

UCLA

Mester

Title

Um Realismo Mágico no Brasil?: Um Levantamento

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/7h4522h7>

Journal

Mester, 24(1)

Author

Young, Theodore Robert

Publication Date

1995

DOI

10.5070/M3241014444

Copyright Information

Copyright 1995 by the author(s). All rights reserved unless otherwise indicated. Contact the author(s) for any necessary permissions. Learn more at <https://escholarship.org/terms>

Peer reviewed

Um Realismo Mágico no Brasil?: Um Levantamento

A questão do “realismo mágico” nas suas várias manifestações possíveis, como o fantástico, o real maravilhoso, etc., é no mínimo problemática. A começar pela definição, há muitas divergências entre a crítica. Daí a declarar se existe uma espécie de realismo mágico no Brasil é outro passo complicado. Um dos maiores estudos do gênero em língua portuguesa, o livro *O realismo maravilhoso* (1980) de Irlemar Chiampi, ignora qualquer contribuição de escritores brasileiros na área. Isto deve-se em parte à dificuldade em determinar uma definição universalmente aceita do gênero. No entanto, em todo o debate sobre o gênero destaca-se um elemento quase constante: o caráter cultural latino-americano desta expressão literária.¹ Enfocando um sentido assim específico do termo “realismo mágico,” podemos aplicá-lo a um conjunto de obras brasileiras que incluem o modo fantástico nas suas narrativas, a fim de determinar a inclusão da literatura do Brasil nesta manifestação cultural ibero-americana.

Discartando o primeiro sentido de realismo mágico proposto por Franz Roh em 1925, por se tratar de um estilo pós-impressionista na pintura, podemos, mesmo assim, encontrar inúmeras tentativas de definir o gênero. No entanto, essenciais ao presente estudo são os conceitos salientados por Alejo Carpentier ao tratar do “real maravilhoso” no prólogo do seu romance *El reino de este mundo* de 1949, e por Tzvetan Todorov na sua análise estrutural do gênero fantástico de 1970. Carpentier destaca que nas Américas, o maravilhoso constitui

parte integrante do meio, que é um componente vivo da realidade: como “patrimônio de la América entera [...] Lo *real maravilloso* se encuentra a cada paso en las vidas de hombres” (120).² Todorov introduz a noção de aceitação, por parte dos personagens e por parte do leitor. Ao concluir a narrativa, o leitor precisa decidir se as “leis da natureza” permanecem intactas e permitem uma explicação dos fenômenos descritos. Caso contrário, trata-se de literatura maravilhosa (41). Enquadrando este conceito na definição de Carpentier, a aceitação ou não por parte dos personagens é chave: para compor parte da realidade americana, o maravilhoso, a *magia*, tem que ser aceita como elemento verossímil pelos próprios personagens. Este conceito remonta à análise literária de Roger Caillois que declara que o maravilhoso não cria nenhuma ruptura na coerência do universo (9), e ao estudo antropológico de Claude Lévi-Strauss, “Le Sorcier et sa magie” (The sorcerer and His Magic). O antropólogo enfatiza três níveis de aceitação necessários para a “eficácia das práticas mágicas”: primeiro, o próprio feiticeiro precisa acreditar na sua magia; depois, o paciente ou vítima precisa acreditar; e finalmente, o meio social precisa ter um ambiente condizível com a aceitação da magia (168).

Evidentemente há muita discussão quanto às diferenças mais pormenorizadas entre o fantástico, o maravilhoso e o realismo mágico, que escapam ao âmbito deste levantamento. No entanto, em seu artigo “Para una revalidación del concepto *realismo mágico* en la literatura hispanoamericana,” Jaime Alazraki sintetiza um sentido fundamental na base dos elementos acima citados. Ele conclui que há três aspectos essenciais a um entendimento do realismo mágico: 1) o realismo, isto é o intento de reprodução mimética na narrativa; 2) a presença do fantástico ou do mágico; e 3) a apresentação desta magia como parte de

um retrato da cultura americana. Junto a estes, a crítica Beatriz de Castro Amorim, ao analisar as obras de Mário de Andrade e de Moacyr Scliar, adiciona a condição de “dudas en cuanto a las ideas preconcebidas acerca de la realidad” (367) provocada no leitor. Se aplicamos estes conceitos básicos à esfera literária brasileira, encontramos uma série de obras que correspondem ao sentido fundamental do realismo mágico.

Na história da produção literária no Brasil, quase sempre houve uma presença do fantástico. Desde os autos religiosos do padre José de Anchieta no século XVI, aparecem elementos sobrenaturais na literatura que provêm das culturas indígena e europeia. Nas lendas e nos mitos de qualquer cultura haverá algo do fantástico: deuses, monstros, fadas, etc. O que distingue o realismo mágico destas outras manifestações do maravilhoso é a intenção mimética tanto no aspecto realista, quanto no retrato da cultura americana. Assim, quando Machado de Assis escreve *Memórias póstumas de Brás Cubas* em 1881, ele está seguindo a tradição clássica da *menipéia*, do gênero cômico-fantástico dos “diálogos dos mortos,” como observa José Guilherme Merquior (6).³ Não se trata de uma intenção de demonstrar o caráter único das Américas, aquilo que Carpentier identifica como a “maravilhosa realidade” (116) do cotidiano.

É a partir do romance *Macunaíma* de Mário de Andrade, publicado em 1928, que se pode falar de um uso do fantástico com a intenção explícita de retratar a sociedade brasileira. No entanto, este romance, que o próprio autor chamou de “rapsódia,” falta justamente o realismo narrativo que caracteriza o gênero aqui estudado. Em vez de realismo mágico, *Macunaíma* expressa uma transformação da realidade brasileira deste século numa fusão com a magia mítica indígena.

Outra presença de um universo fantástico na literatura surge na obra de Murilo Rubião, publicada em quatro etapas a partir da década

de 1940. No conjunto de contos que forma a obra de Rubião, há uma oscilação entre o maravilhoso e o realista, todos os contos possuindo elementos dos dois pólos. Alguns, como “Os dragões” (1965), são de uma expressão quase puramente alegórica. A narrativa mostra o tratamento de uns dragões que aparecem numa cidade do interior, e que são marginalizados e explorados. Outras narrativas utilizam o fantástico para desenvolver um conflito psicológico, como “O pirotécnico Zacarias” (1947), em que o narrador, um homem atropelado, ressuscita da morte e enfrenta o ostracismo da sociedade. Também, encontra-se aquilo que Todorov define como “o estranho”: isto é, ocorrências esquisitas mas sem uma presença explícita do fantástico. Deste modo, Rubião cria “A cidade” (1965), em que toda uma comunidade age de maneira ilógica com um forasteiro que acaba preso por “fazer perguntas.” E há o conto mais conhecido do autor: “O ex-mágico da Taberna Minhota” (1947). Uma das primeiras histórias deste escritor, “O ex-mágico” relata a vida de um homem que faz magias, até sem querer. Numa tentativa de suicídio, por não agüentar mais o tédio de uma vida mágica, ele se emprega numa Secretaria do Estado, pois “Ouvira de um homem triste que ser funcionário público era suicidar-se aos poucos” (56). Ele não morre, mas a burocracia mata seus poderes mágicos. Todos estes contos tem um fio condutor comum: utilizam o fantástico para tratar do isolamento do indivíduo dentro de um contexto social brasileiro.

De modo parecido com o da obra de Rubião, José J. Veiga desenvolve um ambiente onírico na sua obra. A partir de *Os cavalinhos de Platiplanto* (1959), Veiga tem-se destacado justamente pela utilização de elementos estranhos na sua ficção. Também parecido com Rubião, Veiga não trata de uma identidade nacional mas sim faz um retrato do cotidiano

brasileiro. José Aderaldo Castello observa que, apesar das “libertações oníricas ou fantásticas” na obra de Veiga, “quase todos os contos se apresentam equacionados com o universo rural [...]. Sente-se sempre a presença desse universo sertanejo, interiorano, com seus valores e sua rotina de vida” (6). Não obstante, o mecanismo empregado pelo escritor é mais o estranho do que o fantástico ou a “magia” como definidos por Todorov e Alazraki.

Utilizando elementos sobrenaturais para retratar a realidade brasileira, em 1971, Erico Verissimo escreve *Incidente em Antares*. Nesta obra, o escritor gaúcho adota o fantástico para criticar a sociedade e a política no Brasil, criando outro espaço ficcional no interior do estado muito parecido com o da sua grande trilogia, *O tempo e o vento* (1949-62). Como naquela obra monumental, aqui Verissimo traça todo o desenvolvimento histórico do estado. Porém, o autor logo subverte o aparente historicismo da narrativa ao introduzir sete mortos que se ressuscitam e voltam à cidade para reclamar um enterro decente. A voz destes defuntos, e entre eles uma vítima de tortura política, forma uma denúncia da sociedade superficial e materialista que aceita calada os abusos do governo. Escrito logo depois do Ato Institucional V, que suprimiu os poucos direitos civis restantes depois do Golpe de '64, o livro é um ataque direto ao governo totalitário que então controlava o país. Num momento final de crítica, a narrativa termina com uma nova versão “oficial” do incidente titular, eliminando qualquer referência aos acontecimentos fantásticos por serem subversivos e perigosos.

Mais recentemente, outro escritor gaúcho, Moacyr Scliar, tem-se aproveitado muito de acontecimentos maravilhosos nas suas narrativas. Quase sempre presente é a questão judaica, e tudo quanto isso implica em termos místicos e cíclicos. Por exemplo, em *A estranha nação de Rafael*

Mendes (1983), isso manifesta-se na forma de um nome que se repete ao longo dos séculos, traçando assim toda a história judia até os descendentes modernos dos cristãos novos que podem ignorar seu passado cultural. Numa maneira que lembra a *Cien años de soledad* do escritor colombiano Gabriel García Márquez – considerado um dos maiores exemplos do realismo mágico –, Scliar cria uma espécie de personagem coletivo: todos os Rafael Mendes se acumulam, em termos de experiência pessoal e histórica, no último personagem deste nome. Desta forma, Scliar emprega o estranho para formular uma identidade para um setor significativo da sociedade, ao mesmo tempo em que ele traça todo o perfil da história do Brasil.

Desde *O carnaval dos animais* (1968) Moacyr Scliar tem desenvolvido o fantástico, às vezes beirando a fábula, na sua ficção. Mas é com *O centauro no jardim* (1980) que Scliar utiliza um elemento absolutamente maravilhoso, o centauro, para expressar a realidade da condição de ser judeu e gaúcho. O título é uma referência ao conto do norte-americano James Thurber, “The Unicorn in the Garden” (1940) e ao símbolo regional do gaúcho montado como “o centauro dos pampas.” Nesta narrativa, Scliar apresenta a história dos judeus no Rio Grande do Sul através da vida do narrador Guedali, o centauro.⁴ O caráter fantástico do personagem determina isolamento e marginalização social, finalmente superado com o conformismo conseguido através de uma operação que elimina a parte equina do centauro. Não obstante, enquanto a ciência apaga a visibilidade da magia, a alteridade do protagonista permanece no seu interior. Puxando o lado gaúcho da imagem, a parte cavalo também representa a liberdade, a possibilidade de “galopar pelo pampa.” Entretanto, esta liberdade também é restringida pelo conformismo. Finalmente, ao concluir a narração, o

autor apresenta uma versão “oficial” da história, que lembra à conclusão de *Incidente em Antares*; Guedali reconta tudo, obrigado por pressões sociais a eliminar, a contragosto, qualquer aspecto sobrenatural. Se tomamos a codificação de Carpentier em que o fantástico, o mágico, representa o caráter único das culturas americanas, tanto no caso de *Incidente em Antares* quanto no de *O centauro no jardim*, este abafamento da magia também apaga parte da identidade nacional.

O maior exemplo popular da literatura brasileira é, sem dúvida, a obra de Jorge Amado. Como retratos sobretudo do povo da Bahia, os romances escritos por Amado incluem uma abundância de elementos sobrenaturais, apresentados através do candomblé, uma das religiões afro-brasileiras. Já em *A morte e a morte de Quincas Berro D'água* (1959), o escritor baiano cria um espaço onírico, maravilhoso, em que o defunto Quincas se re-anima por uma última noite de festa e vagabundagem. Mas ao longo da narrativa, Amado sempre mantém a ambigüidade: é um bêbado apoiado nos ombros dos companheiros, ou um cadáver a ser arrastado pelos amigos embriagados na cachaça e na tristeza do luto? Menos milagroso ainda é *A tenda dos milagres* (1969), um romance permeado de candomblé. Porém, a crença é apresentada não como magia, e sim como traço cultural popular. Como declara o personagem principal, Pedro Archanjo: “os orixás são um bem do povo. A luta da capoeira, o samba-de-roda, os afoxés, os atabaques, os berimbaus são bens do povo” (285).

No entanto, em 1966 Amado publica uma das suas obras mais populares, *Dona Flor e seus dois maridos*. Aqui ocorre verdadeira magia: a volta do espírito do falecido primeiro marido para satisfazer a viúva já recasada. Apesar de interpretações psicológicas possíveis, no contexto ficcional todos aspectos dos acontecimentos fantásticos explicam-se

através do candomblé. Orixás lutam com orixás, mandingas prendem espíritos, seres incorpóreos interagem fisicamente com o mundo dos vivos. Amado enriquece o enredo na base das crenças populares, aqui não desmentidas pelos personagens ou pelo ponto de vista narrativo. É a manifestação da magia que dá identidade à cultura brasileira.

O objetivo deste estudo não é o de meramente categorizar uma série de obras brasileiras como exemplos de um determinado gênero. Aquilo não levaria a um entendimento maior da literatura em si. O propósito deste levantamento é demonstrar que as características do realismo mágico reconhecido, aquilo que faz do gênero uma expressão literária viva da cultura das Américas, está também presente na produção ficcional do Brasil. Ainda mais, a intenção dos autores brasileiros aqui apresentados é a mesma dos outros que utilizam o realismo mágico em outros países: a de ilustrar a fusão cultural que se deu lugar neste continente, e que cria a identidade única da região. Como observa Carpentier, para os europeus o chamado “Novo Mundo” igualava em maravilhas a imaginação ocidental:

Bernal Díaz, sin sospecharlo, había superado las hazañas de Amadís de Gaula [...]. Había descubierto un mundo de monarcas coronados de plumas de aves verdes, de vegetaciones que se remontaban a los orígenes de la tierra, de manjares jamás probados, de bebidas sacadas del cacto y de la palma. (114)

O absurdo, o “impossível,” acontece na América Latina. Se por um lado a magia e o misticismo permeiam o cotidiano, coisas extraordinárias também tomam lugar nos meios mais “realistas” da História: um chefe de Estado que governa através de uma revolução popular, uma eleição

indireta, um golpe de estado, e um voto livre, direto, nesta ordem; ou as complicações políticas que levaram à Presidência um chefe do partido no poder como candidato de uma aliança da oposição. Como diz García Márquez, na “realidad [de la] vida latino-americana [...] suceden las cosas más extraordinarias todos los días” (*Novela* 20). Autores como Murilo Rubião, Moacyr Scliar, Jorge Amado e Erico Verissimo incorporam este espírito do absurdo numa ficção que retrata e comenta a realidade “mágica” do Brasil.

—Theodore Robert Young
Florida International University

Notas

¹ É óbvio que pela mera combinação de uns elementos realistas e outros fantásticos podem existir obras “mágico-realistas” oriundas de outras culturas fora da América Latina. Nesta aceitação mais ampla, caberiam vários romances do português José Saramago, do italiano Italo Calvino, e da inglesa Virginia Woolf, entre outros. Não obstante, o enfoque deste estudo é na elaboração do gênero como fenômeno cultural da região latino-americana, como indica Jaime Alazraki. Ver a seguir.

² Carpentier revisou o prólogo (que só saiu na primeira edição de *El reino de este mundo*) e o incluiu sob o título “De lo real maravilloso americano” na coletânea de ensaios *Tientos y diferencias*.

³ Mikhail Bakhtin, no seu estudo da *carnavalização* na sociedade e na literatura, descreve o elemento absurdo da menipéia: “We have uncovered in the menippeia a striking combination of what would seem to be absolutely heterogeneous and incompatible elements: philosophical dialogue, adventure and fantasticality, [...] and so forth” (134). Gary Vessels aplica esta noção de Bakhtin a *Incidente em Antares*, entre outros romances de Erico Verissimo, no artigo “Érico Verissimo, o fantástico, e a tradição menipéia.”

⁴ É interessante notar que o nome “Guedali” é o diminutivo de “grande” em

hebraico: *gdl* ("grande") + *li* (diminutivo). Evidentemente, há várias interpretações possíveis do sentido de grandeza diminuída, do óbvio corpo centaurino já sem a parte cavalo até a diminuição do conformismo.

Obras Citadas

- Alazraki, Jaime. "Para una revalidación del concepto *realismo mágico* en la literatura hispanoamericana." *Homenaje a Andrés Bello*. Clear Creek, IN: American Hispanist, 1976, 9-21.
- Amado, Jorge. *A morte e a morte de Quincas Berro Dágua*. 1959. 61ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1989.
- . *A tenda dos milagres*. 1969. 28ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1982.
- . *Dona Flor e seus dois maridos*. 1966. 45ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1987.
- Amorim, Beatriz de Castro. "Del mágico realismo de Mário de Andrade hasta el realismo mágico de Moacyr Scliar." *Romance Languages Annual* (Purdue U) 1 (1989): 366-371.
- Andrade, Mário de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. 1928. 20ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984.
- Bakhtin, Mikhail. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Ed., transl. Caryl Emerson. Minneapolis: U of Minnesota P, 1984.
- Caillois, Roger. "De la féerie à la science-fiction." *Anthologie du Fantastique*. Tome I. Paris: Gallimard, 1966, 7-29.
- Carpentier, Alejo. Prólogo. *El reino de este mundo*. 1948. Re-editado e ampliado em "De lo real maravilloso americano." *Tientos y diferencias*. Montevideo: Arca, 1967. 103-121.
- Castello, José Aderaldo. "Do Real ao Mundo do Menino Possível." *Os melhores contos de J. J. Veiga*. São Paulo: Global, 1989.

- Chiampi, Irlemar. *O realismo maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva/Série Debates, 1980.
- García Márquez, Gabriel. *Cien años de soledad*. 1967. 3ª ed. Madrid: Cátedra, 1987.
- García Márquez, Gabriel, y Mario Vargas Llosa. *La novela en América Latina: diálogo*. Lima: Universidad Nacional de Ingeniería, 1967.
- Lévi-Strauss, Claude. "The Sorcerer and his Magic." *Structural Anthropology*. Transl. Claire Jacobson and Brooke Schoepf. New York: Basic Books, 1963. Transl. of "Le Sorcier et sa magie." *Les Temps Modernes* 41 (1949): 3-24.
- Merquior, José Guilherme. "O romance carnavalesco de Machado." *Memórias póstumas de Brás Cubas*. De Machado de Assis. 8ª ed. São Paulo: Ática, 1981. 5-9.
- Rubião, Murilo. *O pirotécnico Zacarias*. {Antologia de *O ex-mágico da Taberna Minhota* (1947), *A estrela vermelha* (1953) e *Os dragões e outros contos* (1965)}. 1974. 11ª ed. São Paulo: Ática, 1986.
- . *O convidado*. São Paulo: Quíron, 1974.
- Scliar, Moacyr. *A estranha nação de Rafael Mendes*. 2ª ed. Porto Alegre: L & PM, 1983.
- . *O carnaval dos animais*. 1968. 3ª ed. Porto Alegre: Movimento, 1978.
- . *O centauro no jardim*. 1980. 2ª ed. Porto Alegre: L & PM, 1983.
- Thurber, James. "The Unicorn in the Garden." *Fables for our Time and Famous Poems Illustrated*. 1940. In: *The Thurber Carnival*. New York: The Modern Library, 1957.
- Todorov, Tzvetan. *The Fantastic: a structural approach to a literary genre*. 1970. Transl. Richard Howard. Ithica: Cornell UP, 1993.
- Vessels, Gary M. "Érico Veríssimo, o fantástico, e a tradição

menipéia." *Letras de Hoje* 28.3 (set 1993): 145-151.

Verissimo, Erico. *Incidente em Antares*. 1971. 31ª ed. Rio de Janeiro: Globo, 1988.

———. *O tempo e o vento: O continente*. 2 vol. Porto Alegre: Ed. Globo, 1949; *O retrato*. 2 vol. Porto Alegre: Ed. Globo, 1951; *O arquipélago*. 3 vol. Porto Alegre: Globo, 1962.