Mágico. Por ser uma obra largamente conhecida, não é necessário que façamos uma sinopse da narrativa. Iremos tentar entender se o apresentado na trama de Márquez pode ou não ser interpretado como um uso do Realismo Mágico enquanto estética da não-disjunção.

É ponto pacífico que a aldeia Macondo, onde se desenrola a trama do livro, é uma alegoria de qualquer país subdesenvolvido da América Latina numa crise em decorrência do contato com o **progresso**, que influenciou as relações e representações sociais em meados do século XX, e o substrato primitivo. Discutiremos sobre como o escritor colombiano alegoriza esse choque.

Primeiramente, a aldeia Macondo é caracterizada por uma inocência primitiva, utópica, numa espécie de local quase ausente de cultura, apenas natural, como vemos no trecho:

Macondo era [...] uma aldeia de vinte casas de barro e taquara, construídas à margem de um rio de águas diáfanas que se precipitavam por um leito de pedras polidas, brancas e enormes [...] O mundo era tão recente que muitas coisas careciam de nome e para mencioná-las se precisava apontar com o dedo. (MÁRQUEZ, 2002, p.7).

Essa Macondo apresentada inicialmente é o ponto de referência que frisamos para o que aqui tencionamos expor. Esse local será palco de todos os eventos mágicos (primitivos/tradicionais) da obra, como o filete do sangue do primogênito dos Buendía, o padre voador Nicanor, a levitação de Remedios, o dilúvio que durou quatro anos, etc. O mundo feliz de Macondo será ‘dessacralizado’ paulatinamente com a chegada de pessoas ‘de fora’. Num primeiro momento estas pessoas são Melquíades e sua gente. Quanto mais mudanças ocorrem na outrora calma Macondo, mais os personagens passam a sofrer transformações psicológicas (chegando, em alguns casos, à total loucura). O patriarca e líder da aldeia, José Arcadio Buendía, será o primeiro a sofrer com as mudanças trazidas pelos habitantes de fora. Ele se encantará de tal maneira com as possibilidades tecnológicas do mundo moderno que esquecerá das suas iniciativas para tornar Macondo mais justa. Seu caráter antes desse conhecimento lembra-nos um autêntico líder tribal cuja maior preocupação era o bem-estar de seu povo e família. Vejamos:

Aquele espírito de iniciativa social desapareceu em pouco tempo, arrastado pela febre dos imãs, pelos cálculos astronômicos, sonhos de transmutação e ânsias de conhecer as maravilhas do mundo. De **empreendedor e limpo**, José Arcadio Buendía se converteu num homem de ar vadio, descuidado no vestir, com uma barba selvagem. (MARQUÉZ, 2002, p. 15) (nosso grifo).

O comércio também trouxe malefícios a Macondo. Com a implantação de um tímido mercantilismo em Macondo, quase que acidentalmente por Úrsula, a matriarca, como veremos mais abaixo, Macondo continua seu processo de deterioração. Após a fuga do primogênito dos Iguarán-Buendía, José Arcadio, sua mãe, Úrsula, parte em seu encalço. Ela descobre próxima a Macondo uma vila mais rica e mais desenvolvida, e, após alguns meses de estadia no novo local, traz alguns dos habitantes dessa vila para a aldeia. Em decorrência desse contato com o desenvolvimento e com *commodities*, ela passa a desprezar o povo de Macondo e seu marido. Observemos:

De repente, quase cinco meses depois do seu desaparecimento, Úrsula voltou. Chegou exaltada, rejuvenescida, com roupas novas [...] José Arcadio Buendía mal pôde resistir ao impacto [...] Mas ela não compartilhava do seu alvoroço. Deu-lhe um beijo convencional, como se não estivesse estado ausente mais de uma hora [...] quando saiu na rua e viu a multidão [José Arcadio Buendía] [...] homens e mulheres como ele, de cabelos lisos e pele parda [...] vinham do outro lado do pântano [...] onde existiam povoados que recebiam o correio todos os dias e conheciam as máquinas do bem-estar. (MÁRQUEZ, 2002, p. 39-40).

Essa nova Úrsula, que passara vários meses nesta vila a poucos dias de distância desfrutando do ‘bem-estar’, quase que imediatamente a sua chegada inicia um projeto de enriquecimento com a venda de animais de caramelo. Sua atitude é apresentada negativamente, pois essa mudança no seu pensamento, outrora voltado às melhorias da casa e à educação da família, torna-a irresponsável:

Foi assim que Arcadio e Amaranta falaram a língua guajira antes do castelhano e aprenderam a tomar sopa de lagartixas e a comer ovos de aranhas sem que Úrsula reparasse, porque **andava ocupada demais** com um negócio de animaizinhos de caramelo que lhe prometiam um bom lucro. (MÁRQUEZ, 2002, p. 42) (grifo nosso).

A transformação é bastante significativa, visto a descrição feita da Úrsula antes de sua saída e encanto com as coisas do mundo. Ela era uma mulher: “[...] severa, miúda [que] parecia estar em todas as partes desde o amanhecer até a noite já bem avançada [...] Graças a ela, o chão de terra batida, os muros de barro sem caiação, os rústicos móveis construídos [...] estavam sempre limpos” (MÁRQUEZ, 2002, p. 14-15). Márquez aos poucos credita ao ‘progresso’ à derrocada e destruição da ‘mágica’ e feliz Macondo.

O contato com o mundo ‘exterior’ que deteriora a vida das personagens também é perceptível no surgimento do coronel Aureliano Buendía que lutou contra o governo conservador. Aureliano (segundo alguns críticos o personagem que talvez possa ser entendido como protagonista do romance) inicia sua luta, de maneira inocente, revoltado pela traição do seu sogro que ajuda a favorecer os conservadores na eleição. É interessante notar que, quando da revolta, o personagem nem sabia o que significava conservador ou liberal (cf. MÁRQUEZ, 2002, p. 96). O que queremos ressaltar é o resultado do endurecimento do seu coração após ter promovido a enorme quantidade de revoluções armadas e ter perdido todas (foram 32!). A luta de Aureliano é intensa e constante e após várias decepções, a última delas ao descobrir que a luta não era para dar melhorias ao povo e, sim, uma luta pelo poder que tornavam liberais e conservadores iguais. Essa luta, no entanto, não melhora Macondo. A outrora pequena aldeia envolve-se num conflito que a corrompe e alucina com sede de poder os homens que se envolvem neste combate, numa luta contra uma tirania que é depois internalizada. Aureliano torna-se um homem amargo e desgostoso, pois sabe que é um joguete e a luta inútil. Vejamos alguns momentos da mudança de Aureliano engendrada pela Revolução:

– Não entre, coronel – disse a ele. – O senhor pode mandar na sua guerra, mas na minha casa mando eu. O coronel Aureliano Buendía não deu mostras de rancor, mas o seu espírito só encontrou sossego quando a sua guarda pessoal saqueou e reduziu a cinzas a casa da viúva. (MÁRQUEZ, 2002, p. 162)

Procurando um remédio contra o frio, mandou fuzilar o jovem oficial que propôs o assassinato do General Teófilo Vargas. As suas ordens eram cumpridas antes mesmo de serem anunciadas, mesmo antes que ele as concebesse [...] (MÁRQUEZ, 2002, p.163).

Na primeira passagem, a viúva do General Moncada impede a entrada do Coronel Aureliano em sua casa. Há algumas peculiaridades no episódio. Moncada era compadre de Aureliano e amigo da família Buendía. O general é condenado num julgamento injusto e Aureliano, mesmo sabendo disso, autoriza o cumprimento da pena de morte. Ao cumprir a última vontade do morto – que entregasse à viúva seus óculos –, Aureliano tem sua entrada na casa impedida pela viúva. Por sua insatisfação, o Coronel – já que achava que estava fazendo um favor entregando os óculos e, também, por achar que tinha eliminado o amigo, não por causas pessoais, mas revolucionárias – não impede, ou mesmo autoriza, o saque à casa da viúva de Moncada.. Na segunda, após ter insinuado que queria ver morto o General Vargas, morte que acabaria com os conflitos internos que ameaçavam a unidade revolucionária, manda fuzilar o jovem oficial que dera como solução a eliminação do General. Esta passagem relata duas mortes, ambas injustas: a do General Vargas, que é morto sem julgamento e a do jovem oficial que é morto sem julgamento, sem provas de que foi o assassino de

Vargas e que caso tenha sido o homem que matou o General, estava apenas cumprindo as intenções – não ditas diretamente, mas insinuadas – do seu superior, Aureliano. Essas atitudes, de certo modo esquizofrênicas, vindas de Aureliano são determinantes para o que defendemos, visto que o personagem outrora fora sensível e cheio de amor, quando se enamorara por Remédios (cf. MÁRQUEZ, 2002, p. 68) e também um ardoroso defensor da justiça.

A todo o instante a obra utiliza-se da contraposição da crueldade do real e seu falacioso progresso com a inocência aos poucos destruída de Macondo e seus habitantes, para enfatizar a impossibilidade da América Latina se unir com um ‘Outro’, sem prescindir de seus valores e ideais. *Cem anos de solidão* mostra a face cruenta da realidade, sempre violenta, e a falsidade da utopia da harmonia entre povos. Entendemos, então, o processo de destruição de Macondo, várias vezes alegorizado na obra, como a resposta de Márquez às premissas da transculturação.

1.1 O realismo mágico e o abismo

Na introdução deste trabalho citamos o conceito de Fredric Jameson sobre a narrativa ser uma alegoria de uma contradição real. No caso das narrativas do realismo mágico, o escritor tenta conciliar um caráter primitivo memorialista que, através da transculturação, une-se, sem maiores problemas, ao progresso e à modernização. No dizer de Moreiras, o realismo mágico está a serviço dessa transculturação, para ele: “o realismo mágico é um instrumento técnico dentro de um aparato maior e mais abrangente de representação transculturadora”, para este autor a palavra transculturação “[...] se refere também a um uso diferente como conceito crítico, isto é, a um uso ativo, autoconsciente, da combinação cultural como um instrumento para a produção estética ou crítica” (MOREIRAS, 2001, p. 222). Essa produção estética, resultado da transculturação, é o realismo mágico, como já frisamos. Seu tema é a contradição gerada pela combinação cultural (já que de pólos diferentes) e sua resposta imaginária a essa contradição é a não-disjunção.

De um modo geral, a crítica classifica Gabriel García Márquez como um destes autores transculturadores, colocando sua obra como uma tentativa de tematizar o sujeito transculturado. De acordo com Rama, citado por Moreiras (2001, p. 234), o grupo do qual faz parte Márquez:

[...] constitui uma forma particular de resposta à crise da modernização e integração acelerada no sistema-mundo [...] a transculturação mantém, do paradigma anteriormente dominante da escrita regionalista ou *criollista*, a necessidade de conservação desses elementos do passado que tinham contribuído para a singularização cultural e tenta transmiti-los para o futuro como um modo de preservar formações adquiridas.

Então, os narradores do realismo mágico, em suas obras, registram os últimos suspiros de uma tradição nativa para deixá-las para o futuro. Com essa afirmação fica clara a motivação dessa literatura a serviço da transculturação. Mas, surge um problema: há como se obter uma união ‘feliz’ entre opostos? No dizer de Moreiras, não há “[...] conciliação sem subordinação forçada” (2001, p. 235), ou seja, não é possível que se obtenha uma conciliação harmônica na união de A e não-A, haverá sempre uma perda. É essa lição que podemos perceber na maneira em que é organizada a narrativa de *Cem anos de solidão*. Como esperamos ter deixado claro com os poucos exemplos que citamos, a união operada por Márquez não é feliz. Os resultados alcançados pelos sujeitos, por assim dizer, transculturados da obra, são negativos e sua sina é a loucura e a solidão. O desencanto de Aureliano ante o mundo, a loucura do patriarca, a alienação de Úrsula. Esses sujeitos transculturados, e a própria Macondo (a cidade transculturada) são infelizes. A obra nega a possibilidade de felicidade no mundo real, já que quanto mais progresso e mais ‘contato’, por assim dizer, mais infelizes são os resultados alcançados por ‘Macondo’ e seus habitantes. É assim com a chegada dos ciganos, que enlouquecem o patriarca com seus engenhos, com a chegada dos moradores da vila vizinha, que transformam o ambiente da ‘família’ Buendía, com a chegada da guerra, que transforma o espírito dos homens de bem.

Não é de maneira nenhuma inocente, portanto, que o significante deixado por Melquíades (o cigano alquimista que escreve os pergaminhos que narra toda a história de Macondo e de sua solidão), os pergaminhos, ao serem decifrados pelo personagem mais ‘transculturado’ de todos, Aureliano Babilônia, sele o destino final da cidade dos espelhos (ou das miragens). A escritura que contém todo o conhecimento é a mesma que contém a destruição final de Macondo. Com esse movimento duplo (conhecimento e destruição), Gabriel García Márquez devolve a “[...] heterogeneidade para onde ela deve estar [...] [e] desmascara a tática conciliadora da transculturação como cura [...]” (MOREIRAS, 2001, p.234), apresentando a sua impossibilidade de tal conciliação. Destruindo o signo da não-disjunção, Márquez demonstra a falência do projeto de união harmônica entre primitivismo e modernidade: o primeiro sempre sucumbe ao segundo. A negação dessa possibilidade é operada de maneira radical: é por intermédio da estética da não-disjunção, ou da estética da transculturação, que Márquez enfatiza a disjunção e revela o futuro.

2 Novos caminhos: o realismo mágico em *O labirinto do fauno*

Como esperamos ter demonstrado, o realismo mágico de Márquez opera outras possibilidades de uso dessa estética, ao apontar para uma defesa da separação, já que a junção é prejudicial. A pergunta de Moreiras (2001, p. 232): “[...] será possível voltar o realismo mágico contra si próprio, ou usá-lo de outra maneira?” interessa-nos porque abre várias possibilidades para o uso da união entre mágico e real. Neste ponto pretendemos mostrar, como isso se dá no filme que escolhemos para análise, deixando claro que, apesar de serem dispostos em um tempo e espaço diferenciado, o filme e o livro optam por um tipo não-harmônico de realismo mágico.

A obra cinematográfica do mexicano Guillermo del Toro, *O labirinto do fauno*, realizada em parceria com a Espanha, é peculiar pelo uso que faz das tradições míticas da Europa. Passado em plena ditadura de Franco (1944), o filme resgata histórias de faunos, fadas e lendas sobre a existência de um mundo subterrâneo que alimentou (e alimenta) o imaginário da Antiguidade e do ocidente por centenas de anos. A história gira em torno da protagonista Ofélia, órfã de pai. A mãe de Ofélia, Carmem, casou-se novamente, após a morte do seu marido na guerra, com Vidal, Capitão do exército de Franco. Fragilizada por uma gravidez de risco, Carmem é obrigada a viajar com a filha ao encontro de Vidal, que estava numa missão de contenção dos últimos suspiros de uma guerra civil da qual o General Franco saiu vitorioso. Com um contingente maior e mais recursos, Vidal poderia facilmente eliminar os remanescentes da guerra civil, porém, por presunção, acaba sendo derrotado. Em meio a esse torvelinho de violência, a menina Ofélia descobre outra realidade. Ao saber, por intermédio de um fauno que se apresenta como mensageiro, sobre sua ascendência nobre – ela é a princesa Moana do mundo subterrâneo –, passa a viver num mundo de fantasia onde tudo é possível e os erros são reversíveis.

Encontramos similitude nos dois usos do Realismo Mágico de Márquez e Toro pela não-inocência da junção entre mágico e real. Entendemos que nas duas narrativas há o uso do mágico para mostrar a violência do real. Nas duas também vemos o ‘resgate’ das tradições locais: mitos nativos americanos/africanos de um lado e mitos europeus de outro. Vamos ao primeiro ponto.

No livro de Márquez, é colocado numa balança o que é nativo, e o que não é. As personagens de *Cem anos de solidão* estão a todo momento assombradas com o que, para nós, é corriqueiro e entendem como naturais passagens mágicas. Podemos exemplificar tal disposição na passagem que descreve o filete de sangue do primogênito que avisa a Úrsula que seu filho morreu. A matriarca surpreende-se, não com o filete de sangue, mas com a morte de seu filho. No filme, vemos Ofélia, de onze anos, conhecer um fauno, acreditar no fauno, e convencer-se que no seu corpo habitava a alma da princesa Moana do mundo subterrâneo. Tal atitude não é irrefletida. Nas duas narrativas as perspectivas são mostradas dessa maneira: o estranhamento e a surpresa é com a violência cotidiana e com a banalidade com que a vida humana, no pólo do real, é tratada. Os autores, ao optarem pelo realismo mágico enquanto estética, unem o mágico com o real, confrontando a violência cometida

por **razões ilógicas no mundo lógico** com ludismo. A violência é naturalizada friamente para que seja incorporada por seu público de maneira mais absurda.

A violência, no livro, pode ser exemplificada com a revolta contra a empresa bananeira em Macondo, quando milhares de pessoas são assassinadas. Além da frieza da narrativa, o episódio torna-se peculiar pelas poucas linhas em que é narrado. No filme, há uma situação parecida. Logo no início da narrativa, o Capitão Vidal é chamada por um de seus subordinados para interrogar um camponês que estava acompanhado de seu filho. A acusação é bastante séria: ser um rebelde. Ao vasculhar na mochila do suspeito, o Capitão encontra alguns restos de papéis, cujo teor o militar interpreta como subversivo, e um velho almanaque. Ao tentar justificar a existência desses papéis, o filho do suspeito tem o rosto esfacelado por uma garrafa e é exterminado com tiros. O pai também é morto. Logo em seguida, o agressor, capitão Vidal, descobre coelhos na bolsa do camponês e percebe que eles eram realmente caçadores. A indiferença com a vida humana demonstrada pelo militar é perturbadora. Após o episódio o Capitão Vidal tem a frieza de pedir a governanta Mercedes que cozinhe os coelhos para o jantar.

A todo o instante no filme e no livro, são colocados lado a lado os dois pólos que já citamos. Não é o caso de dizermos que há um resgate pelo filme de elementos que servem à ficção de Márquez. Ocorre que nas duas narrativas, o real e o mágico são utilizados como força crítica à realidade e ao sistema-mundo, e os modelos de significação são dispostos nessa união não-harmônica para que se perceba melhor o quanto são diferentes: quanto mais a realidade desencanta, mais o não-real encanta. Ou seja, utilizam uma união entre opostos com um objetivo claro: criticar a realidade. Seja ela a transculturadora da América Latina, seja ela a identidade abafada pelas ditaduras.

Conclusão

A ficcionalização da realidade feita pelas escrituras do *boom* da literatura da América Latina sempre gerou polêmica. De um lado, temos a defesa de que a união que dá possibilidade ao oxímoro Realismo Mágico, funcionaria como uma espécie de herança da cultura nativa aos povos do futuro, num último esforço de preservar as culturas moribundas do novo continente; do outro, a certeza de que o que é ficcionalizado por alguns escritores desse *boom* é a destruição provocada pela marcha incansável da civilização.

No estudo que apresentamos, tentamos mostrar, a despeito da pequena extensão do artigo, que a ficção de Márquez, antes de preconizar a harmonia entre opostos, constrói uma *diegese* na qual uma pequena e feliz aldeia é destruída por culturas alienígenas. Esse ponto operado pelo ficcionista colombiano só pode ser possível por intermédio da fratura do realismo mágico, ou mesmo pelo uso desta estética contra ela mesma, operando uma união infeliz para mostrar quão desunidas essas categorias opostas podem ser. Para nós é essa concepção de Realismo Mágico que o cineasta Guillermo del Toro tentou mostrar em seu filme: uma concepção que favorece o mágico para mostrar insatisfação com o real.

Como não foi nosso intento, não analisamos todas as possibilidades de entender como a **disjunção**, nas duas obras, **serve-se da não-disjunção** para mostrar o desencanto com os sistemas-mundo: o da América Latina, do lado de Márquez, e o da época ditatorial espanhola, em Toro. Nossa pretensão foi estabelecer que o Realismo Mágico não deve apenas ser entendido como uma estética da 'gênese latino-americana e seu caráter composto', e que ele não conhece seu fim através da impossibilidade da não-disjunção. A partir dessa impossibilidade ele se refaz e se reveste de novos objetivos, como vimos no *Labirinto do fauno* e em *Cem anos de solidão*.

Referências Bibliográficas

- [1] CAMAYD-FREIXAS, Erik. **Realismo mágico y primitivismo**: relecturas de Carpentier, Asturias, Rulfo y García Márquez. Lanhan/New York/Oxford: University Press of America, 1998.
- [2] ESTEVES, Antonio R; FIGUEIREDO, Eurídice. Realismo Mágico e Realismo Maravilhoso. In. FIGUEIREDO, Eurídice (org.). **Conceitos de literatura e cultura**. Juiz de Fora/Niterói: Ed. UFJF/EDUFF, 2005.
- [3] GLISSANT, Edouard. **Introducción a una poética de lo diverso**. Tradução para o espanhol: Luiz Cavo Pérez Bueno. Barcelona: Ediciones del Bronce, 2002.
- [4] JAMESON, Fredric. **O inconsciente político**: a narrativa como ato socialmente simbólico. Trad. Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Ática, 1992.
- [5] MÁRQUEZ, Gabriel García. **Cem anos de solidão**. Trad. De Eliane Zagury. 52.ed. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- [6] MOREIRAS, Alberto. **A exaustão da diferença**: a política dos estudos culturais latino-americanos. Trad. Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2001.
- [7] PALERMO, Zulma. Geopolíticas literarias y America Latina: hacia una teorización contrahegemónica. In. BITTENCOURT, Gilda Neves; MASINA, Léa dos S.; SCHMIDT, Rita T. (orgs). **Geografias literárias e culturais**: espaços/temporalidades. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2004.
- [8] TORO, Guillermo del. **O labirinto do fauno**. Espanha/México/EUA: 2006.

Autor

¹ Frederico José Machado da SILVA, Mestrando (bolsista CNPq).
Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)
Programa de Pós-graduação em Letras
frednonada@yahoo.com.br