

 **UNESP** UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP

THIAGO MIGUEL ANDREU

**NEOFANTÁSTICO: a perspectiva alazrakiana e o diálogo
entre estéticas**



ARARAQUARA/SP
2026

THIAGO MIGUEL ANDREU

**NEOFANTÁSTICO: a perspectiva alazrakiana e o
diálogo entre estéticas**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa
de Pós-Graduação em Estudos Literários da
Faculdade de Ciências e Letras –
UNESP/Araraquara, para obtenção do título
de doutor

**Linha de pesquisa: Estudos Literários –
Teorias e Crítica da Narrativa**

Orientador: Alexandre Silveira Campos

ARARAQUARA/SP
2026

A561n Andreu, Thiago Miguel
Neofantástico : a perspectiva alazrakiana e o diálogo entre estéticas
/ Thiago Miguel Andreu. -- Araraquara, 2026
108 p.

Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista (UNESP),
Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara
Orientador: Alexandre Silveira Campos

1. Neofantástico. 2. Narrativa. 3. Literatura Hispano-americana. I.
Título.

IMPACTO POTENCIAL DESTA PESQUISA

Soma-se à crítica sobre estéticas literárias de narrativa hispano-americana do período pós-vanguarda em língua portuguesa a pesquisa desenvolvida. Centrada em uma percepção dos elementos que constroem o neofantástico, em sua relação com o lendário e com o realismo maravilhoso, nas análises de “Guatemala” (1985), de Miguel Ángel Asturias, de “Maichak” (1978), de Arturo Usler Pietri, de “Las dos orillas” (1993) e de *Aura* (1994), de Carlos. Fuentes, de “El lagarto” e de “El coletazo” (1981), de Gabriel Jiménez Emán, de “La luz es como el agua” (2010) de Gabriel García Márquez e de “El río” (1972), de Julio Cortázar, esta pesquisa contribui para os estudos críticos e para o debate sobre o tema, em uma perspectiva de valorização da continuidade dos estudos literários. A partir de uma compreensão do neofantástico, neste trabalho são analisadas, também, características sobre combinações estéticas que podem ser importantes para a compreensão da produção literária deste período. As narrativas que compõem o *corpus* de análise se relacionam com os estudos de Jaime Alazraki (1983) e de Irlemar Chiampi (1980), o que pode revelar uma observação de narrativas que permitem análise crítica, a partir de relações entre estéticas, como também, a possibilidade de entendimento de processo de transição entre elas, na pesquisa literária. Colabora-se, de igual forma, à continuidade de estudos sobre as narrativas de Gabriel Jiménez Emán, na pesquisa em língua portuguesa, a partir do breve olhar lançado a sua produção, sob a perspectiva do neofantástico.

POTENTIAL IMPACT OF THIS RESEARCH

Added to the critical discussion on the literary aesthetics of post-vanguard Hispano-American narrative in the Portuguese language is the present research. Focused on the perception of the elements that construct the neofantastic, in its relationship with the legendary and with marvelous realism, through the analyses of “Guatemala” (1985), by Miguel Ángel Asturias, “Maichak” (1978), by Arturo Uslar Pietri, “Las dos orillas” (1993) and *Aura* (1994), by Carlos Fuentes, “El lagarto” and “El coletazo” (1981), by Gabriel Jiménez Emán, “La luz es como el agua” (2010), by Gabriel García Márquez, and “El río” (1972), by Julio Cortázar, this research contributes to critical studies and to the debate on the subject from a perspective that values the continuity of literary studies. Based on an understanding of the neofantastic, this work also analyzes characteristics concerning aesthetic combinations that may be important for understanding the literary production of this period. The narratives that compose the *corpus* of analysis are related to the studies of Jaime Alazraki (1983) and Irlemar Chiampi (1980), which may reveal an observation of narratives that allow critical analysis through the relationships between aesthetics, as well as the possibility of understanding transitional processes between them within literary research. Likewise, this work contributes to the continuity of studies on the narratives of Gabriel Jiménez Emán in Portuguese-language scholarship, based on the brief perspective cast upon his literary production through the neofantastic.

THIAGO MIGUEL ANDREU

NEOFANTÁSTICO: a perspectiva alazrakiana e o diálogo entre estéticas

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, para obtenção do título de doutor

Linha de pesquisa: Estudos Literários – Teorias e Crítica da Narrativa

Orientador: Alexandre Silveira Campos

Data da defesa: 29/06/2026

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Prof. Dr. ALEXANDRE SILVEIRA CAMPOS
Universidade Estadual Paulista – FCLAR/UNESP

Membro Titular: Prof. Dr. Gustavo de Mello Sá Carvalho Ribeiro
Universidade Estadual Paulista – FCLAR/UNESP

Membro Titular: Prof. Dr. Sílvia Beatriz Adoue
Universidade Estadual Paulista – FCLAR/UNESP

Membro Titular: Prof. Dr. Tatiane Silva Santos
Universidade do Estado do Mato Grosso - UNEMAT

Membro Titular: Prof. Dr. Wilson Alves Bezerra
Universidade Federal de São Carlos – UFSCar

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – *Campus* de Araraquara

RESUMO

Ainda na década de 70, o teórico Jaime Alazraki, por meio de uma investigação sobre o funcionamento do neofantástico, afirma que se trata de uma poética em que as personagens não racionalizam sobre a realidade em que estão inseridas, entregando-se, de forma vertiginosa a ela. Com esta dinâmica, portanto, distancia-se do fantástico, conforme postulação todoroviana (2017) e se afina ao paradigma de “A metamorfose” (1915), de Kafka. Nesta perspectiva, tem-se a importância dos postulados de Alazraki, por se construírem sob o intento de investigar os elementos formais que surgiram com o advento destas narrativas; tratando o assunto em dois textos, sendo um deles, o livro *En busca del unicornio*. Cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico, publicado em 1983 e o artigo que integra a revista Mester, de 1990, intitulado “¿Qué es lo neofantástico?”. Ainda neste contexto, e num período coincidente à contribuição alazrakiana, surge o estudo chiampiano, que propõe um conjunto de elementos específicos para a estética realismo maravilhoso, formando, junto à proposição de Jaime Alazraki, dois possíveis conceitos de aplicabilidade no entendimento de narrativas hispano-americanas concebidas, sobretudo, a partir dos anos 1930. Tendo esta hipótese como aplicação teórica, neste estudo, seguimos o percurso metodológico de averiguação destes fundamentos teóricos, quando aplicados nas narrativas “Guatemala” (1985), de Miguel Ángel Asturias, “Maichak” (1978), de Uslar Pietri, “Las dos orillas” (1993) e *Aura* (1994), de Carlos. Fuentes, “El lagarto” e “El coletazo” (1981) de Gabriel Jiménez Emán, “La luz es como el agua” (2010) de Gabriel García Márquez e de “El río” (1972), de Julio Cortázar. Durante este trajeto, objetivamos, com a averiguação de aplicabilidades, contribuir ao conjunto de propostas já vigentes sobre os conceitos estudados.

Palavras-chave: neofantástico; realismo maravilhoso; narrativa; literatura hispano-americana.

RESUMEN

En la década de 70, el teórico Jaime Alazraki, por medio de una investigación sobre los mecanismos del neofantástico, concluye que se trata de una poética en la que los personajes no racionalizan sobre la realidad en que se encuentran, zambulliendo en ella de forma vertiginosa. Con esta dinámica, por lo tanto, se aparta del fantástico todoroviano (2017) y se relaciona al paradigma de “La metamorfosis” (1915), de Kafka. La importancia de los estudios de Alazraki está en que el autor se propuso a analizar los elementos formales que surgieron con estas narrativas. El teórico trata el asunto en dos textos: *En busca del unicornio*. Cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico, publicado en 1983 y un artículo publicado en la revista Mester, de 1990, “Qué es lo neofantástico?”. En este contexto, surge el estudio chiampiano, que establece un grupo de elementos específicos para la estética del realismo maravilloso. En nuestro trabajo, esta propuesta es estudiada en sintonía a la de Alazraki; unimos dos posibles conceptos en análisis de “Guatemala” (1985), de Miguel Ángel Asturias, “Maichak” (1978), de Arturo Uslar Pietri, “Las dos orillas” (1993), e *Aura* (1994), de Carlos Fuentes, “El lagarto” (1981) y “El coletazo” (1981), de Gabriel Jiménez Emán, “La luz es como el agua” (2010), de Gabriel García Márquez e de “El río” (1972), de Julio Cortázar. En esta perspectiva, objetivamos investigar posibles aplicabilidades teóricas e, igualmente, la contribución a las propuestas sobre los conceptos estudiados.

Palabras-clave: neofantástico; realismo maravilloso; narrativa; literatura hispanoamericana.

AGRADECIMENTOS

Aos professores Claudia Fernanda de Campos Mauro, pela orientação inicial deste estudo, Natali Fabiana da Costa e Silva e Jacob dos Santos Biziak pelas importantes contribuições com as disciplinas ministradas no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, da Unesp de Araraquara.

Aos amigos que, de alguma forma, motivaram a realização deste estudo.

Aos servidores e técnicos da Unesp, pelo atencioso suporte ao desenvolvimento das atividades acadêmicas.

Ao professor orientador e aos professores da Banca Examinadora, Alexandre Silveira Campos, Gustavo de Mello Sá Carvalho Ribeiro, Sílvia Beatriz Adoue, Tatiane Silva Santos e Wilson Alves Bezerra.

Aos professores suplentes da Banca Examinadora Livia Fernanda de Paula Grotto, Maira Angélica Pandolfi e Natali Fabiana da Costa e Silva.

Ao professor e orientador Alexandre Silveira Campos, pela orientação, viabilização e crédito à realização deste trabalho.

Obrigado.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. O NEOFANTÁSTICO	
1.1 O estudo alazrakiano	25
1.2 “¿Qué es lo neofantástico?”	38
2. O REALISMO MARAVILHOSO	
2.1 A descrição de percursos: do real maravilhoso americano ao realismo maravilhoso chiampiano	46
2.2 “Maichak” e “Guatemala” e o real maravilloso	50
2.3 “Las dos orillas”	66
3. O NEOFANTÁSTICO EM NARRATIVA	
3.1 <i>Aura</i>	76
3.2 “El lagarto”, “El coletazo”	85
3.3 “El río” e “La luz es como el agua”	89
CONSIDERAÇÕES FINAIS	94
REFERÊNCIAS	98
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA	103

INTRODUÇÃO

Sobre o fantástico em língua espanhola, desenvolveram-se referenciais críticos e teóricos em que há o posicionamento de paradigmas, cujo objetivo se concentra em se estabelecer um conjunto de formas reconhecível em narrativas. Alguns estudos se concentraram na proposição de seu sentido, diante outras estéticas, como o realismo, o simbolismo, o realismo maravilhoso, o maravilhoso e o estranho, por exemplos. Unida à necessidade de entendimento dos processos de relação entre conceitos que vigoram na primeira metade do século XX, que tiveram seu início com produções do pós-vanguarda, sobretudo nos anos 1930, com Miguel Ángel Asturias, Alejo Carpentier e Arturo Usler Pietri e que se estenderam às narrativas de autores como Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, Gabriel Jiménez Emán e muitos outros, nas décadas seguintes, a noção de fantástico, em um sentido amplo, parece compreender um todo capaz de se relacionar com o surgimento de novos procedimentos estéticos, que não romperam totalmente com paradigmas anteriores, movendo os interesses da crítica e da teoria.

Para a posição da representação em narrativa, diante deste cenário, houve a necessidade de uma relação entre o literário e o referencial, que ocorreu na proposição da narrativa como a construção de um ambiente, em que se encontraria um paralelo entre a ordem diegética, em termos sintático-semânticos e os significados interno (na narrativa) e externo (relação com o significado literal) dos signos, quando admitidos em sua correspondência com o objeto a que se associam. Neste intuito, somam-se, também, as teorias que se apoiaram em ponderações dialógicas movimentadas pelo discurso científico, funcionando como intertexto a que se recorre para se considerar a caracterização de um objeto como transgressor de determinado preceito lógico, em narrativa. Estaria, portanto, nesta premissa de representação em que se concentra nosso trabalho.

Neste propósito, em 1976, Anderson Imbert já anunciara a perspectiva que une o literário e a ciência, quando trata de entender a legibilidade do realismo narrativo, em representação. O teórico de *Teoría y técnica del cuento* (1999) e *El realismo mágico y otros ensayos* (1976), além de dar seguimento aos estudos da década de 70, que consideram como referencial *Introdução à literatura fantástica* (2017), de Todorov, propõe para os procedimentos desta literatura, um narrador cuja atuação na construção de narrativa, prescinde das leis da lógica e do mundo físico e, por conseguinte, somente a transgressão destes princípios poderiam sinalizar o fantástico como estética. (Anderson Imbert, 1999, p. 173).

Desta forma, considerou o fantástico como “*sobrenatural parcial*”¹ (Anderson Imbert, 1999, p. 173) e o maravilhoso como “*sobrenatural total*”² (Anderson Imbert, 1999, p. 173), observando que “*el crítico reconoce en el cuento “realista” los reinos de la naturaleza porque sus datos coinciden con los de la Física y la Biología. Reconoce las costumbres porque son las descritas por la Etnografía, la Sociología, la Historia, la Lingüística.*”³ (Anderson Imbert, 1999, p. 170); propõe, ainda, que “*lo sobrenatural es una dimensión de la literatura, no de la realidad*”⁴. (Anderson imbert, 1999, p. 173) e que “[...] *las palabras del narrador son miméticas: con ellas imita, representa un mundo.*”⁵ (Anderson Imbert, 1999, p. 168). Neste sentido, a afirmativa imbertiana de que o fato transgressor seja uma condição literária e não um dado da realidade permite aos estudos literários uma averiguação linguística de sua natureza.

Ainda na década de 1970, seria Barrenechea (1972) quem inauguraria este percurso teórico em língua espanhola, cujo motivador se revelaria em um constante diálogo com as proposições todorovianas que, no momento, não contemplavam como teoria as produções hispano-americanas do século XX.

Um pouco depois, já no final dos anos 1970, este posicionamento teórico, encontraria diálogo nas proposições chiampiananas sobre a atuação do científico e de sua transgressão em narrativa e, também, em Jaime Alazraki, cuja proposta teve seu início na mesma década, postura teórica semelhante: o que tornou possível o respaldo na ciência como critério de estabelecimento comparativo para se sustentar o processo de fabricação do diegético, quanto à funcionalidade das estéticas realistas e suas derivações e, igualmente, coopero na compreensão analítica de narrativas que sucederam este período.

Na tradição literária, frequentemente a pesquisa estabelece que esta linha retomaria a leitura comum que frutificou com o naturalismo e o realismo e a importância que os conceitos derivados do positivismo assumiram neste momento, cujo caráter amalgamado a uma atitude observadora e científica não fora abandonado no percurso analítico. A derivação de posicionamento teórico do realismo e do naturalismo de processos de desenvoltura literária recorre à procedência do maravilhoso como uma categoria já nela fundada, ou como afirma Imbert, “uma dimensão da literatura” (Anderson Imbert, 1999), validando uma análise da

¹ “sobrenatural parcial”. (Anderson Imbert, 1999, p. 173) [Esta e demais traduções que seguem são nossas]

² “sobrenatural total”. (Anderson Imbert, 1999, p. 173)

³ “o crítico reconhece no conto “realista” os reinos da natureza porque seus dados coincidem com os da Física e os da Biologia. Reconhece os costumes porque são os descritos pela Etnografia, Sociologia, História e Linguística”. (Anderson Imbert, 1999, p. 170)

⁴ “o sobrenatural é uma dimensão da literatura, não da realidade”. (Anderson Imbert, 1999, p. 173)

⁵ “[...] as palavras do narrador são miméticas: com elas imita, representa um mundo”. (Anderson Imbert, 1999, p. 168)

literatura do cientificismo decimonônico, como um acontecimento, diante do maravilhoso literário e sua constância.

Mais adiante dos estudos de Barrenechea e de Imbert e dos aprofundamentos teóricos de Chiampi e de Alazraki, há uma sistematização dos elementos constituintes do fantástico, em um estudo de Juan Herrero Cecilia (2000), intitulado *Estética y pragmática del relato fantástico*, em que observa que a narrativa fantástica se estabeleça a partir de uma organização estrutural verificada em fases de desenvolvimento que se relacionam condicionalmente com o agente problematizador, estudo com a qual estabeleceremos relações neste estudo. Trata-se de uma perspectiva que se afina às narrativas do fantástico clássico, assim como à postura todoroviana sobre suas formas e, em certa medida, se posiciona como uma possibilidade de relação com o neofantástico e sua proposta como estética independente, formulada desde procedimentos narrativos, que se constituíram pelo contraste entre os dois.

Na fase de situação inicial, Herrero Cecilia formula que para o funcionamento do fantástico em narrativa, posicionam-se elementos que situam o estado das coisas, uma base que permite o entendimento da relação deste estado inicial com os acontecimentos posteriores, equivalendo ao que chamamos de construção realista inicial em narrativa, quando pensamos o desenvolvimento do realismo maravilhoso ou sinaliza os signos e construções sintáticas de fundação do realismo que organizam neofantástico. Na medida em que ocorre o contato com determinado agente de desequilíbrio da situação inicial, desenvolve-se a segunda fase, a da complicação.

Indicam, portanto, dois grupos de caracteres narrativos que podem ser identificados como congruentes, quando se consideram o fantástico e o neofantástico, como estéticas narrativas; isto porque, nos dois, verificam-se tanto a situação inicial, quanto a fase de complicação. Herrero Cecilia conclui a ideia sobre os estágios de desenvolvimento da narrativa fantástica, elencando outros três que se referem à dinâmica das ações ou avaliação dos elementos envolvidos em diegese, e que se relacionam ao conjunto de atitudes tomadas por eles, frente à situação transgressora. Esta etapa seria seguida da resolução deste problema, fase que antecederia uma última, a conclusão, em que estariam posicionados os elementos que ratificam o êxito ou expõem o fracasso do personagem no decorrer narrativo, quando tomado pela situação de complicação (Herrero Cecilia, 2000, p. 109-110).

Se comparada à proposta de Herrero Cecilia, no estudo de Alazraki, quanto ao funcionamento das personagens, a narrativa neofantástica cumpre os dois primeiros estágios, ao mesmo tempo em que inclui uma construção formal que, de certa forma, demonstra ser o

que impede o seguimento do esquema das três últimas etapas do estudioso de *Estética y pragmática del relato fantástico* (2000).

Distantes dos procedimentos de avaliação, resolução e conclusão, de Juan Herrero, Alazraki verificou que a personagem neofantástica se entrega à situação não-lógica em que está inserida, não a avaliando, resolvendo o conjunto de situações que envolvem o agente transgressor, ora incluindo-o, ora desconsiderando-o ao sequencializar os fatos narrativos, criando outro(s) motivador(es), distante(s) do que transgride determinado preceito lógico e, em alguns casos, desvencilhando-se de conclusão. A asserção se estende aos processos de criação do realismo maravilhoso, que assumindo um conjunto de procedimentos, compartilha das duas primeiras fases verificadas por Herrero Cecilia, transgredindo as três fases seguintes.

Esta característica de distanciamento, que ocorre nos estágios posteriores de desenvolvimento narrativo e que está relacionada, em um primeiro momento, à caracterização da personagem e do narrador equivale às observações todorovianas (2017) sobre o rompimento com o fantástico verificado em “A metamorfose” e, igualmente, se desdobra em constituintes narrativos sinalizadores para se compreender a dinâmica do realismo maravilhoso e do neofantástico, enquanto estética. Na medida em que se revelaram, portanto, fases de avaliação, resolução e conclusão na organização narrativa fantástica, nas quais a personagem atuaria frente o objeto que transgride determinado preceito lógico, centralizando o conjunto de suas ações na demarcação e compreensão de seu teor de transgressão, na narrativa neofantástica, a personagem não proporcionaria os processos de averiguação que sublinham o caráter transgressor de determinado elemento narrativo, naturalizando-o. Esta decorrência se verifica, contudo, em desenvolvimentos diferentes no realismo maravilhoso e no neofantástico.

Nestas três fases, o neofantástico inova com, ao menos dois procedimentos distintos. Ora, na narrativa estaria o elemento transgressor funcionando no decorrer narrativo, com encaixe conjuntivo, participando de fatos anteriores e posteriores a sua aparição, sendo um elemento de constituição de contos de Carlos Fuentes (1994), Gabriel García Márquez (2010) e Cortázar (1971), por exemplos; ora se posiciona no fim do relato, também de forma conjuntiva, mas revelando, ainda, certo valor elíptico na sequencialidade do ocorrido, embora se deva reconhecer seu valor como um dado estilizado, quando o agente finaliza o conjunto de fatos narrados: é o caso de narrativas de Gabriel Jiménez Emán. A elipse, como verificamos nas narrativas aqui estudadas, atua ao lado da concepção de anacoluto: participam, tanto na compreensão alazrakiana de procedimentos do fantástico tradicional, quanto, de maneira mais específica, do neofantástico, quando considerados os níveis de atuação do narrador e de personagem, no aspecto da sequencialidade narrativa.

Quanto ao tema das narrativas hispano-americanas deste período, os motivadores antropológicos, ontológicos e metafísicos movimentaram a pesquisa, promovendo, entre diversas concepções, a linha de pesquisa conceitual filiada ao realismo mágico, fecunda e vigente nas propostas de pesquisa, tendo em Willian Spindler (1993), um estudo dos anos 1990 que entende as narrativas do realismo mágico, em suas diferenças quanto a sua índole temática.

Houve, também, neste contexto, tão bem posicionada a teoria chiampiana, que deixando o emprego do termo mágico, ao propor que o maravilhoso seria mais adequado aos estudos literários, notabilizou-se no entendimento das narrativas que se filiam a questões estéticas de autores como os que analisamos; a postura conceitual de *O realismo maravilhoso*: forma e ideologia no romance hispano-americano (2008), além de ratificar o realismo mágico como um conceito de propriedade, quando aplicado às artes, em seu sentido amplo (o que inclui a literatura), revela um conhecimento teórico dos postulados sobre o real maravilhoso americano de Carpentier aplicados no discurso, dando início a uma linhagem crítica apoiada em procedimentos narrativos específicos filiada aos estudos de Severo Sarduy (1977), tendo continuidade nas análises de narrativas desenvolvidas por Camacho Delgado (2006), cujo trabalho se dá adiante.

As questões que agregam o desenvolvimento do neofantástico em narrativa, de igual forma, se apoiam em características que são correspondentes à atuação do realismo maravilhoso, uma vez que este se propõe em conformidade com proposições teóricas congruentes com a estética neofantástica: eles se desenvolvem, antes de qualquer coisa, no realismo, isto é, em um nível de consideração de elementos que adviriam do constructo realista, herdado da leitura do século XIX, e outros oriundos do eixo do maravilhoso e que se organizam em um mesmo plano. Também são unidos porque apenas a relação destes agentes pode levar a tal consideração, uma vez que, diferentemente de narrativas legendárias, por exemplo, eles atuam em um conjunto determinado por certas formas que avalizam a diegese posicionada no realismo e não no maravilhoso.

Os componentes que asseguram a construção lendária, neste sentido, quando considerados como um conjunto de procedimentos estéticos que se estabelecem no terreno do maravilhoso (Chiampi; Herrero Cecilia), se afinam ao realismo maravilhoso, geralmente, em seus aspectos temático e ideológico, uma vez que, as narrativas lendárias da produção literária hispano-americana tomaram como subjacentes ao discurso, questões que envolvem os portentos hispano-americanos, assumem certa predileção pelo diálogo com o período de Conquista e se distanciam, contudo, em componentes decisivos quanto a suas formas, embora o neobarroco, a tradição oral e a inserção textual os aproximem. Neste ponto, cabe a pertinente diferenciação

que Chiampi propusera em seu estudo entre o realismo maravilhoso e o real maravilhoso. Esta asserção liga as narrativas, ideologicamente, em uma importante fase de produção, cuja atuação contou com a aparição de formas como o realismo, o lendário, o fantástico e o realismo maravilhoso, revelando articulação do legado temático como uma tipicidade do pós-vanguarda.

A literatura desde os anos 1930 pode ser considerada uma fase em que se encontrariam tanto o realismo maravilhoso quanto a lenda como expoentes fecundos, além de conviverem com narrativas fantásticas, como foi o caso do surgimento de alguns contos de Leopoldo Lugones (2011). Neste mesmo período, o autor argentino esteve mais inclinado aos temas do clássico que ao cultural hispano-americano. Em um de seus contos, intitulado “El definitivo” (2011), a centralização sobre a índole do objeto que transgride determinado preceito lógico, bem como as indagações do narrador sobre seu estado de vigília, quando em contato com este elemento, se verifica como uma característica de motivação à personagem; desenvolve-se a avaliação dos elementos envolvidos em diegese (Herrero Cecilia), ocupando metade do corpo do conto.

Neste trajeto, o abandono aos moldes realistas, inclui uma continuação destes outros no modernismo hispano-americano, notado como o momento em que “a visão das coisas é plástica e pictórica, havendo morosidade na descrição das sensações. A realidade não existe como tal. Mundos desconhecidos passam a povoar a visão dos escritores. (Bella Jozef, 1989, p. 112). A época considerada por sua “arte combinatória” (Bella Jozef, 1989, p.112), ao considerar estéticas anteriores em conjunção, as tornam livres, chegando ao que se considera como narrativa neofantástica, nos dias de hoje.

Desde a noção de mimese aristotélica, é plausível a assertiva de que a proposição de representação ocupe espaço em estudos que se detêm diante das diversas combinações possíveis sob este aspecto, o que imprime na análise seu recurso inicial. Isto porque, tanto o surgimento do conto unido ao maravilhoso, em que “*se mezcla con funciones narrativas tales como la historia, la mitografía, la epopeya [...]*”⁶ (Anderson Imbert, 1999, p. 23), a contínua formulação realista da novela e as condições de causalidade do romance e de seu contorno formal quando considerado no contexto do realismo e do naturalismo, admitiram as leituras, quer em sua composição mimético-realista, quer organizada sob as coordenadas da negação desta postura, fundada, portanto, no maravilhoso literário e suas derivações ou na expansão que concebe o realismo literário como estética.

⁶ “misturam-se com funções narrativas tais como a história, a mitografia, a epopeia [...]”. (Anderson Imbert, 1999, p. 23)

O conto fantástico do século XIX, aliando sua forma à mimese aristotélica, se une à leitura tradicional do romance e, principalmente à da novela, dando margem à sequência lógica de construção e entendimento da posterior formulação neofantástica, que contará com a fundamentação de representação na narrativa e com a transgressão.

Com isso, a representação, ao lado da verdade ficcional, que no caso, tem atuação no propósito de verossimilhança, formam dois conceitos para entendimento da literatura deste período.

O realismo maravilhoso, neste trajeto, se configura no entendimento de narrativas cujo constructo parte de sua familiarização com o real; são narrativas que não se opõem à concepção de formulações do maravilhoso, como a narrativa lendária, ou o conto folclórico, por exemplos, mas que dialogam com suas formas, ao se erigir no realismo, em um primeiro momento. À semelhança, o conto neofantástico mantém relação com os signos e construções sintáticas que indicam a organização do real em diegese e, simultaneamente, se correlaciona a conjuntos de preceitos lógicos que são problematizados nos relatos desta estética, geralmente, participando do processo de transgressão. Estas formas literárias atuam, portanto, como uma herança do modernismo, caracterizado por Bella Jozef como uma estética em que “impõe-se um espírito de seleção nas imagens, ambientes elegantes, um refinamento na sensibilidade e na imaginação também através do exotismo, uma exaltação da vida Espiritual. (Jozef, 1989, p. 112).

Isto posto, um paradigma de realidade em narrativa existente, para entendimento destas estéticas se funda nos constructos revelados na organização em que estão o narrador e a personagem, além de sua posição no tempo e no espaço da diegese. Estes componentes podem ser percebidos como unidade, para sua aplicabilidade nos estudos literários, quando se busca observar a verdade ficcional organizada.

Pontuada no que se deixa conhecer em determinada diegese, a verdade ficcional se constitui como o segundo elemento mais importante para a análise, pois, nela inserem-se as considerações de narrador e de personagem quando tomados em sua relação com o objeto que transgredir determinado preceito lógico. Neste trajeto, ao tratar o verossímil literário, Todorov revela que “[...] os discursos não são regidos por uma correspondência com o seu referente, mas pelas próprias leis”. (Todorov, 1970, p. 96).

O autor considera que um dos vários sentidos do verossímil seja “[...] o primeiro sentido ingênuo, segundo o qual se trata de uma relação com a realidade.” (Todorov, 1970, p. 97). Quanto à impossibilidade de se chegar à verdade de um fato, o teórico pondera que no percurso de análise do discurso, há de se considerar que “[...] não se trata de estabelecer uma verdade (o

que é impossível), mas de se acercarem dela, de darem a impressão de verdade; e esta impressão será tanto mais forte quanto mais hábil for a narrativa. (Todorov, 1970, p. 95).

Imbert, neste percurso, separa as intuições artísticas, o impulso da vontade, a fé, a autoridade alheia à de nossa consciência e o místico de seu critério de verdade, admitindo que *“los juicios sobre la realidad inmediata del objeto pensado deben pretender la validez universal, a la manera del conocimiento científico.”*⁷ (Anderson Imbert, 1999, p. 169). Deste modo, a verdade em narrativa se afina à premissa de que *“[...] se funda no sólo en pruebas sino también en las leyes del pensamiento lógico y en la regularidad de las experiencias de la especie humana.”*⁸ (Anderson Imbert, 1999, p. 169).

Considerada a premissa de que não se tem contato com esse conceito, em sua acepção concreta, assim como, não é possível apreendê-lo no mundo, sempre que se busca um entendimento do que compõe o indivíduo representado, quanto a este aspecto, é preciso analisar o que ele deixa ser apreendido como tal. Isto é, o que ele expõe, por meio de comunicação, que no caso dos estudos literários, encontra-se no diálogo de personagens. O fato de que estes personagens podem ou não representar determinado dado ou escamotear informações não ocupa um lugar significativo no processo analítico, em um primeiro momento, porque se está em contato tão-somente com o que em diegese se propõe discursivamente.

As informações subjacentes, contudo, tomam importância, neste trabalho, na medida em que se considera a análise em seu percurso hermenêutico, cujo espaço fora recuperado pela proposição da metáfora de Alazraki, e também pela relação entre a literatura e a sociologia.

De um ponto de vista empírico, pode-se confiar nesta apreensão, considerada sua possibilidade de verificação nas “narrativas de acontecimentos”, nas “narrativas de falas” (Genette, 1978), nas descrições e nos diálogos de personagens. Desta forma, o conceito alazrakiano de diálogo com as ciências, ao propor a aparição do neofantástico, pode ser relativamente proporcional às assertivas de Aristóteles sobre a representação em fábula, dos acontecimentos, isto porque em ambos os casos, o parâmetro tomado (sejam as ciências, para o neofantástico, sejam os acontecimentos humanos, para a fábula) se relaciona a uma construção que se encontra em um ambiente externo à narrativa, além disso, observam a verossimilhança, como pressuposto. Estariam, portanto, na representação signica e na verdade proferida pelos personagens e narrador os dois pontos-chave de análise.

⁷ “os juízos sobre a realidade imediata do objeto pensado devem pretender a validade universal, à maneira do conhecimento científico.” (Anderson Imbert, 1999, p. 169)

⁸ “funda-se, não somente em provas, como também nas leis do pensamento lógico e na regularidade das experiências da espécie humana”. (Anderson Imbert, 1999, p. 169)

Assim, os fatos do mundo dos seres humanos constituem determinadores da diegese, avalizados por parâmetros conhecidos de lógica (isto é, a própria narrativa trata de retomar este conhecimento, quando o toma em transgressão) e os indivíduos envolvidos, ao constituírem as personagens, seriam responsáveis pela demarcação da índole de tais acontecimentos, sinalizando se estão de acordo ou não com o que ocorre, sob uma perspectiva lógica, racionalista.

Ao encontro das ideias sobre a representação e a verdade em narrativa, Todorov propõe que “a literatura, que simboliza a autonomia do discurso, não foi suficiente para vencer a ideia de que as palavras reflectem as coisas.” (Todorov, 2017, p. 96), revalidando o pressuposto mimético de relação entre o representado e seu significado e, também o que propõe Umberto Eco, em seu *Seis passeios pelos bosques da ficção* (Eco, 2000, p. 94), ao observar as possíveis divergências advindas das abordagens teóricas e críticas, quanto ao controverso espelhamento decorrente entre o mundo e a diegese.

No que diz respeito ao conceito de verdade da ficção, este estudioso avança, com a assertiva de que “as afirmações ficcionais são verdadeiras dentro da estrutura do mundo possível de determinada história. [...]. [E questiona se] Estamos seguros de que nossa noção de verdade no mundo real é igualmente sólida e precisa?” (Eco, 2000, p. 94).

Com isto, verificamos um dos entraves para os estudos sobre a verdade diegética, que ratifica o surgimento de perspectivas congruentes, divergentes e conciliadoras adotadas nas análises de narrativas. De igual maneira, ao postular que o mundo possível de certa narrativa apresenta uma verdade, Eco consegue cercear o campo de atuação interpretativo, no trabalho analítico, legitimando a ideia de um mundo narrativo que se organiza em uma concepção estável, perceptível pela representação e pela verdade.

Contudo, considerando-se a informação de que personagem e narrador podem mentir em discurso, pondera-se que a desconfiança quanto às verdades que se verificam por meio de personagens e de narrador não deva ser descartada como princípio analítico, mas sim, deva decorrer e ser tratada com rigor, quando haja elementos narrativos que a sustentem como hipótese e será a base para entendimento do lúdico no panorama dos estudos do fantástico, como se verifica na narrativa de “El río” (1972), de Julio Cortázar, por exemplo. Isto porque, quando considerado o desenvolvimento da estética, seus aspectos de caracterização se tornam ainda mais aparentes quando analisados em contato com temas, cujo caráter se apoia na sobriedade ou ausência dela no narrador e na personagem, na boa condição psicológica ou o contrário verificada nestes elementos, em seu estado de vigília ou não, etc. Estados que se

encontram manifestados, em narrativa, em um conjunto formal aparentemente uniforme ou em uma combinação entre estéticas.

A alternativa alazrakiana para o tratamento de tais ocorrências teria unido a análise dos elementos que as constituem, quanto a sua forma, à compreensão sobre as indicações metafóricas que se relacionam ao extra-narrativo, quando se visa a explicações sobre o agente que transgride determinado preceito lógico. Esta metáfora, em um primeiro momento, revela que algo que ocorre ali não pode ocorrer sob coordenadas que regem o pensamento lógico e, depois, o discurso se abre à interpretação externa, desde sua relação com os outros elementos em narrativa: condições em que ocorre, familiarização ou ausência dela com o fato por parte de algumas personagens, repertório e léxico dos acontecimentos na narrativa, fatos que antecedem e que sucedem a transgressão, etc.

Ainda sobre a representação, Todorov já nos alertara para a necessária distinção entre esses dois conceitos: “[...] terá que evitar confundir o problema da verdade com o da representação [...]” (Todorov, 2017, p. 44). No panorama de estudos hispano-americanos, tanto Anderson Imbert, quanto Chiampi tratam de ratificar sua atuação no entendimento de estéticas: “*Ese mundo puede ser verdadero o falso, real o irreal, observado o imaginado, pero está ahí, en el cuento, y tenemos que aceptarlo si es que queremos entrar en el juego culto de la literatura*”⁹ (Anderson Imbert, 1999, p. 169); “O critério da verossimilhança tem a ver com a significação, e a “verdade” de um discurso narrativo só se propõe na medida da sua construção, independentemente da vinculação a qualquer referente ‘real’” (Chiampi, 2008, p.164).

Inicialmente, a advertência do teórico é a condição para que não ocorra nivelamentos de narrativas com procedimentos estruturais distintos, por que a representação de uma diegese sinaliza se ela fora construída com uma identidade atrelada ao mundo dos seres humanos ou não (casos como narrativas que apresentam inserção de textos e de obras publicadas, citações de personagens que têm uma coincidência com personalidades históricas, etc. ilustraram este procedimento, opostas a narrativas em que a fantasia se desenrola sem criterização ou impedimento, por exemplos).

A representação transita pelos conceitos maiores de realismo e de maravilhoso da narrativa, ao passo que, a verdade diegética é direcionada pela plausibilidade dos fatos ficcionais, em conjunto ao que expõem narrador e personagens. Na representação, a plausibilidade tende, portanto, a revelar o acordo ou desacordo entre narrador e personagem,

⁹ “Esse mundo pode ser verdadeiro ou falso, real ou irreal, observado ou imaginado, mas está aí, no conto, e temos que aceitá-lo se quisermos entrar no jogo culto da literatura” (Anderson Imbert, 1999, p. 169)

quando em situação de contato com o objeto transgressor, além de estar relacionada com discursos que “[...] não são regidos por uma correspondência com o seu referente, mas pelas suas próprias leis [...]” (Todorov, p. 96, 2017).

A verificação deste conjunto de elementos teve nos estudos alazrakiano um alcance nas narrativas cortazarianas. “Axolotl” (1970), publicado em 1956, no segundo livro de contos de Julio Cortázar, *Final del juego* (1970), expõe a relação entre um axolote (ser aquático, que carrega em si uma representatividade exótica) e a personagem protagonista. A escolha do tema como também as técnicas discursivas empregadas na narrativa indicam uma tentativa de continuação do trabalho criativo centrado na discussão sobre o real e o imaginário, iniciado pelo escritor argentino.

Em seus primeiros contos publicados, reunidos em *Bestiario*¹⁰ (1971), Algumas produções se desenvolvem tendo como paradigma o conto “A metamorfose”, de Kafka, no que diz respeito tanto à representação de elementos que contrariam a lógica racionalista, quanto a sua naturalização, pela verdade das personagens e do narrador, fomentando a discussão sobre o surgimento de um novo conjunto de procedimentos na narrativa fantástica. A importância de Cortázar para os estudos sobre o fantástico hispano-americano se estende a sua produção crítica, que pôde ser reunida em textos que acompanharam sua poética, quanto aos procedimentos que unem o fantástico à escrita.

Em seu ensaio “Do sentimento do fantástico” (2006), o escritor propõe sua predileção pelas postulações de Roger Caillois, em *Anthologie du Fantastique* (1958) sobre a concepção de maravilhoso e de fantástico, além de ampliar a ideia deste quando afirma que “não há um fantástico fechado, porque o que dele conseguimos conhecer é sempre uma parte e por isso julgamos fantástico.” (Cortázar, 2006, p. 178).

Nesta linha, tradicionalmente, a literatura do século XIX, ao particularizar a representação em uma tentativa de alcance de níveis mais miméticos (tomados frente ao fantasioso literário e seu funcionamento em narrativa), também corrobora no entendimento do surgimento do neofantástico; isto porque os teóricos do maravilhoso nos atualizam sobre os elementos que nos indicam a leitura de narrativas como *Facundo* (2004) de Sarmiento, *Amalia* (1956), de José Mármol, *Martín Rivas* (2008), de Alberto Blest Gana e outras mais como um conjunto distante de outras como “Maichak” (1978) de Uslar Pietri, “Guatemala” (1985), de Ángel Asturias, “Las do Orillas” (1992), de Carlos Fuentes, “El lagarto” (1981) e “El coletazo” (1981), de Gabriel Jiménez Emán.

¹⁰ Em 1995, foram reunidos em *La otra orilla*, os contos de Julio Cortázar escritos entre 1937 e 1945.

O fato de existir a criação de diegeses que, ora são ancoradas em um emparelhamento com o mundo (os primeiros exemplos), ora são projetadas a um constructo diegético que comporta a existência e atuação de seres maravilhosos se mostrou um primeiro indicativo desta compreensão. Esta característica quando vista em narrativa, embora não seja suficiente para tratar de variações da contemporaneidade, tende a ter sua importância na análise.

Ainda sobre as propostas teóricas, quanto ao maravilhoso, concordam que: “[...] este maravilhoso, todavia, como é natural, não é a irrupção inexplicável do sobrenatural na natureza. A fantasia desenrola-se livremente.” (Vax, 1974, p. 08); “[...] o maravilhoso difere radicalmente do humano: é tudo o que é produzido pela intervenção dos seres sobrenaturais. [...] Pertencem a outra esfera (não humana, não natural) [...]” (Chiampì, 2008, p. 48).

No momento em que entramos em contato com uma narrativa, percebemos constituintes sógnicos que nos sinalizam a esfera à que pertence a diegese. É consenso da teoria e da crítica, também, que a construção do fantástico se exige, antes de qualquer coisa, por um realismo que se inscreve, aparentando o mundo, que sofre intromissão de objetos ou fatos de outra ordem (maravilhoso): “[...] *la literatura fantástica debe tener como soporte indispensable un arte representativo, puesto que si la hemos basado en el contraste de hechos anormales y normales, necesita ser representativa de esos hechos.*”¹¹ (Barrenechea, 1972, p. 393).

Nesse trajeto, como seria possível afirmar, por exemplo, que estes conceitos seriam aplicáveis em “La continuidad de los parques” (Cortázar, 1972, p. 9), de Julio Cortázar? Considerando-se que haveria um encontro entre a personagem diegética, que se posiciona em uma sala, “*arrellenado en su sillón favorito, de espaldas a la puerta, molestado con una irritante posibilidad de intrusiones [...]*”¹², lendo um livro e a personagem metadiegética que integra o que ela lê? Trata-se de um exemplo de extrapolação do conceito mimético ou de uma sugestão que pode motivar uma perspectiva analítica que tome o fato sugerido como um dado não concreto da diegese?

A forma deste conto tem no componente espaço-temporal indicadores de sua funcionalidade, de modo que um cruzamento entre os elementos que constituem o ambiente em que se encontra a personagem diegética com os que caracterizam a casa à que se direciona a personagem metadiegética indica que a narrativa é fundada em um preceito sugestivo: ao compor a narrativa em um nível improvável, “*el narrador no llega a violar las leyes ni de la*

¹¹ “[...] a literatura fantástica deve ter como suporte indispensável uma arte representativa, já que se a embasamos no contraste de feitos anormais e normais, ela necessita ser representativa destes feitos.” (Barrenechea, 1972, p. 393)

¹² “confortável em sua poltrona favorita, de costas à porta, incomodado com uma irritante possibilidade de intrusões [...]” (Cortázar, 1972, p. 9)

naturaleza ni de la lógica pero se ve el deseo de violarlas”¹³ (Anderson Imbert, 1999, p. 171), “*el narrador [...] finge escaparse de la naturaleza y nos cuenta una acción que por muy explicable que sea nos perturba como extraña*”¹⁴ (Anderson Imbert, 1999, p. 172).

Se se trata de um elemento estrutural sugestivo, isso faz com que este conto se afaste de outros em que ocorre a comprovação de transgressão. Isso não quer dizer, contudo, que “*La continuidad de los parques*” (1972) não integre as produções fantásticas, em sentido amplo, mas que, deva ser entendida como um caso específico e que não deva ser nivelada às narrativas em que ocorre a comprovação do fato, como em “*La luz es como el agua*” (2010), de García Márquez, em “*El lagarto*” (1981) e em “*El coletazo*” (1981) de Gabriel Jiménez Emán, por exemplos. Neste ponto, já identificamos que estes últimos devem compor estudo mais atento, por seu distanciamento dos contos cortazarianos estudados por Alazraki. Em certa medida, a pesquisa de Imbert, ao propor duas classes intermediárias, entre o realismo e o fantástico, em *Teoría y Técnica del cuento* (1999), às quais se relacionam ao lúdico e ao misterioso, tende a se ocupar de narrativas com este fundamento.

Há, portanto, uma linha metodológica de estudos, inaugurada a partir de um diálogo com Todorov, em que, ao tratar de narrativas que se distanciam de sua proposta para o fantástico decimonônico, intentam entender novas poéticas de narrativas centradas em objetos que transgridem determinado preceito lógico. Atuaram neste intuito, Ana María Barrenechea, em “*Ensayo de una tipología de la literatura*” (1972), Anderson Imbert em “*El realismo mágico*” (1976) e *Teoría y técnica del cuento* (1999); Jaime Alazraki, em *En busca del unicornio: los cuentos de Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico* (1983), Irleamar Chiampi, em *O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano* (1980), Lidia Morales Benito, em “*Estudio de lo neofantástico en La gran jaqueta de Gabriel Jiménez Emán*” (2008) e em “*La búsqueda de una nueva verosimilitud. Literatura neofantástica y patafísica*” (2011), Jesús Rodero, em “*Del Juego y lo fantástico en algunos cuentos de Julio Ramón Ribeyro*” (2000) e outros.

Ainda nesse intento, é possível perceber que o fundamento teórico do prólogo a *El reino de este mundo* (2003), quando considerado em conjunto aos ensaios que surgiram com a publicação de narrativas do real maravilhoso, amplia-se; isto porque ao ser considerado como uma proposta para a poética carpentieriana, teve uma relação com demais produções do período. Mesmo que se mantenha sua notabilidade na leitura de um novo estilo ou na abertura

¹³ “o narrador não chega a violar as leis nem da natureza, nem da lógica, mas se vê o desejo de violá-las” (Anderson Imbert, 1999, p. 171)

¹⁴ “o narrador [...] finge escapar da natureza e nos conta uma ação que, por muito explicável que seja, nos perturba por ser estranha” (Anderson Imbert, 1999, p. 172)

grandiloquente para o romance, de certa forma, já seria o suficiente para a consideração de seu valor literário. O que tem sido ressaltado, até então, está em sua relação com o elemento ideológico que se articula em narrativa, deixando de se averiguar o que fora ressignificado junto a outros ensaios, quanto à tentativa de compreensão da literatura hispano-americana; estes trabalhos tiveram início em um período anterior ao de Carpentier, o que, possivelmente, traria unidade ao pensamento sobre o ideário de real maravilhoso hispano-americano.

Ainda sobre Carpentier, salienta-se que seus postulados se posicionam, também, no trabalho crítico desenvolvido posteriormente, por sua metodologia encontrar em um determinado campo de estudos, no caso o antropológico, um apoio comparativo. Neste trajeto, em uma postura semelhante, Alazraki, ao propor *En busca del unicornio*: elementos para una poética de lo neofantástico. Los cuentos de Julio Cortázar (1983), observa na geometria não-euclidiana, este ponto de comparação. Seguindo a metodologia de Alazraki, tem-se que as narrativas são analisadas em consonância entre estéticas, conformidade com a ciência, quanto à verificação de determinado agente transgressor e em uma transferência da legibilidade de conceitos da estilística para campo de entendimento dos procedimentos no neofantástico (a metáfora e o anacoluto, por exemplos).

Constitui-se, deste modo, como objeto de interesse de pesquisa a organização narrativa neofantástica, porque, ao propor novos procedimentos narrativos, à semelhança do fantástico decimonônico e do realismo maravilhoso, atua nas categorias de narrador, de personagem, de tempo, de espaço e de enredo. Revela reformulações estéticas, tanto quando considerada em relação ao fantástico, quanto quando tomada em um paralelo com o realismo maravilhoso. Para isto, este trabalho se insere no contexto de crítica literária da narrativa hispano-americana, além de que, o paradigma que adotamos nas análises recupera o fundamento aristotélico de representação.

A divisão deste estudo contempla, em um primeiro momento, as proposições teóricas para o neofantástico e para o realismo maravilhoso, tendo como suporte teórico a proposta de Jaime Alazraki, em diálogo com demais estudiosos desta linha, e a de Chiampi, de igual modo, em análise teórica; seguidas de um entendimento do período de produção literária hispano-americana dos anos 1930, em que haveria importante contribuição das formas do realismo maravilhoso, do real maravilhoso, do fantástico hispano-americano e do lendário, avançando aos processos analíticos das narrativas neofantásticas, funcionando como um conjunto de formas literárias plenamente integrado à literatura em língua espanhola deste período.

No que se relaciona aos autores estudados, tem-se a tentativa de uma breve compreensão de sua representatividade, quando considerados no contexto de produção de narrativas estéticas

do pós-vanguarda hispano-americano, como também, de sua relação com a proposição de Jaime Alazraki, desenvolvidos no início dos anos 1980, que se detivera, mais atentamente, na coletânea de contos cortazarianos de *Bestiario* (1971), da década de 1950 e com os de Irleamar Chiampi, do mesmo período; além disto, há neste trabalho, a integração de análises de contos de Gabriel Jiménez Emán e de “Las dos orillas” (1993), de Carlos Fuentes, relativamente recentes no panorama dos estudos literários em língua portuguesa.

Com a metodologia assinalada, temos como objetivos entender como o neofantástico se posiciona como uma estética literária que se une aos conceitos de fantástico e de realismo maravilhoso, como também, trazer ao cenário de discussões críticas as análises das narrativas dos autores que compõem o *corpus* estudado. Com o desenvolvimento deste estudo, portanto, temos como intento a movimentação crítica sobre narrativa hispano-americana do pós-vanguarda, como também uma contribuição para o debate sobre o assunto.

1 O NEOFANTÁSTICO

1.1 O estudo alazrakiano

En busca del unicornio: los cuentos de Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico, de Jaime Alazraki, iniciado ainda na década de 70 e publicado em 1983, traz em seu prólogo quatro nuances do fantástico. Desenvolvendo essa proposta, o teórico afirma que as narrativas de Charles Perrault, E. T. Hoffman, H. G. Weels e Kafka seriam mostras das vertentes do maravilhoso, do fantástico, da ficção científica e do neofantástico, respectivamente, e que estas, por sua vez, constituem momentos em que se posicionam conjuntos de características destas quatro estéticas, estando elas relacionadas ao fantástico em seu sentido amplo¹⁵. Da escolha do teórico por Cortázar e não Gabriel García Márquez, Alejo Carpentier ou Miguel Ángel Asturias, por exemplos, depreende-se tanto o pressuposto literário incluído na concepção sobre o neofantástico, quanto sua relação com o realismo maravilhoso. Isto ocorre, porque à semelhança do último, a proposição se dá em uma concordância com seu propósito temático.

Compreendido por quatro partes, *En busca del unicornio* (1983) propõe em “Para una poética de lo neofantástico” (primeira parte do trabalho) considerações sobre o neofantástico e o fantástico, o conceito de verdade do neofantástico e o seu funcionamento em narrativa, tendo como paradigma sua relação com as ciências. Além disso, Alazraki evoca a geometria não-euclidiana, com a qual estabelece um paralelo comparativo. Em seu primeiro capítulo, o autor se apoia em estudiosos, como Emilio Carilla, Ana María Barrenechea, Louis Vax, Pierre Mabilille e Roger Caillois¹⁶, chegando às considerações de Todorov quanto ao novo modelo

¹⁵ Tem-se como percurso metodológico, quando há a referência ao fantástico, em seu sentido amplo, as produções narrativas que estabelecem formas literárias peculiares, quando consideradas frente às grandes categorias “realismo” e “maravilhoso”, igualmente, refere-se aos termos de produções narrativas do fantástico clássico, decimonônico ou tradicional, quando se posicionam em sua relação com as narrativas neofantásticas ou frente ao realismo maravilhoso hispano-americano. A análise das narrativas, que se pretende desenvolver, toma processos de criação literária posicionados no período que se estende dos anos 1930 aos de 1980* da literatura hispano-americana, permitindo a relação entre o neofantástico e o realismo maravilhoso, em diferentes autores e momentos de produção.

*Ainda que o trabalho se concentre na análise de narrativas do período de 1930 a 1980, foi possível a inclusão de “Las dos orillas”, escrito entre 1991 e 1992, e publicado em 1993 em *El naranjo o los círculos del tiempo*, no período em estudo, por sua narrativa apresentar procedimentos formais que coincidem com os de narrativas do momento de produção literária do realismo maravilhoso.

¹⁶ Jaime Alazraki elenca os autores escolhidos para desenvolver seu postulado, assegurando que a poética de Cortázar estaria relacionada ao novo conceito nos estudos do fantástico, em sentido amplo, concordando com a assertiva de Todorov de que Kafka superara o paradigma estudado por ele, em *Introdução à literatura fantástica* (2017). Para nosso estudo, temos as propostas destes teóricos destacadas, no que diz respeito ao maravilhoso, em: “[...] este maravilhoso, todavia, como é natural, não é a irrupção inexplicável do sobrenatural na natureza. A fantasia desenrola-se livremente.” (Vax, 1974, p. 08); “Para retomarmos os termos de Sartre, a narrativa maravilhosa é não-tética, ou seja, não coloca a realidade do que representa. O “era uma vez” nos corta de toda

poético que teria surgido com Kafka. Integrando, desta forma, o grupo de estudiosos que concordam em haver ocorrido transição de estéticas, a partir de “A metamorfose”, propõe para os estudos das narrativas, o conceito de neofantástico. Nesta perspectiva teórica, entre eles, citam-se os de Rosemary Jackson (2001), Ana María Barrenechea (1972), Julia García Cruz (1988), Jesús Rodero (2000), Lidia Morales Benito (2008; 2011) e Juan Herrero Cecilia (2000), por exemplos, cujo propósito teórico se justifica no objetivo de assinalar certos procedimentos narrativos desta literatura.

Sobre o possível efeito a que a narrativa fantástica comumente é associada (medo e horror), Alazraki posiciona a noção de Lovecraft e de Peter Penzoldt, como critério contrastivo. (Alazraki, 1983, p. 20). Recorre, ainda, à observação de Todorov sobre essa característica da estética, em que retira da centralidade do conceito de fantástico o efeito que a narrativa do século XIX geraria. E em seu estudo “¿Qué es lo neofantástico?”, de 1990, Alazraki já teria postuladas a inquietação e a perplexidade como percepção do efeito da narrativa neofantástica que, ao lado da proposição chiampiana de que as estruturas do realismo maravilhoso se manifestariam em narrativa produzindo o “efeito de encantamento” (Chiampi, 2008, p. 52), forneceram material que movimentou os estudos centrados na recepção destas estéticas, ainda no final do século XX.

Diferenciando o neofantástico do fantástico clássico, Alazraki fecha “Lo fantástico y lo neofantástico”, assegurando para o neofantástico uma nova postulação de realidade, organização e funcionamento que se diferem consideravelmente da narrativa fantástica (Alazraki, 1983, p. 28). Conclui que a nova realidade teria sua atuação na narrativa como sendo uma característica não-exclusiva do neofantástico, mas da literatura contemporânea e, concordando com Umberto Eco, em *Obra abierta*; forma e indeterminación en el arte

atualidade e nos introduz num universo autônomo e irreal.” (Bessière, 1974, p. 36); “[...] o maravilhoso difere radicalmente do humano: é tudo o que é produzido pela intervenção dos seres sobrenaturais. [...] Pertencem a outra esfera (não humana, não natural) [...]” (Chiampi, 2008, p. 48) e “O maravilhoso é o gênero cujas narrativas em que é instituído desde o início, um mundo inteiramente arbitrário e impossível [...] o maravilhoso conta histórias frequentemente enviadas de figuras e ocorrências em franca contradição com as leis da natureza, mas nunca discute a probabilidade da sua existência objectiva nem pretende suscitar interpretações que o façam. (Furtado, 1980, p. 34). Para o fantástico, nossa proposta se afina às postulações de que: “O fantástico em sentido restrito exige a irrupção dum elemento sobrenatural num mundo submetido à razão.” (Vax, 1974, p. 14); “O fantástico manifesta um escândalo, uma laceração, uma irrupção insólita, quase insuportável, no mundo da realidade [...]” (Caillois *apud* Ceserani, 2006, p. 47); “Em um mundo que é exatamente como o nosso, que conhecemos, sem diabos, sílfides, nem vampiros se produz um acontecimento impossível de explicar pelas leis desse mundo familiar.” (Todorov, 2017, p.15) e “[...] qualquer narrativa fantástica encena invariavelmente fenómenos ou seres inexplicáveis [...] não irrompem de forma arbitrária num mundo já de si transfigurado. Ao contrário, surgem a dado momento no contexto de uma acção e de um enquadramento especial até então supostamente normais.” (Furtado, 1980, p. 19)

contemporâneo (1965), afirma o caráter experimental de recusa de normas e leis que compõem a nova visão de real, considerando que esta característica estaria, então, relacionada às rupturas do contemporâneo, advinda com o propósito de uma lógica não habitual. Nesta lógica, estariam posicionados os elementos que indicariam a verdade neofantástica (Alazraki, 1983, p. 29-30).

Ao considerar o neofantástico no contexto de produção do modernismo hispano-americano, Alazraki põe em vigor, portanto, a importância literária de Leopoldo Lugones, por exemplo, cuja atuação se aplica tanto à concepção de sua filiação às produções fantásticas, quanto ao contexto de formação do modernismo, diante de inovações formais herdadas das vanguardas. Lugones ainda preservaria, antes de tudo, em suas narrativas a formulação decimonônica do fantástico, enquanto que, as narrativas do neofantástico viriam calcadas, por exemplo, em um tom de sobriedade em que o discurso se revelaria por meio de, entre outros recursos, ausência de exclamativos, ausência de verbos que denotam credulidade e ausência de vocábulos deste eixo semântico (acreditar, crer); ausência de adjetivos que se relacionam ao possível e ao impossível, ao crível, além de ausência dos aspectos do sonho, da embriaguez, da loucura ou da miragem, que estiveram marcados frequentemente nas temáticas das produções literárias anteriores, em momentos da diegese. Estes indicadores atuavam na invalidação da veracidade do narrado, ainda que preservavam verossimilhança e verdade narrativas, se se consideram as características da estética em sua dinâmica tradicional. Tais ausências, quando somadas à sequencialidade ou continuidade de ações e hábitos peculiares às personagens e narrador, quando consideradas frente ao objeto transgressor, se revelam como formas do neofantástico.

Para Abate (1997, p. 153), em um estudo que abrange as raízes deste período literário na América-hispânica, o modernismo funcionou como certa abertura para as diversas estéticas. Além de considerar a importância inicial de Lugones neste contexto, já no fim do século XIX, pondera que o realismo mágico teria se configurado em narrativa, de modo mais completo, com o romance *Don Segundo Sombra*, de Ricardo Güiraldes, em 1926. Para o estudioso, seria, portanto, “*imposible concebir el Realismo Mágico sin las aportaciones del Modernismo a la literatura hispanoamericana*”¹⁷.

Tras la muerte de Rubén Darío, el legado del poeta y del modernismo, que parecía esconderse bajo la sucesión de tendencias vanguardistas que ocuparon el escenario literario americano en las décadas de 1920 y 1930, en modo alguno desaparecía.

¹⁷ “impossível conceber o Realismo Mágico sem os aportes do Modernismo à literatura hispano-americana. (Abate, 1997, p. 145)

*Por el contrario, el vate nicaragüense continuó siendo punto de referencia – de encuentro o de disenso – para la vertiginosa superpoblación de direcciones estéticas de aquel momento artístico.*¹⁸ (Abate, 1997, p. 145)

As muitas direções estéticas de que nos fala o autor se correlaciona, portanto, à necessidade de análise do período, cujo sentido se concentra na percepção de estruturas de cada estilo. O desenvolvimento do estudo “A medio siglo del realismo mágico: balance y perspectivas” (1997) considera que, para o realismo mágico, as décadas de 1940 e 1950 constituiriam um primeiro momento da estética, em que haveria “[...] *un intento de asentar las bases teóricas de la nueva modalidad literaria que venía emergiendo de manera simultánea*.”¹⁹ (Abate, 1997, p. 146). Propõe, ainda, que a problematização da realidade seria compartilhada por estéticas – simbolismo, modernismo, surrealismo e realismo mágico –, nas quais os processos de construção mimética passariam a ter uma organização não disjuntiva, além de esclarecer que o surrealismo se distanciaria do realismo mágico por este se ancorar na América como o espaço em que ocorreriam os fatos que transgridem preceitos lógicos, contando, para essa construção, com o neobarroco como continuidade de tradição barroca espanhola. Haveria, desta forma, uma continuação de sua linguagem elaborada, além da integração do extraordinário à própria realidade americana. (Abate, 1997, p. 152).

Ponderamos, contudo, que o distanciamento do surrealismo não ocorrerá de forma definitiva, se se consideram narrativas que ainda o ocupem em construção, ainda que unido a outras formas estéticas, como é o caso de “El río” (1972), de Cortázar, e que por intenção analítica, Imbert tratará como narrativas do lúdico ou misterioso. A retomada do surrealismo se apresenta no contexto de produção literária em congruência à produção do legendário de “Guatemala” (1985) e de “Maichak” (1978) e, de igual modo, ao fantástico tradicional²⁰ em Lugones.

Quanto ao funcionamento, relacionando o neofantástico ao maravilhoso e ao fantástico, Alazraki revela que no neofantástico a transgressão seria parte da nova ordem que escapa à lógica racional e exemplifica os constructos narrativos neofantásticos com o funcionamento de “A metamorfose” (Alazraki, 1983, p. 35-36). Este funcionamento que, de forma análoga, tivera

¹⁸ “Com a morte de Rubén Darío, o legado do poeta e do modernismo, que parecia se esconder em uma sucessão de tendências vanguardistas que ocuparam o cenário literário americano nas décadas de 1920 e 1930, de modo algum desapareceria. Ao contrário, o vate nicaraguense continuou sendo ponto de referência – de encontro ou de disenso – para a vertiginosa superpopulação de direções estéticas daquele momento artístico.” (Abate, 1997, p. 145)

¹⁹ “uma tentativa de assentar as bases teóricas da nova modalidade literária que vinha emergindo de maneira simultânea” (Abate, 1997, p. 146)

²⁰ Considerando seus contos em uma linha de produção do fantástico, quando considerado seu amplo alcance, haveria em “La mariposa” (2011), manifestação da ruptura com a proposição de Herrero Cecilia, sobre as fases de desenvolvimento do fantástico.

espaço no estudo de Irlema Chiampi, também da década de 80, é visto por ambos (tanto no realismo maravilhoso como no neofantástico) como um espaço narrativo em que “[...] *lo natural y lo sobrenatural se mezclan y se confunden para convivir en un mismo territorio* [...]”.²¹ (Alazraki, 1983, p. 38). Ainda que esta forma demonstre ser a imagem preponderante que indique a ocorrência de junção entre os eixos do realismo e do maravilhoso nas estéticas, não poderia constituir isolada a constituição do arranjo em narrativa de cada uma.

Quanto ao fantástico clássico, para Alazraki, haveria o procedimento de ruptura, que se estabelece, em narrativa, como um anacoluto:

*El anacoluto no es sino una inconsecuencia sintáctica: una construcción gramatical diferente trastorna el orden normativo del discurso. El anacoluto, como todo recurso estilístico, es una desviación de modelos convencionalmente aceptados como “normales”, con el propósito de superar las limitaciones que esos modelos o normas imponen a las posibilidades expresivas del lenguaje. El anacoluto y lo fantástico son expedientes que buscan provocar una ruptura dentro de un orden determinado.*²² (Alazraki, 1983, p. 33)

A inconsequência sintática admitiria, portanto, uma ruptura em sua ordem, adquirida a partir do surgimento de um objeto que transgride um preceito lógico. Assim, da sugestão de que a estilística pode auxiliar o processo de entendimento do neofantástico, quando analisado em relação ao fantástico clássico, depreende-se a noção de que o funcionamento do anacoluto pode, além de romper com a ordem estabelecida, ser estendido ao desempenho de algumas personagens e do narrador.

Trazendo para os estudos sobre o neofantástico, emprestamos o termo à análise narrativa. O anacoluto fornece uma conceituação, cujo procedimento se assemelha ao que o narrador e personagens desempenham quando envolvidos em narrativa que apresentam determinado elemento transgressor de um conceito lógico: o desvio, portanto, no neofantástico, não está ligado somente ao conceito de representação (composição que recebe um elemento do maravilhoso, provocando o intento de personagens e narrador de entendê-lo, avaliá-lo ou problematizá-lo, como ocorre no fantástico), mas também ao de verdade, quando agem em inconsequência semântica. Entendemos que esta última revela que a personagem e o narrador

²¹ “[...] o natural e o sobrenatural se misturam e se confundem para conviver em um mesmo território [...]” (Alazraki, 1983, p. 38)

²² “O anacoluto não é senão uma inconsequência sintática: uma construção gramatical diferente transtorna a ordem normativa do discurso. O anacoluto, como todo recurso estilístico, é um desvio de modelos convencionalmente aceitos como “normais”, com o propósito de superar as limitações que esses modelos ou normas impõem às possibilidades expressivas da linguagem. O anacoluto e o fantástico são momentos que buscam provocar uma ruptura dentro de uma ordem determinada”. (Alazraki, 1983, p. 33)

sabem mais (ou atuam como se soubessem mais) sobre a fábula que sobre determinado preceito lógico.

Diferentemente da visão de que o fantástico propõe um “desvio de modelos convencionalmente aceitos” (Alazraki, 1983, p. 33), sendo este desvio um traço estrutural apenas quando o fantástico toma como paradigma o realismo literário ou construções propriamente do terreno do maravilhoso, como as fábulas, os contos de fadas e as lendas, por exemplos, no neofantástico, o anacoluto envolve as ações de personagens e de narrador que não racionalizam sobre este elemento que transgride determinado preceito lógico: este sim configuraria o desvio ou, para os estudos da estilística, o anacoluto.

Quanto à consideração do encontro entre elementos do realismo e do maravilhoso, em um mesmo plano, o anacoluto que ocorre no fantástico, não ocorre no neofantástico da mesma forma, mas sim, é flagrado na atitude destes agentes (narrador e personagem) que não problematizam os elementos de transgressão. De forma semelhante, se considerado o neofantástico frente ao realismo maravilhoso, a atuação destes elementos (narrador e personagem) se afinam, em um primeiro momento, e se distanciam, contudo, quando entendidos em relação ao narrador demiúrgico do realismo maravilhoso ou quando relacionados às personagens referencias, cujas ações se dão em torno de motivadores históricos do realismo maravilhoso, por exemplos.

Haveria aqui, a noção de que o anacoluto atuaria tanto na função do narrador e da personagem neofantásticos, quanto na do realista maravilhoso, o que os distanciaria, contudo, se lidos no conjunto lexical e sintático que forma a linguagem neobarroca, no enredo calcado no postulado do real maravilhoso de Carpentier, na “supressão de nexo de consecução e consequência” (Chiampi, 2008, p. 136) do tempo e espaço narrativos que ocorrem acompanhados de formas indissociáveis do narrador e das personagens (algumas referenciais) do realismo maravilhoso e na predileção pelo diálogo com o período de Conquista e com o legendário.

As analogias entre as estéticas do maravilhoso, do fantástico e do neofantástico e as figuras de metáfora, metonímia e anacoluto para Alazraki se condensam na ideia de que a metáfora revela a construção neofantástica que, quando integrada a um ou mais elementos transgressores de um determinado preceito lógico, o faz imprimindo à narrativa sua impossibilidade de tradução no campo de coordenadas lógicas.

Elevando a forma narrativa à leitura metafórica, Alazraki ratifica seu acontecimento no plano das ações da diegese, dada sua impossibilidade de tradução lógica, isto é, sua consideração sobre o evento se dá em um nível factual e não metafórico. Ao incluir a

informação de que o objeto transgressor em determinada diegese elucida o metafórico, o autor se refere aos processos de entendimento do fato, quando considerado em sua relação a seu teor extra-narrativo. Entender a metáfora no acontecimento evidenciaria o surgimento de um fato que transgride determinado preceito lógico.

O anacoluto, por sua vez, liga-se às coordenadas realistas do fantástico clássico que, ao receber um elemento que transgride sua forma, tem um rompimento no percurso narrativo; e, no neofantástico, desenvolve a função de identificação da “conjunção” (Chiampi, p. 144, 2008) que há entre as ações do narrador e elemento transgressor e entre as ações de personagens e elemento transgressor. Sua aplicabilidade se estende à comparação entre o fantástico e o maravilhoso (entendidos, neste caso, como categorias):

*la literatura fantástica del siglo XIX emerge no sólo como un sustituto de lo maravilloso; es, además, una suerte de desafío a la infalibilidad de las leyes postuladas por la ciencia. Es un mentís a esas leyes, una reacción al racionalismo, o, como se ha dicho, “un juego con el miedo” en un mundo donde el miedo ha sido vencido y desterrado. A diferencia de lo maravilloso, cuyo funcionamiento es semejante al de una imagen, que por su explicitéz está más cerca del símil que de la metáfora, lo fantástico funciona como un anacoluto.*²³ (Alazraki, 1983, p. 33)

No maravilhoso, o teórico encontra a imagem como forma de entender seu funcionamento, em que não ocorreria o anacoluto, mas o posicionamento livre de elementos não reais. Sugerindo que as ciências podem auxiliar no processo de busca por uma poética das narrativas que seguiram o modelo de “A metamorfose”, Alazraki discute conceitos que questionam o modelo lógico, vigente em metodologias aplicáveis e reitera que o pensamento seja “conformado por la lógica aristotélica²⁴ y la geometría euclidiana”²⁵ (Alazraki, 1983, p. 50). Isto é, faz um paralelo entre o que causaram as descobertas da geometria não-euclidiana para a matemática com o que causaram as narrativas do neofantástico para os estudos do fantástico em seu sentido amplo, já que em um determinado campo de compreensão humana, haveria a atuação de preceitos que organizam o constructo narrativo.

²³ “A literatura fantástica do século XIX emerge não somente como um substituto do maravilhoso; é, também, uma sorte de desafio à infalibilidade das leis postuladas pela ciência. É um engano destas leis, uma reação ao racionalismo, ou, como foi dito, “um jogo com o medo”, em um mundo onde o medo fora vencido e desterrado. À diferença do maravilhoso, cujo funcionamento é semelhante ao de uma imagem, que por ser explícita está mais próxima do similar que da metáfora, o fantástico funciona como um anacoluto”. (Alazraki, 1983, p. 33)

²⁴ Semelhante ao que ocorrera com a construção do romance tradicional, em que “[...] O realismo era-lhe imanente: mesmo os romances que pelo assunto eram fantásticos tratavam de apresentar seu conteúdo de tal maneira que disso resultasse a sugestão do real.” (Adorno, 2003, p. 269) há, na construção da narrativa neofantástica, a necessidade do posicionamento de elementos narrativos que deem conta da representatividade no eixo da realidade e, depois disto, a atuação de um ou mais elementos do maravilhoso.

²⁵ “em conformidade com a lógica aristotélica e com a geometria euclidiana” (Alazraki, 1983, p. 50).

Comparando o trabalho do historiador ao do matemático, afirma que “*los intentos de las matemáticas de condensar el universo en un número no son menos ambiciosos que los esfuerzos del historiador por trazar una imagen de la sociedad humana.*”²⁶ (Alazraki, 1983, p. 51). O historiador, portanto, buscaria o material condensado que seria capaz de dar conta das variáveis que surgiram com a narrativa neofantástica. Estabelece comparação entre o fantástico e o neofantástico, quanto à perspectiva de verdade em:

*Es extremadamente significativo que las obras maestras del género fantástico hayan sido escritas en las tres décadas que van de 1820 a 1850. Que varios países, en un momento determinado, produzcan las obras a través de las cuales lo fantástico como género queda definido no es, no puede ser, una casualidad, y Caillois ha intentado explicar, como hemos visto, las fuerzas que generan esa nueva poética de lo fantástico. Lo neo-fantástico responde a una dinámica semejante. Sus metáforas son intentos de alcanzar la representación de percepciones que rebasan los límites de la poética realista. [...] En esta poética no hay lugar para las leyes de identidad, contradicción y exclusión de la lógica aristotélica.*²⁷ (Alazraki, 1983, p. 61-62)

Ao considerar a identificação, a contradição e exclusão, o teórico dimensiona sua concepção sobre o funcionamento do fantástico decimonônico; quando compara o fantástico com o maravilhoso, propõe que a metáfora e a metonímia do maravilhoso se distanciam das que ocorrem no fantástico e, por extensão, das construídas no neofantástico, porque, enquanto a metáfora do maravilhoso corresponde a um intento de representação de desejos, esse molde perderia sentido, portanto, com o desenvolvimento das ciências (Alazraki, 1983, p. 32-33) e, dessa forma, seus preceitos participariam das narrativas construídas no fantástico, na medida em que se buscariam as explicações para os fatos narrativos. Nessa linha, a metáfora seria vista como possibilidade de compreensão do aparecimento e junção do objeto que transgride determinado preceito lógico à narrativa neofantástica.

Alazraki considera que a não-exclusão ou a não-contradição da lógica aristotélica²⁸ seja característica da poética neofantástica, porque, como veremos nas análises deste estudo, as

²⁶ “as tentativas da matemática de condensar o universo em um número não são menos ambiciosas que os esforços do historiador ao tentar atingir uma imagem da sociedade humana”. (Alazraki, 1983, p. 51).

²⁷ “É extremamente significativo que as obras-primas do gênero fantástico tenham sido escritas nas décadas que vão de 1820 a 1850. Que vários países, em um momento determinado, produzam as obras através das quais o fantástico como gênero fique definido, não é e não pode ser uma casualidade, e Caillois tentou explicar, como vimos, as forças que geram essa nova poética do fantástico. O neo-fantástico responde a uma dinâmica semelhante. Suas metáforas são tentativas de alcançar a representação de percepções que excedam os limites da poética realista. [...] Nesta poética não há lugar para as leis de identidade, contradição e exclusão da lógica aristotélica”. (Alazraki, 1983, p. 61-62)

²⁸ Rosenfeld, ao tratar a verdade da obra de arte, a opõe à noção de verdade da obra científica, relacionando aquela ao conceito de verossimilhança aristotélica e à “[...] coerência interna no que tange ao mundo imaginário das personagens e situações miméticas.” (Rosenfeld, 1974, p. 18). Visão que reúne na personagem os caracteres que revelam tal verdade. Quanto à narrativa de Kafka observa que em alguns casos não seja possível “[...] “verificar” a maioria dos enunciados individuais ou todos eles em conjunto, quer em termos empíricos, quer puramente lógicos”. (Rosenfeld, 1974, p. 19).

narrativas têm em sua construção a variável que é transgredida (determinado preceito lógico que não é debatido ou não aceito, como ocorre na narrativa do fantástico clássico) e esta transgressão não aplica à narrativa a ruptura que se desenvolve no contato entre narrador e personagens e o objeto ou ato maravilhoso. Isto quer dizer que, para se considerar que existam elementos não lógicos, deva haver a atuação, também, do plano aristotélico em narrativa, indicando o posicionamento de signos e de construções sintáticas que fundamentam, em um primeiro momento, relação harmônica (conjuntiva) com conjuntos de preceitos e de suas proposições de sentido, aproximando-o do realismo maravilhoso (Chiampi, 2008, p. 144).

Ainda sobre o conceito de verdade da nova poética, revela que para o estudo do neofantástico,

*los llamados “contenidos” o “verdades” de una obra deban explicarse y entenderse a partir de su forma: es aquí donde el escritor ha creado una nueva verdad, aunque en apariencia, como idea, pueda parecernos que no nos dice nada de nuevo. Lo nuevo reside, justamente, en la creación de una forma nueva.*²⁹ (Alazraki, 1983, p. 66)

A interação com a ciência, desenvolvida por Alazraki, assim como o paralelo com a patafísica de Lidia Moráles Benito (2011) pontuam-se como orientadores da estética. Alejo Carpentier o encontrara na leitura da antropologia atrelada aos estudos literários. Lidia Moráles Benito, ao analisar o neofantástico em contos de Gabriel Jiménez Emán, entende que a patafísica assumia esse propósito.

No capítulo “Dos Geometrías”, que integra a segunda parte da teoria, intitulada “Algunos contextos de lo neofantástico en la obra de Cortázar”, o estudioso, além de ratificar sua afirmativa de que o neofantástico “[...] *busca competir con la ciencia: ésta tiende a abstraer intelectivamente, aquel procura integrar intuitivamente*”.³⁰ (Alazraki, 1983, n.p), realça as comparações entre a ciência e os estudos literários, para a compreensão da narrativa neofantástica, pontuando a característica de procedência que um elemento irreal toma no funcionamento do constructo narrativo:

A nuestra geometría causal de la realidad, lo fantástico suministra medidas y relaciones que, sin invalidar esa realidad apariencial, la relativizan y completan. Desde el punto de vista de lo neo-fantástico, la realidad narrativa se reorganiza de tal manera que lo que parecía irreal o inverosímil en el plan de la causalidad recobra ahora una incontrovertible validez. La relación entre los dos planes o puntos de vistas es

²⁹ “os chamados “conteúdos” ou “verdades” de uma obra devem se explicar e ser entendidos a partir de sua forma.: eis aqui onde o escritor criou uma nova verdade, ainda que em aparência, como ideia, pode parecer que não nos diz nada de novo. O novo reside, justamente, na criação de uma nova forma”. (Alazraki, 1983, p. 66)

³⁰ “[...] busca competir com a ciência: esta tende a abstrair intelectivamente, aquele procura integrar intuitivamente”. (Alazraki, 1983, n.p)

*semejante a la relación que existe entre la geometría métrica o euclidiana y geometrías más avanzadas.*³¹ (Alazraki, 1983, p. 114)

Ainda no contexto do neofantástico na obra de Cortázar, expõe a afirmação do escritor argentino de que seus contos pertençam ao gênero fantástico, por falta de alguma outra categoria mais apropriada. Aqui, pontua-se a relação existente entre as vanguardas e as narrativas cortazarianas que, semelhante ao que Alejo Carpentier propõe em seus ensaios e em seu prólogo a *El reino de este mundo* (2003), unem os escritores deste período a conceitos surrealistas³². Esta atitude dialoga com a importância transgressora deste período, captada por Camacho Delgado, ao considerar que “*el autor vanguardista pretende crear un nuevo Génesis a través de un proceso intencional donde el lenguaje es violentado y adaptado a las nuevas necesidades comunicativas y estéticas[...]*”³³ (Camacho Delgado, 2006, p. 13).

Alazraki considera a afirmação cortazariana sobre seus contos pertencerem ao fantástico, tendo como base o estudo que o autor desenvolveu sobre o fantástico, intitulado “Alguns aspectos do conto”:

Quase todos os contos que escrevi pertencem ao gênero fantástico por falta de nome melhor, e se opõem a esse falso realismo que consiste em crer que todas as coisas podem ser descritas e explicadas como dava por assentado o otimismo filosófico e científico do século XVIII, isto é, dentro de um mundo regido mais ou menos harmoniosamente por um sistema de leis, de princípios, de relações de causa a efeito, de psicologias definidas, de geografias bem cartografadas. (Cortázar, 2006, p. 148)

³¹ “À nossa geometria causal da realidade, o fantástico subministra medidas e relações que, sem invalidar essa realidade aparente, a relativizam e completam. Desde um ponto de vista do neo-fantástico, a realidade narrativa se reorganiza de tal maneira que o que parecia irreal ou inverossímil no plano de causalidade recobra agora uma incontestada validade. A relação entre os dois planos ou pontos de vista é semelhante à relação que existe entre a geometria métrica ou euclidiana e geometrias mais avançadas” (Alazraki, 1983, p. 114)

³² Cortázar define o surrealismo como sendo uma “*cosmovisión, no esquema o ismo; una empresa de conquista de la realidad, que es la realidad cierta [...]; una reconquista de lo mal conquistado (lo conquistado a medias: con la parcelación de una ciencia, una razón razonante, una estética, una moral, una teología) y no la mera prosecución, dialécticamente antitética, del viejo orden supuestamente progresivo.*” (Cortázar *apud* Alazraki, 1983, p. 95). Alejo Carpentier teve contato com surrealistas, antes de elaborar suas narrativas que, por intercâmbio de estéticas, proporcionou a seus contos, novelas e romances certa afinidade com o conceito bretoniano de surrealismo. Para Octavio Paz “[...] *el surrealismo no pretende otra cosa: es un poner en radical entredicho a lo que hasta ahora ha sido considerado inmutable por nuestra sociedad, tanto como una desesperada tentativa por encontrar la vía de salida [...].*” (Paz, 1974, p. 29). A via de saída à que Paz se refere se vincula à negação dos modelos realistas que imperava em narrativas do século XIX e que poderiam sucumbir, levando com eles o caráter livre de criação e o poder de compor novas estéticas. Este foi um dos renovadores marcados pelas vanguardas, se pensamos a literatura em um panorama de relação entre estilos. Carpentier propõe também que “*El surrealismo ha dejado de constituir, para nosotros, por proceso de imitación muy activo hace todavía quince años, una presencia erróneamente manejada. Pero nos queda lo real maravilloso de índole muy distinta, cada vez más palpable y discernible, que empieza a proliferar en la novelística de algunos novelistas jóvenes de nuestro continente.*” (Carpentier, 1967, p. 94-95)

³³ “o autor vanguardista pretende criar uma nova gênese através de um processo intencional em que a linguagem é violada e adaptada às novas necessidades comunicativas e estéticas”. (Camacho Delgado, 2006, p. 13).

A postulação teórica tem, em “Bestiario”, a quarta e última parte do trabalho, a aplicabilidade das considerações teóricas alazrakianas nos contos do escritor argentino, reunidos em seu livro de mesmo nome. No capítulo introdutório desta parte, intitulado “Traducción *versus* significación”, Alazraki propõe que o princípio estruturador da narrativa de Kafka se fundamenta no conceito de indeterminação, sendo esta uma advertência a conceitos que limitam nossa capacidade de conhecer, resultando em metáfora. O estudo do neofantástico adviria de um mecanismo que percorreria o trajeto de onde surge a metáfora e de seu funcionamento em narrativa:

*Reconstruir las reglas de funcionamiento de esas metáforas sería, así, la aproximación más sensata a que accede la literatura de lo neo-fantástico para su estudio. [...] El estructuralismo ha hecho extensiva esta aproximación que proponemos para lo neo-fantástico a toda la literatura.*³⁴ (Alazraki, 1983, p.124)

As metáforas, segundo o teórico, não se relacionam ao conceito aristotélico do termo, em que haveria “[...] *el transporte a una cosa de un nombre que designa otra, transporte del género a la especie, o de la especie a la especie, o según la relación de analogía.*”³⁵ (Aristóteles *apud* Alazraki, 1983, p. 42), mas à proposição de abertura interpretativa para o acontecimento transgressor de determinado preceito lógico em narrativa.

Em conjunto à linha de constituição mimética aristotélica, contudo, organizam-se os postulados para o neofantástico, além de que, estas unidades metafóricas se relacionam ao fato em evidência na narrativa neofantástica, mas não seriam, contudo, passíveis de tradução em uma linguagem lógica. Une sua concepção ao conceito operacional de Nietzsche, em que “[...] *la verdad del Ser ha sido traspuesta a un lenguaje simbólico: la esencia íntima de las cosas, aunque independiente de la metáfora como medio expresivo, se encuentra en ella* [...]”³⁶ (Nietzsche *apud* Alazraki, 1983, p. 42). Por este motivo, colocam-se na relação de possibilidades interpretativas, que desafiam o mundo conceitual, onde haveria classificações, cujo intento seria constituir certa ordem em paralelo aos conceitos de racionalidade, um intento de ordenar o que não está desordenado, mas que revela uma realidade não atingida em termos lógicos (Alazraki, 1983, p. 43). Nesse trajeto, compara, ainda, a transgressão que determinado signo impõe à narrativa neofantástica com a impossibilidade de um número irracional

³⁴ “Reconstruir as regras de funcionamento dessas metáforas seria, então, a aproximação mais sensata a que acessa a literatura do neo-fantástico para seu estudo. [...]. O estruturalismo fez de forma extensa esta aproximação que propomos para o neo-fantástico a toda a literatura”. (Alazraki, 1983, p.124)

³⁵ “[...] o transporte a uma coisa de um nome que designa outra, transporte de gênero à espécie, ou da espécie à espécie, ou segundo a relação de analogia.” (Aristóteles *apud* Alazraki, 1983, p. 42)

³⁶ “[...] a verdade do Ser foi transposta a uma linguagem simbólica: a essência íntima das coisas, ainda que independente da metáfora como meio expressivo, se encontra nela [...]” (Nietzsche *apud* Alazraki, 1983, p. 42)

comportar-se como um número racional ou o intento não-possível de se limitar termos da geometria não-euclidiana aos da geometria euclidiana. (Alazraki, 1983, p. 126).

Haveria, desta forma, uma desistência por parte do narrador e das personagens em confrontar o objeto que transgride determinado preceito lógico, nestas narrativas, seja por meio de circunlóquios, recorrentes nas narrativas do século anterior, em que o narrador tenta convencer o narratário de que o que narra ocorrera, realmente, seja por intervenções insistentes sobre essa transgressão, indicando seu caráter de ruptura com algum preceito lógico, como ocorrerá em um primeiro momento das narrativas hispano-americanas.

Alazraki destaca, igualmente, assertivas de Cortázar sobre a noção de ambiente fechado de um conto, em que o narrador assume uma posição na qual atua como uma possível personagem, tomando uma consciência na feitura do relato de dentro para fora, além de marcar a relevância da atuação da personagem em conjunto aos seus narradores em terceira-pessoa. (Cortázar *apud* Alazraki, 1983, p. 240). Ainda sobre as possibilidades de se narrar um determinado conto, informa que a narrativa pode ser organizada a partir de um narrador em segunda-pessoa, o que além de se concretizar na literatura hispano-americana, em *Aura* (1994), de Carlos Fuentes, este desvio narrativo já fazia parte das preocupações estéticas do autor de *Bestiario* (1971):

Nunca se sabrá cómo hay que contar esto, si en primera persona o en segunda, usando la tercera del plural o inventando continuamente formas que no servirán de nada.
³⁷(Cortázar *apud* Alazraki, 1983, p. 236)

No que diz respeito a suas pontuações sobre o conto, Cortázar, em *Valise de cronópio* (2006) propõe quatro estudos que se mantêm no cerne das proposições que norteiam as averiguações da estética neofantástica, isto porque, ao tratar sobre os aspectos do conto, Cortázar avança, chegando às proposições sobre estéticas que se fundem. Trata-se dos ensaios “Do sentimento do fantástico” (2006); “Alguns aspectos do conto” (2006); “Do sentimento de não estar de todo” (2006) e “Do conto breve e seus arredores” (2006)³⁸.

Publicados em espanhol, em 1970, pela revista “Casa de las Américas”, número 60, “Alguns aspectos do conto” (2006) trazem importante posicionamento de Cortázar sobre o literário, quanto a sua filiação à noção de real narrativo. O escritor relaciona seus “princípios orientadores da busca por uma literatura à margem de todo realismo demasiado ingênuo” à

³⁷ “Nunca se saberá como se deve contar isto, se em primeira pessoa ou em segunda, usando a terceira do plural ou inventando continuamente formas que não servirão de nada”. (Cortázar *apud* Alazraki, 1983, p. 236)

³⁸ Ao tratar as relações entre Cortázar e Poe, em *A poética do conto* (2004), Charles Kiefer retoma as ideias de parte dos ensaios de Cortázar. Kiefer, entre ideias essenciais, concorda com Davi Arrigucci Jr., quanto à importância de *Bestiario* (1971) para a poética de Julio Cortázar.

assertiva de Alfred Jarry de que “o verdadeiro estudo da realidade não reside nas leis, mas nas exceções dessas leis”. (Cortázar, 2006, p. 148). Sugere, ainda, que o conto, em um primeiro momento, se une à forma narrativa e, posteriormente, revela sua relação com os procedimentos pelos quais as estéticas se estabelecem:

num conto de grande qualidade [...] o contista sente necessidade de escolher e limitar uma imagem ou um acontecimento que sejam *significativos*, que não só valham por si mesmos mas também sejam capazes de atuar [...] no leitor como uma espécie de *abertura*, de fermento que projete a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que vai muito além do literário contido no conto. (Cortázar, 2006, p.152)

Cortázar considera que o contista deva agir sem ter como pretensão literária a qualidade acumulativa, ou seja, na concepção narrativa deve condensar o trajeto do que é narrado no tempo e no espaço do conto. O contista deve, também, trabalhar com o material que ele qualifica como “significativo”, considerando a figura de quem escreve um “astrônomo de palavras”. (Cortázar, 2006, p. 153-154). O autor destaca os componentes “intensidade da ação” e “tensão interna da narrativa” como um produto que pode sinalizar a relevância de uma narrativa, no que concerne à questão de valor literário. (Cortázar, 2006, p. 158). Em “Do sentimento de não estar de todo”, Cortázar reitera sua concepção de realidade semelhante à de Alfred Jarry, num intento de “[...] anular a diferença escandalosa entre o sólido e o insólito e permite a passagem cotidiana, sem *response* concreta porque já não há *challenge* [...]” (Cortázar, 2006, p. 170), além de reconhecer os procedimentos que compõem seus contos, tanto na percepção crítica, quanto à sua própria consideração sobre eles:

Tem-se dito que em minhas narrativas o fantástico desgarra-se do “real” ou insere-se nele, e que esse brusco e quase sempre inesperado desajuste entre um satisfatório horizonte razoável e a irrupção do insólito é o que lhes dá eficácia como matéria literária. [...] não é pela técnica que essas narrativas se distinguem de outras narrativas; bem ou mal escritas, são, em sua maioria, do mesmo estofo que meus romances, aberturas sobre o estranhamento, instâncias de um deslocamento a partir do qual o sólido deixa de ser tranquilizador porque nada é sólido desde que submetido a um escrutínio secreto e contínuo. (Cortázar, 2006, p. 170-171)

Sobre as características indicadas por ele, cabe a pertinente diferenciação entre a filosofia de trabalho, o que parece se relacionar mais à função de comportamento criativo, e a utilização destes elementos em função da estética. A mesma distinção se estende ao que constitui o conto da estética nele organizada.

1.2 “¿Qué es lo neofantástico?”

Em 1990, Jaime Alazraki publica na revista *Mester*, seu artigo “¿Qué es lo neofantástico?”, no qual reitera suas ideias aplicadas nos contos de *Bestiario* (1971), de Julio Cortázar. Ao analisar os preceitos teóricos anteriores, no que tange à teoria da nova poética, assevera que Kafka teria sido excluído das antologias que, com o intuito de se conformarem a um modelo, não avançam no estudo teórico dos procedimentos formais do neofantástico (Alazraki, 2001, p. 274-275).

Com tal posicionamento, o teórico põe em vigor a hipótese de que a literatura neofantástica se distanciara das produções dos séculos XVIII e XIX, de acordo com três características: a) a visão de realidade; b) intenção e c) *modus operandi*. Quanto ao primeiro, diferentemente do fantástico, em que haveria certa objetividade na concepção de realidade, supõe que, no neofantástico, o real seria tomado como uma máscara que ocultaria uma segunda realidade. Reiterando sua concepção anterior, quanto ao efeito narrativo, propõe que a intenção, nas narrativas de Kafka, Cortázar não estaria pautada na produção de medo ou horror, mas na fabricação de uma perplexidade ou inquietação; além de reconhecer uma intenção metafórica em tais narrativas, que acompanha os procedimentos da estética.

No que diz respeito ao *modus operandi*, concorda com Todorov quanto ao fato de “A metamorfose” ter transgredido o modelo fantástico clássico e propõe, ainda, que o elemento transgressor da lógica racionalista surgiria na diegese, em casos, sem o aval logrado pela atmosfera misteriosa ou lúgubre, peculiar ao fantástico clássico, sendo, portanto, uma característica secundária à forma narrativa neofantástica (Alazraki, 2001, p. 276-279). Reiterando a importância da abertura metafórica, insiste em que a transformação de Gregório Samsa em um inseto se dá em conformidade à relação que a personagem teria no contexto de isolamento a que se submetia (Alazraki, 2001, p. 278):

*Llamo metáforas epistemológicas a esas imágenes del relato neofantástico que no son “complementos” al conocimiento científico sino alternativas, modos de nombrar lo innombrable por el lenguaje científico, una óptica que ve donde nuestra visión al uso falla.*³⁹ (Alazraki, 2001, p. 278)

A construção dos elementos narrativos para a nova poética segue na proposição dialógica com os postulados de Todorov (2017), de modo que, Alazraki avança sobre suas considerações, revelando que “*el discurso kafkiano abandona lo que hemos definido como la segunda condición de lo fantástico: la vacilación representada en el interior del texto.*”⁴⁰

³⁹ “Chamo metáforas epistemológicas essas imagens do relato neofantástico que não são ‘complementos’ ao conhecimento científico e sim alternativas, modos de nomear o inominável pela linguagem científica, uma ótica que vê onde nossa visão usual falha”. (Alazraki, 2001, p. 278)

⁴⁰ “o discurso kafkiano abandona o que definimos como a segunda condição do fantástico: a hesitação representada

(Alazraki, 2001, p. 279). Além disto, exemplificada com a narrativa cortazariana do conto “Axolotl” (1970), desenvolve a ideia de que, enquanto o relato fantástico se fundamenta nos feitos históricos do argumento e numa reprodução da realidade cotidiana que é gradualmente acometida por seu rompimento, “*desde las primeras frases del relato, el cuento neofantástico nos introduce, a boca de jarro, al elemento fantástico: sin progresión gradual, sin utilería, sin phatos.*”⁴¹ (Alazraki, 2001, p. 279). E quanto à relação das estéticas com o contexto em que tiveram seu desenvolvimento propõe, junto à afirmação de Caillois de que:

El cuento fantástico es, como ha señalado Caillois, contemporáneo del movimiento romántico y como éste un cuestionamiento y un desafío del racionalismo científico y de los valores de la sociedad burguesa, el relato neofantástico está apuntalado por los efectos de la primera guerra mundial, por los movimientos de vanguardia, por Freud y el psicoanálisis, por el surrealismo y el existencialismo, entre otros factores.”⁴² (Alazraki, 2001, p. 280)

À continuação dos estudos neofantásticos, em postulações que distinguem as estéticas, o estudioso considera que tenha surgido, distanciando-se do fantástico já na segunda metade do século XIX, em que se destacavam as inquietações metafísicas e espirituais que se mostravam contrárias às normativas do positivismo e do materialismo que permeavam as concepções socio-culturais até aquele momento.

Ao lado de construções que tomam o realismo como terreno para o desenvolvimento narrativo, que utilizam elementos transgressores naturalizados e que Irlemar Chiampi nomeia como realismo maravilhoso e Willian Spindler como realismo mágico antropológico, Juan Herrero Cecilia atenta ao modelo “*fantástico exótico y legendario*”⁴³ (2000, p. 72) como uma construção que traz o objeto transgressor como algo adequado àquele ambiente, relacionando-se ao maravilhoso. Sua consideração em torno à narrativa que inclui o legendário impulsiona a necessidade de se verificar os pontos que distinguem as estéticas (isto, quando considerada a proximidade entre o realismo maravilhoso e a lenda). Herrero Cecilia avança, ao estabelecer as diferenças entre as estéticas do fantástico e do neofantástico:

no interior do texto.” (Alazraki, 2001, p. 279)

⁴¹ “desde as primeiras frases do relato, o conto neofantástico nos introduz, de repente, ao elemento fantástico: sem progressão gradativa, sem adereços, sem *phatos*.” (Alazraki, 2001, p. 279)

⁴² “O conto fantástico é, como assinalou Caillois, contemporâneo do movimento romântico e, como este, um questionamento e um desafio ao racionalismo científico e aos valores da sociedade burguesa, o relato neofantástico está apoiado nos efeitos da primeira guerra mundial, nos movimentos de vanguarda, em Freud e na psicanálise, no surrealismo e no existencialismo, entre outros fatores.” (Alazraki, 2001, p. 280)

⁴³ “fantástico exótico e lendário” (Herrero Cecilia, 2000, p. 72)

*la diferencia entre lo fantástico clásico y lo neo-fantástico reside en la intención comunicativa del autor. Un relato pertenece a lo neo-fantástico si persigue una finalidad didáctica, iniciática, alegórica o filosófica. A través del universo narrado el autor pretende comprender, explicar o justificar una comprensión del mundo o una creencia en dimensiones ocultas o sobrenaturales.*⁴⁴ (Herrero Cecilia, 2000, p. 69)

Concordando com J. Finné (1980) e A. Faivre (1991), Herrero Cecilia nos atualiza com a informação de que para a literatura fantástica, em sentido amplo, se propõem os seguintes subgêneros: “*lo fantástico canónico o clásico; lo neo-fantástico con sus diversas orientaciones; lo fantástico exótico o legendario*”⁴⁵. (2000, p.67). Aqui, pontua-se a probabilidade de que narrativas como “Guatemala” (1985), de Ángel Asturias e “Maichak” (1978), de Uslar Pietri tenham constituído um momento literário anterior às produções do realismo maravilhoso. Além disso, Herrero Cecilia esclarece que não houve perda de valor literário por parte de narrativas que vieram combinadas a questões exotéricas, metafísicas ou espirituais. Trazendo para as análises que propomos temos Ramón Ribeyro e Leopoldo Lugones, que revigoram a narrativa do fantástico canônico.

Neste percurso teórico, os contos de Jiménez Emán e “La luz es como el agua” (2010), de García Márquez apresentam-se como moldes do neofantástico, ao passo que “Maichak” (1978), de Uslar Pietri atua, em um primeiro momento como uma narrativa que, quando incluída nos estudos de desenvolvimento do realismo maravilhoso, se posiciona tanto como um dos motivadores deste estilo, como também, estabelece relação com o fantástico legendário de que nos falam Finné, Cecília e Faivre, distanciando-se do fantástico, contudo, quando tomada como uma formulação da tradição oral.

Em um mesmo trajeto teórico, Rodero (2000), ao estudar narrativas de Julio Ramón Ribeyro, explícita a posição de surgimento de narrativas neofantásticas, à semelhança do estudo de Julia Cruz (1988) sobre o neofantástico. Também se posiciona na linha de estudos que deram continuidade à assertiva todoroviana de que “A metamorfose” inauguraria novos procedimentos na literatura fantástica, em sentido amplo. Além disso, Rodero considera a década de 50 como expoente de produção de contos e revigora a importância de Julio Ramón Ribeyro, por sua produção de contos fantásticos seguir duplo trajeto: à semelhança com o que fizera Uslar Pietri, ao desenvolver narrativas legendárias, como “Maichak” (1978), ao lado de

⁴⁴ “a diferença entre o fantástico clássico e o neo-fantástico reside na intenção comunicativa do autor. Um relato pertence ao neo-fantástico se persegue uma finalidade didática, iniciática, alegórica ou filosófica. Através do universo narrado o autor pretende compreender, explicar ou justificar uma compreensão do mundo ou uma crença em dimensões ocultas ou sobrenaturais.” (Herrero Cecilia, 2000, p. 69)

⁴⁵ “o fantástico canônico ou clássico; o neo-fantástico com suas diversas orientações; o fantástico exótico ou legendário”. (2000, p.67)

outras neofantásticas, como “La cara de la muerte” (1978), o escritor peruano traz composições fantásticas e neofantásticas.

Ainda integrando este primeiro período de produção, é pertinente que se perceba que o caráter religioso afrocubano, motivador da narrativa de *Ecue-yamba-o* (1977), se propõe muito mais a uma relação cultural que com o caráter narrativo de transgressão de preceitos lógicos, uma vez que se posiciona como um elemento que lhe é inerente, de modo que a linguagem neobarroca, empregada no primeiro romance de Carpentier, avança até o seu motivador cultural, que se soma ao elemento que transgride determinado preceito lógico. A ruptura, neste caso, não ocupa o centro do teor narrativo.

*No teniendo “ná que buscal” en esas lejanías, y pensando que, al fin y al cabo, bastaba la voluntad de ensillar una yegua para conocer el universo, evocaba con incomprensión profunda a los individuos, con corbatas de colorines, que invadían el caserío cada año, al comienzo de la zafra, para desaparecer después, sorbidos por las portezuelas de un ferrocarril. [...] Le resultaban menos humanos que una tapia, con el habla que ni Dió entendía. Además, era sabido que despreciaban a los negros... ¿Y qué tenían los negros?*⁴⁶ (Carpentier, 1977, p. 193)

Embora não se tenham averiguado as particularidades legendárias no seu contato com o realismo maravilhoso das narrativas hispano-americanas da segunda metade do século XX, esta característica se soma à assertiva chiampiana de que as produções literárias do Período de Conquista atuaram como fonte de desenvolvimento da estética do realismo maravilhoso, neste contexto, mas de forma integrada a outras estéticas. Esta postura retoma a advertência feita pela estudiosa quanto ao funcionamento da crítica e da teoria em um estágio inicial, sobre o encaixe de narrativas de Arturo Uslar Pietri e Miguel Ángel Asturias no realismo maravilhoso.

Momento em que a vanguarda, pouco a pouco, aparecia, também, em narrativa, *Leyendas de Guatemala* (1985) surge como um conjunto de narrativas que iniciariam o período de desenvolvimento do realismo maravilhoso. Em 1949, mesmo ano em que a lenda “Maichak” é publicada, Alejo Carpentier exporia como “real maravilhoso” no prólogo a seu segundo romance *El reino de este mundo* (2003), uma possível categoria narrativa. Em conjunto com os seus *Ecue-yamba-o* (1977), *Concierto barroco* (1979), “Maichak” (1949), de Arturo Uslar Pietri, “La luz es como el agua” (2010), de Gabriel García Márquez, “El lagarto” (1981), “El coletazo” (1981) de Gabriel Jiménez Emán, formam os desvios que a narrativa hispano-americana trouxe ao panorama literário deste momento de produção.

⁴⁶ “Não tendo ‘ná que buscá’ nessas lonjuras, e pensando que, então, bastava a vontade de montar uma égua para conhecer o universo, evocava com compreensão profunda os indivíduos, com gravatas de cores, que invadiam o casario, todo ano, ao começo da safra, para desaparecer depois, sorvidos pelas portinholas de um trem [...] Pareciam-lhe menos humanos que uma parede, com o linguajar que nem Deus entendia. Além disso, sabia-se que menosprezavam os negros... O que havia demais ser negro? (Carpentier, 1977, p. 193)

Consideramos a contribuição de *Leyendas* (1985) como uma das primeiras da estética, porque, conforme a crítica de narrativas pós-vanguarda hispano-americana aclara, os estudos do realismo maravilhoso não seriam possíveis se não fosse o conjunto de lendas e mitos que compõem a visão de história que os autores enlaçam a suas narrativas. Vemos como essas narrativas foram recebidas segundo Ángel Asturias, Carpentier, Uslar Pietri, Ángel Flores, Emir Rodríguez Monegal, Seymour Menton, Anderson Imbert e Willian Spindler. Contudo, pensamos que o modernismo hispano-americano tenha motivado essa primeira composição, assim como, tenham sido estas mesmas o elo de conexão entre o modernismo e o realismo maravilhoso.

As congruências de estudos entre os postulados de Jaime Alazraki e de Irlemar Chiami, além de complementares, nos revelam comum acordo rumo a conceitos sólidos de aplicabilidade na leitura de narrativas hispano-americanas da segunda metade do século XX, quando considerados em seu alcance em narrativas que vão de Arturo Uslar Pietri, Miguel Ángel Asturias, José María Arguedas e Alejo Carpentier, Carlos Fuentes e Julio Cortázar, chegando a lançar orientadores à leitura de contos de Gabriel Jiménez Emán, já na década de 80. Inclusive, o artigo “Para una revalidación del concepto realismo mágico en la literatura hispanoamericana”, de Jaime Alazraki, de 1976, fora reunido em bibliografia pela estudiosa em seu *O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano*, em 1980. Contribui para um entendimento das narrativas aqui estudadas, o artigo, porque além do referido diálogo entre postulados, nele, Alazraki traz de volta o termo “realismo mágico”, que nos é importante no diálogo com a concepção de Willian Spindler⁴⁷.

A crítica mais concentrada na terminologia e no segmento de estudos que criaram tradição parece enveredar para dois caminhos. A consideração de que, para a crítica em língua portuguesa, *O realismo maravilhoso*, de Chiami e seu alcance em análise de narrativas hispano-americanas da segunda metade do século XX, clama uma atenção para as narrativas que não apresentam os caracteres, em nível semântico, como também não propõem o trabalho com a ideologia americano-indigenista, por exemplos, mas que, ainda assim se unem às que apresentam a naturalização de um objeto ou acontecimento que transgride determinado preceito lógico, como é caso de narrativas que analisamos neste estudo, cuja gênese já estaria em Leopoldo Lugones. Uma segunda ideia de crítica destas obras segue a proposta de aplicação do

⁴⁷ Quanto ao fantástico e suas novas formas, a partir da publicação de “A metamorfose”, na década de 90, surge “Magical realism: a typology” (1993), estudo em que Spindler consegue diminuir as incongruências teóricas do momento de pesquisas, tornando possível, por exemplo, o diálogo teórico entre o realismo mágico antropológico e o realismo maravilhoso, como também, tonalizou a relação entre o realismo mágico ontológico e o realismo mágico metafísico com as teorias sobre o neofantástico hispano-americano, desenvolvidas na década de 70.

realismo mágico, a fim de abranger um número ampliado de narrativas, sem a distinção entre o realismo maravilhoso e o neofantástico.

Leopoldo Lugones, por ser considerado um dos representantes do modernismo, torna-se importante, no que se relaciona ao entendimento de transição deste período ao conjunto de autores que compõem narrativas do realismo maravilhoso, isto porque, o escritor pode participar tanto do grupo de inovações modernistas, quanto do fantástico, quando considerada sua produção como contista, além de que torna-se possível o distanciamento do ideário antropológico. Já em 1899, Lugones reclama sobre o caráter de pouca inovação na linguagem da literatura em língua espanhola e sobre a pouca liberdade em estilo, em ritmo e adjetivação. (Lugones *apud* Jozef, 1989, p. 111). Possivelmente, este pensamento colaborou às inovações do período, o passo inicial para o neobarroco hispano-americano. A relação entre as estéticas, assim como, a noção de dois momentos da literatura fantástica hispano-americana fora observada por Herrero Cecilia, em:

*El género fantástico ha tenido un florecimiento especial en la literatura hispanoamericana. El florecimiento empezó en las últimas décadas del siglo XIX con los escritores relacionados con el modernismo y la sensibilidad modernista. [...] He aquí algunos de los más conocidos: Rubén Darío (Cuento de Pascuas, El caso de la señorita Amelia, Verónica), Leopoldo Lugones (Cuentos fatales), Manuel Díaz Rodríguez (Sangre Patricia) [...] En la segunda mitad del siglo XX, la literatura fantástica ha vuelto a conocer en Hispanoamérica un nuevo florecimiento.*⁴⁸ (Herrero Cecilia, 2000, p. 106)

De forma análoga ao que ocorrera com o que considera o teórico, quanto a dois momentos da literatura fantástica hispano-americana, a lenda (no caso, a representação do maravilhoso) acompanhou esse processo, embora não tenha participado de estudos em que a legitimassem como colaboradora na transição entre estéticas. Isto quer dizer que, se as *Leyendas de Guatemala* (1985), de Asturias e “Maichak” de Arturo Uslar Pietri trazem o indigenismo, em um primeiro momento, esta característica seria ressignificada, pouco depois, no realismo maravilhoso.

Alejo Carpentier exporia, em termos ideológicos, algo semelhante já em *Ecue-yamba-o* (1977), se se considera a cultura negra tida no romance; isto ocorre porque, unido ao conjunto de elementos culturais da narrativa, encontra-se o objeto transgressor de determinado preceito

⁴⁸ “O gênero fantástico teve um florescimento especial na literatura hispano-americana. O florescimento começou nas últimas décadas do século XIX, com os escritores relacionados com o modernismo e com a sensibilidade modernista. [...] Eis alguns dos mais conhecidos: Rubén Darío (*Cuento de Pascuas*, *El caso de la señorita Amelia*, *Verónica*), Leopoldo Lugones (*Cuentos fatales*), Manuel Díaz Rodríguez (*Sangre Patricia*) [...]. Na segunda metade do século XX, a literatura fantástica voltou a conhecer na América-hispânica um novo florescimento”. (Herrero Cecilia, 2000, p. 106)

lógico. A advertência de Alejo Carpentier, no prólogo a *El reino de este mundo* (2003), desta forma, distancia as estéticas e se molda como uma justificativa para este entendimento, uma vez que toma por preocupação aclarar o caráter de veracidade do que se narra:

*Porque es menester advertir que el relato que va a leerse ha sido establecido sobre una documentación extremadamente rigurosa que no solamente respeta la verdad histórica de los acontecimientos, los nombres de los personajes – incluso secundarios –, de lugares y hasta de calles, sino que oculta, bajo su aparente intemporalidad, un minucioso cotejo de fechas y de cronologías.*⁴⁹ (Carpentier, 2011, p. 14)

A veracidade, nula nas legendas de Asturias e de Pietri, se opõe ao conto realista maravilhoso. Evidenciada na proposição de Carpentier, esta característica se manifesta na medida em que o relato se desenvolve sob uma recuperação de elementos verídicos e de acontecimentos que se sintonizam com a verdade histórica, ainda que haja incongruência temporal, como exemplifica o escritor cubano.

Neste trajeto, tomando como paradigma teórico-analítico, Camacho Delgado (2006), nos apresenta comentários sobre *El señor presidente* e *El reino de este mundo* (2003), ressaltando o trajeto sígnico, em função do realismo maravilhoso. Além de notas sobre o real maravilhoso de Carpentier, o autor seguiria a linha iniciada pelos estudos que tomam como preceito o trabalho desenvolvido com a linguagem na concepção de estéticas.

O intento de se estabelecer uma teoria que contasse com a comprovação do realismo maravilhoso em termos linguísticos teria, assim, em *Comentarios filológicos sobre el realismo mágico* (2006) uma retomada das propostas de Imbert, Chiampi e Alazraki. Seguindo a perspectiva de que a partir dos anos 1930, haveria profundas mudanças na narrativa hispano-americana, Camacho Delgado legitima as origens da estética no surrealismo, admitindo a necessidade de se verificar o realismo desenvolvido no relato em que seria inserido um objeto ou fato transgressor de um preceito lógico. As construções neobarrocas em que se desenvolvem “*manipulaciones fónicas*”, “*juegos verbales*”⁵⁰ (Camacho Delgado, 2006, p. 29), para o autor, seriam tomadas, de igual forma, em função de se conectar aos personagens, “(...) *con la angustia que marca el ritmo de sus vidas.*”⁵¹ (Camacho Delgado, 2006, p. 29) e de suas atitudes.

A verificação de como se relacionam em dinâmica narrativa as figuras de narrador, personagem e objeto transgressor de determinado preceito lógico demonstra ser um trajeto

⁴⁹ “Porque é menester advertir que o relato que se lerá fora estabelecido sobre uma documentação extremamente rigorosa, que não somente respeita a verdade histórica dos acontecimentos, os nomes de personagens – inclusive secundários –, de lugares e até de ruas, como também oculta, sob sua aparente intemporalidade, um minucioso cotejo de datas e de cronologias. (Carpentier, 2011, p. 14)

⁵⁰ “Manipulações fônicas”, “jogos verbais” (Camacho Delgado, 2006, p. 29).

⁵¹ “(...) com a angústia que marca o ritmo de suas vidas”. (Camacho Delgado, 2006, p. 29)

analítico em que seria possível entender a formulação de estéticas próximas, além de que se manifesta como pontuação crítica motivada pelo diálogo das teorias aqui posicionadas.

2. O REALISMO MARAVILHOSO

2.1 A descrição de percursos: do real maravilhoso americano ao realismo maravilhoso chiampiano

No início dos anos 1930, parte da produção literária de Miguel Ángel Asturias já se revelava importante ao panorama da literatura modernista⁵² por, dentre alguns motivos estéticos, voltar-se para a interação entre o eixo cultural de Guatemala, incluindo suas representações primitivas e atuais, no interior da narrativa. A construção de relatos em que se verificou o surgimento de combinações entre o real e o maravilhoso soma-se a um estilo próprio. “Guatemala” (1985), um dos contos que integra seu segundo livro se tornou uma referência aos estudos literários, pelo advento de construções neobarrocas, além de admitir sua leitura no campo de inserção do conhecimento e valores de origem popular, herdadas de fontes de tradição oral configuradas no narrado.

Aos modernistas, sua contribuição se une à valorização de costumes e ao retorno à composição legendária, como ratificação do valor do comum, além da ruptura com o componente realista, que demarcaria uma atitude literária do período. Haveria, portanto, em *Leyendas de Guatemala* (1985) uma transferência do narrado à posição de narrativa lendária, em um primeiro momento, já demarcado em seu título, o que, de certa forma, só poderia ser verificado com os sinalizadores desta estética, empregados em narrativa.

As *Leyendas* (1985) não causariam, naquele momento, o incômodo que *El reino de este mundo* (2003) promoveria, pouco depois, isto porque as transgressões daquelas se assegurariam pela narrativa se constituir no maravilhoso e, de igual forma, pela sua aceitabilidade no contexto

⁵² Referimo-nos ao seu segundo livro, *Leyendas de Guatemala* (1985), que, no momento, revelaria procedimentos como o neobarroquismo linguístico em narrativa, cujo emprego demarcaria as produções deste período, tanto do escritor guatemalteco, quanto de outros como Arturo Uslar Pietri, na Venezuela, Carlos Fuentes, no México, José María Arguedas, no Peru e Alejo Carpentier, em Cuba, por exemplos. A estética se configuraria, em narrativa, em suas combinações com o lendário e com o realismo maravilhoso. A narrativa literária de Asturias terá, ainda, em *Mulata de Tal* (1967), *Hombres de Maíz* (2003) e *El señor presidente* (2010), a representação do realismo maravilhoso e do lúdico ou misterioso (*El señor presidente*) e, ainda, obtivera espaço em estudos de Irlemar Chiampi (2008) e de Seymour Menton (1999), além de, em “Los dos Asturias” (1969), de Emir Rodríguez Monegal, trazer um posicionamento quanto à concepção do escritor sobre o conceito de real narrativo, quando se consideram suas variações realistas e mágicas (ambas encontradas em *Leyendas de Guatemala* (1985)); Asturias traz ainda a conhecida *Trilogía bananera* (*Viento Fuerte*, de 1950; *El papa verde*, 1954 e *Los ojos de los enterrados*, de 1960), para determo-nos a apenas três momentos de suas significativas contribuições à literatura hispano-americana. Leon Hill assinala estas três representações, quando considerado o teor atávico, em Asturias como “1. *cuando su función tiene una finalidad estética solamente*; 2. *Cuando su función aspira a orientar la actuación de los hombres*; 3. *Cuando su función entraña una interpretación de la realidad interior o humana del hombre americano todavía en asimilación de dos culturas, la occidental traída por los españoles y la indígena propiamente dicha*.” (Leon Hill, 1972, p. 18). No que diz respeito à “Guatemala” (1985), Leon Hill aclara que “la historia y la arqueología se compenetran con lo fabuloso e imaginario” (1972, p. 38).

mordernista da literatura, quando considerada a reiteração do legendário, como o que não se dissocia do literário: “*la exclusión de lo maravilloso en la historia dura poco. La constante resurrección de lo maravilloso [...] desafía el caracter racional de la civilización [...]*”⁵³(Anderson Imbert, 1999, p. 176). As lendas, além de participarem do processo de ressignificação da estética, imprimiram a sua forma, de certo valor tradicional, o neobarroco, como linguagem, na literatura hispano-americana.

Ainda, em um paralelo com as narrativas do realismo maravilhoso, se pensamos a respeito do teor de transgressão de preceitos lógicos que essas narrativas apresentam, *El reino* (2003), construído no realismo e com uma linguagem de caráter menos barroquizado que as *Leyendas* (1985), já se posicionaria como um dos motivadores da preocupação teórica dessa época, isto porque, ao transitar no realismo, a ocorrência dos eventos transgressores, que se dá livre no maravilhoso (espaço em que encontramos a variação do lendário (Chiampi, 2008, p. 48), por exemplo), assume nova relação, subordinada à concepção realista.

A importância de *El reino de este mundo* (2003) adviria, vale destacar, de seu caráter de continuidade dos procedimentos contemplados pelas narrativas do próprio Carpentier, em *Ecue-yamba-o* (1977) e também de Arguedas⁵⁴, pouco antes. É possível, portanto, que seu prólogo conceitual sobre o real maravilhoso esteja mais relacionado a estes motivos.

Retomando as produções de Miguel Ángel Asturias, de José María Arguedas e de Arturo Uslar Pietri, tanto o neobarroco, quanto o real maravilhoso têm sua aparição na literatura hispano-americana, em um período anterior ao da publicação de *El reino de este mundo* (2003). Tal questão nos importa por permitir a percepção de como o “real maravilhoso carpentieriano” estaria presente em tais narrativas (seja ele construído no realismo maravilhoso ou no lendário, em processos de criação diferentes e em períodos próximos) e, também por nos proporcionar uma abertura de análise dos procedimentos em dois momentos diferentes.

Isto posto, teríamos pontos que nos auxiliam a compreender a relação e o distanciamento que ocorrem entre o real maravilhoso americano (proposta antropológica de entendimento das narrativas, desde o surgimento de *Leyendas de Guatemala* (1985), tendo sua continuidade em “Maichak” (1949), na década seguinte) e o realismo maravilhoso, entendido como um conjunto de formas que se verificam nestas narrativas, assim como revelam a relação entre as narrativas do Pós-Vanguarda e as formas do maravilhoso.

⁵³ “a exclusão do maravilhoso na história dura pouco. A constante ressurreição do maravilhoso [...] desafia o caráter racional da civilização [...]” (Anderson Imbert, 1999, p. 176)

⁵⁴ No que diz respeito à construção do realismo maravilhoso em narrativa do romance *Yawar fiesta*, de 1941. Além disto, já em 1933, *Ecue-yamba-o* (1977) organiza o realismo maravilhoso em conjunto aos conceitos culturais em diegese.

No caso de *Ecue-yamba-o* (1977), a relação linguística neobarroca torna-se mais aparente, por sua construção estar amparada pela cultura religiosa afrocubana que, de maneira fluida, colabora no processo de compreensão das personagens. Embora ocuparia a representatividade cultural ao lado de narrativas do realismo maravilhoso, compondo um período de variantes estéticas, se associa às demais produções daquele momento, entendido como modernismo. A preocupação, em um primeiro momento, estaria mais inclinada a um advento culturalista que a uma discussão fundada no preceito mimético, uma vez que esta nuance narrativa se revelaria pouco depois.

Desta forma, tem-se que:

1. Em 1930, surgem as narrativas que apresentam característica de petição ao lendário a abertura de um campo para que, no verossímil narrativo, transitassem livremente fatos que transgridem determinado preceito lógico.
2. A aparição do prólogo, com as considerações sobre o real maravilhoso se dá algum tempo depois, estabelecendo relação com a narrativa de Arguedas, de 1941 e retomando o primeiro romance carpentieriano. Em conjunto ao aparecimento de *El reino de este mundo* (2003) viriam outras narrativas que se apropriaram do realismo (e não mais do maravilhoso) para a construção da diegese, como “Las dos orillas” (1993), de Carlos Fuentes e *Concierto barroco* (1979), de Alejo Carpentier.
3. O distanciamento de estrutura composicional, destes dois casos, sem que eles perdessem relação com o real maravilhoso e com o neobarroco, nos proporciona possibilidade de entendimento do que tenha acontecido com os contos em literatura hispano-americana, como observamos em “Maichak” (1978), de Uslar Pietri, em “Guatemala” (1985), de Miguel Ángel Asturias e em “Las dos orillas” (1993), de Carlos Fuentes.

Embora os mecanismos do real maravilhoso estejam posicionados em narrativas como “Maichak” (1978) e “Guatemala” (1985), não podemos aceitá-los, apenas como uma mostra desta estética. Os contos se posicionam, antes, na construção do lendário hispano-americano. Diante disto, temos nas proposições de Alejo Carpentier e de Uslar Pietri o material necessário para seu entendimento e colocação no contexto de surgimento do realismo maravilhoso. Partimos desta perspectiva, na medida em que objetivamos evitar a apropriação indevida do conjunto de caracteres da lenda. Este momento inicial da literatura hispano-americana revigora essa estética, na medida em que o cultural se estabelece como motivador narrativo, além de posicionar uma linguagem própria nesse processo.

Sendo o postulado de Carpentier centrado na ideologia de elementos que revelam os mitos de povos indígenas que comporiam o panorama social da América-Hispânica, assume o apoio exocrítico nas análises, ao conter a intersecção entre o legendário e o real maravilhoso. Tem-se, desta forma, a preocupação de não se incorrer na impropriedade analítica de se tomar o cultural pelo literário, conforme pontua Chiampi, em “[...] os impasses analíticos e conceituais registráveis provêm:[...] da compreensão inadequada das teses culturalistas de Carpentier, que desliza freqüentemente para o enfoque temático [...]” (Chiampi, 2008, p. 28).

Sobre a origem do realismo maravilhoso, Seymour Menton identifica em Asturias e Carpentier os motivadores indigenista e africano (ou afrocubano) que dariam forma ao percurso narrativo do realismo maravilhoso. Na iminência de produções narrativas que traziam uma problematização antropológica hispano-americana, estes dois autores se identificaram com o real maravilhoso para uma possibilidade de análise, mas em direções diferentes: “[...] Carpentier proclamó el concepto de lo real maravilloso a base de una visita breve a Haití a fines de 1943, Asturias se identificaba mucho más con la cultura maya predominante de Guatemala”⁵⁵ (Menton, 1999, p. 171). Desta concepção surge certa preocupação em considerar as formas culturais dessas narrativas como mostras que se aproximam, mas que mantêm sua propriedade distintiva.

Menton avança, analisando os aspectos antropológicos de *Hombres de maíz* (2003) e *Mulata de tal* (1967), de Asturias e de *El reino de este mundo* (2003), de Carpentier, tonalizando a origem do realismo maravilhoso nestes dois autores⁵⁶. Além disso, o estudioso também adverte que teria ocorrido certa confusão entre as concepções do realismo mágico e do real maravilhoso americano, intensificada pelas pontuações carpentierianas em seu prólogo a *El reino de este mundo* (2003):

⁵⁵ “[...] Carpentier proclamou o conceito do real maravilhoso baseando-se em uma visita breve a Haiti no final de 1943, Asturias se identificava muito mais com a cultura maia predominante de Guatemala” (Menton, 1999, p. 171).

⁵⁶ “Gaspar Ilom, héroe arquetípico de *Hombres de maíz*, tiene rasgos sobrenaturales que el narrador no explica en términos racionales como hace el narrador en *El reino de este mundo* respecto a Mackandal. Gaspar y su pueblo son descendientes de los primeros seres humanos creados por los dioses segundo el Popol Vuh [...]. *Mulata de tal* (1963) representa una ruptura aún más grande con la novela tradicional europea, a causa de la subordinación de la dimensión realista de la novela al mundo legendario y mágico del Popol Vuh [...]. (Menton, 1999, p.172). Menton não considera as obras de Asturias e de Carpentier relativas, no que diz respeito à estética. “Este análisis comparativo entre Asturias y Carpentier no apunta en absoluto a una evaluación estética relativa. Más bien son comentarios respecto a las diferencias entre los autores en cuanto a lo real maravilloso [...]” (Menton, 1999, p. 173) propondo que haveria distinções da aplicação do conceito, inclusive se houver variação do aspecto antropológico (indígena em um e afrocubano em outro) ou houver explicação sobre o evento sobrenatural incluído na narrativa; como veremos, trata-se de dois pontos distantes de análise, já que a questão do caráter antropológico viria depois da análise dos procedimentos de instauração do realismo maravilhoso (narrador, personagem, tempo e espaço).

*Para los americanistas, cualquier autor o artista desde la época de la Conquista, o antes, que logre captar la magia que predomina o, por lo menos, que se resuma, en la cultura afroamericana de Haití, por ejemplo, es magicorrealista. [...] La semejanza entre los términos “realismo mágico” y “real maravilloso”, más el hecho de que Asturias y sus devotos hayan descrito sus obras narrativas como magicorrealistas, ha impedido que los americanistas reconozcan las diferencias entre los dos términos.*⁵⁷ (Menton, 1999, p. 163)

Teorizando no campo de entendimento do realismo maravilhoso, neste contexto, Menton nos sugere mais a busca pelas obras em que o realismo conseguiria se manifestar na diegese, diante recorrentes construções legendárias e míticas deste contexto, e apresentar-se independente na narrativa, como estética. De certa forma, nesta constatação estariam os primeiros paradigmas analíticos sobre a estética realista maravilhosa, na medida em que só é possível ser organizada, a partir do realismo narrativo.

Neste percurso, o complemento às origens dessa nova concepção literária viria com os estudos de Chiampi, em que considera as Crônicas de Conquista e vanguardas europeias, em especial, o surrealismo, a fonte para essas transformações.

Ainda que os teóricos tenham nos atualizado com a informação dos motivadores culturais que revelariam o real maravilhoso, nos parece pertinente a confirmação, também, do encontro entre o lendário e o real maravilhoso; isto porque se deu no contexto de produção dos anos 30: divergindo do paradigma que viria pouco depois, combinavam o real maravilhoso com constructos lendários.

2.2 “Maichak” e “Guatemala” e o real maravilhoso

Junto ao surgimento das narrativas de Carpentier, Ángel Asturias e Uslar Pietri apareceriam ensaios críticos sobre o motivador cultural presente nesse novo estilo. A observação de Abate sobre os ensaios *La raza cósmica* (1925), de José Vasconcelos, *Radiografía de la Pampa* (1933), de Ezequiel Martínez Estrada e *Última Tule* (1942), de Alfonso Reyes (Abate, 1997, p. 154), na relação de produções críticas e teóricas sobre o componente cultural e ideológico hispano-americano que se estabeleceu em narrativa, pelo menos em seu período inicial, indicam que somados aos ensaios de Carpentier e de Uslar Pietri, tonalizam o constructo ideológico que marcou, igualmente, o início da narrativa do realismo maravilhoso e a concepção estética do período.

⁵⁷ “Para os americanistas, qualquer autor ou artista desde a época da Conquista, ou antes, que consiga captar a magia que predomina ou, pelo menos, que se resuma, à cultura afroamericana do Haiti, por exemplo, é mágico-realista. [...] A semelhança entre os termos “realismo mágico” e “real maravilhoso”, somada ao fato de que Asturias e seus devotos tenham escrito suas obras narrativas como mágico-realistas, impediu que os americanistas reconhecessem as diferenças entre os dois termos”. (Menton, 1999, p. 163)

Isto se deu, *a priori*, com um primeiro conjunto de narrativas do maravilhoso hispano-americano, como também, de narrativas culturalistas. Participam deste momento “Maichak” (1978), de Arturo Uslar Pietri e *Leyendas de Guatemala* (1985), de Miguel Ángel Asturias. Esta postura, afinada a formulações vanguardistas, derivada de certo esgotamento do positivismo decimonônico e do naturalismo, favoreceria, portanto, a reaparição do mito, do sobrenatural e da magia modernistas (Abate, 1997, p. 156). Tais construções partem, desta forma, da premissa de que “o maravilhoso difere radicalmente do humano: é tudo o que é produzido pela intervenção dos seres sobrenaturais. [...] Pertencem a outra esfera (não humana, não-natural). (Chiampi, 2008, p. 48).

Em sua aplicabilidade, tem-se que a narrativa de “Maichak” (1978) se constrói em três partes, são elas “El hombre del río”, “La canción del báquiro” e “Piaimá”. Ao contar os feitos prodigiosos de Maichak, personagem, o constructo narrativo revela, na fonte da cultura indígena, um ponto interseectivo entre o lendário e o real maravilhoso.

Com efeito, a busca por uma influência da primeira estética que norteasse os estudos de narrativas hispano-americanas já apareceria nos postulados sobre contos de Cortázar, de Julia García Cruz. Embora a estudiosa considere o legendário, uma fonte do fantástico, em seu sentido amplo, este carácter, sobretudo no que inclui as manifestações literárias de tradição oral, não deve ser incluído nos estudos do fantástico sem ressalvas por, além de pertencer ao conjunto de produções que se relacionam aos conceitos culturais de determinados povos, propor uma mostra literária em que seus membros, partícipes das histórias narradas, não o viam como algo que pudesse transgredir suas concepções de real, de cotidiano ou de normalidade, reiterando a ideia de que no terreno do maravilhoso, “a fantasia desenrola-se livremente” (Vax, 1974, p. 08) e pode se unir à representação cultural de um grupo.

*La historia literaria de este tipo de literatura da constancia de un cultivo extenso a través del pasado histórico que, sin duda, se relaciona con la literatura de tradición oral en tanto en mito, fábula, leyenda y cuento.[...] Esa literatura de tradición oral no era, para el hombre primitivo, de índole fantástica.*⁵⁸ (García Cruz, 1988, p. 13)

Acertando fundamentalmente em sua consideração sobre a lenda, em literatura hispano-americana, Julia Cruz, ao estudar o neofantástico cortazariano, revelou, também, em quê se devem verificar os componentes de gênese do realismo maravilhoso.

⁵⁸ “A história literária deste tipo de literatura segue um cultivo extenso através do passado histórico que, sem dúvida, se relaciona com a literatura de tradição oral seja em mito, lenda ou conto. [...] Essa literatura de tradição oral não era, para o homem primitivo, de índole fantástica.”

Ainda sobre a visão de um determinado grupo sob sua cultura que, quando organizada em narrativa, a torna isenta de transgressão, cita-se a lenda de “Maichak” (1978) que torna legível a assertiva de existência de “povos primitivos que não alteram a sua visão de mundo [...] que se estrutura no mago, no feiticeiro da tribo, como técnica de conhecimento e domínio”. (Cortázar, 1999, p 247). De forma semelhante, Herrero Cecilia considerará o maravilhoso popular como uma narrativa em que “*no ofrece tampoco un mundo verosímil ni realista [...]. El espacio y el tiempo son míticos, indeterminados, cercanos a una sociedad primitiva y ancestral.*”⁵⁹ (2000, p. 76). Nele, a tradição oral se manifesta como um dos elementos que o distanciam das narrativas do fantástico.

“Maichak” tem sua publicação em 1949, mesmo ano em que Carpentier traz à literatura *El reino de este mundo* (2003). Demarcando a diegese em um ponto longínquo, em relação ao tempo, o início da narrativa revela que a época em que se desenrolam os feitos é recordada por poucos, como também tece uma ilustração pela informação de que os acontecimentos remontam o período de surgimento de um monte, chamado Auyantepúi, caracterizando a natureza como partícipe no processo de criação narrativa. Aqui, já se posionam elementos narrativos que, ao aproximar a diegese do lendário, a distanciam do realismo maravilhoso, como estrutura estética, uma vez que este conta com inserção de datas, personagens e acontecimentos que desempenham a ancoragem da narrativa no realismo, como veremos em “Las dos orillas” (1993), de Carlos Fuentes.

*Fue hace mucho tiempo. Los indios camarotocos que no cuentan por años dicen que fue antes de que se formara el gran monte que les hace sombra en la sabana que llaman Auyantepúi. A nadie recuerdan de tiempos tan remotos si no es precisamente a él, a Maichak. Un indio como ellos que vivió cuando los hombres vivían mucho tiempo, dos, tres y cuatro veces más que ahora.*⁶⁰ (Uslar Pietri, 1978, p. 223)

A informação sobre a tribo de que seus membros viviam muito mais naquela época do que no momento em que se narra, como também a indeterminação temporal, construída em expressões de imprecisão, como: “*Fue hace mucho tiempo [...]*”; “*Los indios camarotocos que no cuentan por años [...]*”; “*A nadie recuerdan de tiempos tan remotos*”⁶¹ (Uslar Pietri, 1978,

⁵⁹ “também não oferece um mundo verossímil, nem realista [...]. O espaço e o tempo são míticos, indeterminados, próximos a uma sociedade primitiva e ancestral”. (Herrero Cecilia, 2000, p. 76).

⁵⁸ “Aconteceu faz muito tempo. Os índios camarotocos que não contam por anos dizem que foi antes de que se formara o grande monte que lhes faz sombra na savana que chamam Auyantepúi. Ninguém se lembra de tempos tão remotos, a não ser ele, Maichak. Um índio como eles que viveu quando os homens viviam muito tempo, duas, três e quatro vezes mais que agora.” (Uslar Pietri, 1978, p. 223).

p. 223) tornam-se contrastantes, quando relacionadas à temporalidade do realismo maravilhoso, isto porque neste não há uma incerteza temporal, mas uma categoria que pode ser transgredida, ao se posicionarem personagens de épocas diferentes, convivendo num mesmo período, ou a relação de acontecimentos cujas datas não podem ser unidas em uma sucessão cronológica, embora contem com a verossimilhança narrativa.

Isto quer dizer que, enquanto os dados do realismo maravilhoso são unidos pelas coordenadas da estética, não são os mesmos que ocorrem no legendário ou, pelo menos, não funcionam de forma análoga. Além disso, no que diz respeito aos eventos, há na narrativa de “Maichak”, a presença de objetos encantados (uma vasilha de cabaça e uma maraca) que propiciam uma alternativa mágica às dificuldades do personagem com a pesca e a caça, organizando a verossimilhança narrativa direcionada à aceitabilidade de tais combinações, como mostras possíveis, pela presença destas indeterminações.

O primeiro objeto fora conseguido pelo herói, na primeira parte da narrativa, quando a personagem homem do rio cede-o a Maichak e explica-lhe como usá-lo para que, magicamente, baixe as águas e, assim, ele possa conseguir quantos peixes quiser; o segundo objeto, Maichak o toma de um tatu, evento que ocorre em “La canción del báquiro”, segunda parte da narrativa, revelando a característica do lendário quanto a componentes oriundos do eixo do maravilhoso. A construção de “Maichak” no maravilhoso, contudo, põe em vigor apontamentos que Carpentier tece sobre os milagres e sobre a fé, notabilizados na possibilidade de ações que estão em desacordo com a lógica:

lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro) de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de “estado límite”. Para empezar, la sensación de lo maravilloso presupone una fe.⁶² (Carpentier, 1967, p. 96)

A apropriação dos postulados carpentierianos em terreno lendário, assim como ocorre com o neobarroco, torna seu estudo ou aplicação independentes da frequente associação ao realismo maravilhoso, podendo ser vistos em colaboração a outras estéticas.

Logo, em análise, se se considera o homem do rio como expoente daquela cultura, não se questiona seu caráter de transgressão de determinado preceito lógico, no caso, o fato de que

⁶² “O maravilhoso começa a ocorrer de maneira inequívoca quando surge de uma inesperada alteração da realidade (o milagre) de uma revelação privilegiada da realidade, de uma iluminação não-habitual ou singularmente favorável às inadvertidas riquezas da realidade, percebidas com particular intensidade em virtude de uma exaltação do espírito que o conduz a um modo de “estado limite”. Para começar, a sensação do maravilhoso pressupõe uma fé”. (Carpentier, 1967, p. 96)

não se pode baixar a água de um rio, por utilizar-se um objeto encantado; contudo, a proposição de que isto seja possível se neutraliza não somente por isso mas, principalmente, pela presença de indicadores que não situam o conto no real, mas no maravilhoso, como a indeterminação temporal da diegese e a combinação de acúmulo de acontecimentos que transgridem preceitos lógicos com personagens que aceitam estas ocorrências como naturais.

Carpentier sugere que esta aceitabilidade torne tais fatos notáveis fundados em uma cotidianeidade a que ele nomeou “*lo real maravilloso*”⁶³ (Carpentier, 1967, p. 97), que não somente se revelaria em terras haitianas, nas quais o escritor esteve, mas se estenderia à “*América entera*”⁶⁴, onde haveria um “*recuento de cosmogonías*”⁶⁵ (Carpentier, 1967, p. 98).

No caso de “Maichak” (1978), esta representação se ancorou no panorama cultural indígena que se estabelece em narrativa; de forma semelhante, a credence em um ser oriundo do maravilhoso (Canaima) surge na diegese tendo como suporte o acúmulo de conhecimento sobre este ser que aquele grupo de indivíduos detém, validando a concepção do caracter lendário de um conjunto de saber que é transmitido de uma geração a outra, geralmente em forma de relatos orais: “[...] *porque en el bosque está Canaima [...]*”⁶⁶ (Uslar Pietri, 1978, p. 224). Há, portanto o uso de uma explicativa que incute na narrativa o saber já construído pelos indígenas, provavelmente, oriundo da tradição oral, de que nos fala García Cruz (1988, p. 13) e que toma vigor na atitude que este ser desempenha em contato com os seres humanos, revelando, ainda, o temor que o grupo tem de Canaima: “[...] *salta donde menos se le espera [...]*”⁶⁷ (Uslar Pietri, 1978, p. 224); “*Maichak tuvo miedo y cerró los ojos [...]*”⁶⁸ (Uslar Pietri, 1978, p. 225).

*Pero Maichak no perdía la esperanza. Cuando los demás se iban de caza él no se atrevía a meterse en el bosque solo, porque en el bosque está Canaima y salta donde menos se le espera. [...] Ya ni siquiera le pedían que fuese a recoger ramas secas para encender fuego. Su misma mujer entraba al bosque y volvía cargada de chamizas.*⁶⁹ (Uslar Pietri, 1978, p. 224)

⁶³ Quanto ao real maravilhoso, Carpentier propõe que “*lo real maravilloso [...] es el que encontramos al estado bruto, latente, omnipresente en todo lo latinoamericano. Aquí lo insólito es cotidiano, siempre fue cotidiano.*” (Carpentier, 1984, p. 73).

⁶⁴ “América inteira” (Carpentier, 1967, p. 98)

⁶⁵ “contagem de cosmogonias” (Carpentier, 1967, p. 98)

⁶⁶ “[...] porque Canaima está no bosque [...]” (Uslar Pietri, 1978, p. 224)

⁶⁷ “[...] salta de onde menos se espera [...]” (Uslar Pietri, 1978, p. 224)

⁶⁸ “Maichak teve medo e fechou os olhos [...]” (Uslar Pietri, 1978, p. 225).

⁶⁹ “Mas Maichak não perdia a esperança. Quando os demais iam caçar, não se atrevia a meter-se no bosque sozinho, porque Canaima está no bosque e salta de onde menos se espera. [...]. Nem sequer lhe pediam que fosse recolher ramas secas para acender o fogo. Era sua mulher que entrava no bosque e voltava carregada de ervas secas”. (Uslar Pietri, 1978, p. 224)

A caracterização da personagem Maichak a torna diferenciada das demais representantes de seu grupo; isto porque, entre outras particularidades, suas funções na aldeia não são realizadas por ele, de modo que sua mulher é a que desempenha as tarefas no lugar do herói. O conjunto de feições do indígena é revelado no decorrer da narrativa, demonstrando que Maichak tem, dentre outras capacidades, a de se comunicar com os animais, como também, revela sua crença em acontecimentos que transgridem determinados preceitos lógicos, tornando-o importante actante da lenda construída em narrativa.

A credulidade em um ser com poderes, que habita o bosque onde vive a tribo, se funda na diegese com o acionamento da capacidade de um outro ser de neutralizar sua ação, no caso, o piache da tribo. Ainda nesse contexto, de maneira semelhante, Maichak se destaca do grupo: “[...] *se había quedado acurrucado en un rincón.*”⁷⁰ (Uslar Pietri, 1978, p. 225), enquanto que seus cunhados tratavam de atender à chegada do piache:

Y allí fue donde se le metió un Canaima. Cuando Maichak volvía del río al atardecer encontró a su mujer tendida en la hamaca, ardiendo de fiebre, con una espuma blanca entre los labios.

*Cuando ya estaba oscuro vino el piache. Habló con sus cuñados que se levantaron a recibirlo y atenderlo, pero no pareció fijarse en él, que se había quedado acurrucado en un rincón.*⁷¹ (Uslar Pietri, 1978, p.225)

Em seguida ao ritual de retirada dos males de Canaima, que afligiam a mulher de Maichak: “*a poco empezó a dar aullidos y saltos y a llamar al Canaima para abandonar el cuerpo de la mujer.*”⁷² (Uslar Pietri, 1978, p. 225). E, após o evento, Maichak sai ao amanhecer.

Até aqui, tem-se acontecimentos que se afinam aos conceitos culturalistas carpentierianos, primeiro porque não se tem elementos narrativos suficientes para se sustentar a aparição e ação de um ser poderoso que habite as matas, onde vivem Maichak e demais personagens, segundo porque os feitos de *Piache* podem ser considerados uma prática indígena, ou seja, os feitos de proteção de um curandeiro. Vê-se, deste modo, os elementos narrativos da lenda como expoentes de certa cultura indígena, o que se potencializa no encontro de Maichak com o homem do rio (personagem que dá nome à primeira parte da narrativa).

Maichak, seguindo seu trajeto, encontra esta personagem, que lhe proporciona o primeiro contato com um acontecimento que transgride um determinado preceito lógico em

⁷⁰ “[...] tinha ficado agachado em um canto.” (Uslar Pietri, 1978, p. 225)

⁷¹ “E foi ali que se meteu Canaima. Quando Maichak voltava do rio, ao entardecer, encontrou sua mulher estendida em uma maca, ardendo de febre, com uma espuma branca entre os lábios. Quando já estava escuro veio o curandeiro. Falou com seus cunhados que se levantaram para recebê-lo e atendê-lo, mas não pareceu prestar atenção nele, que tinha se agachado em um canto”. (Uslar Pietri, 1978, p.225)

⁷² “começou a dar uivos e saltos e a chamar a Canaima para abandonar o corpo da mulher.” (Uslar Pietri, 1978, p. 225)

narrativa: “[...] fue entonces cuando vio que del centro del río surgía [...]. Era como un vulto de espuma [...] entre aquel rumor de agua, oyó la voz del viejo [...]”.⁷³ (Uslar Pietri, 1978, p. 225-226). Da mesma forma que aparece, a personagem retorna ao rio, deixando para Maichak, o objeto encantado (uma vasilha) que o auxiliaria na pesca. Ao enchê-la até a metade, vê “[...] el cauce seco millares de peces que saltaban brillantes sobre el lodo fresco.”⁷⁴ (Uslar Pietri, 1978, p. 226).

A crença de Maichak em um objeto encantado, que seria capaz de baixar a água do rio, se comprova em narrativa. O objeto se ressemantiza: o homem do rio recomenda que a vasilha deva ser escondida dos demais membros da tribo, o que não se cumpriu, já que seu filho o segue até o rio e vê o ritual de Maichak. O encantamento, de acordo com o aviso, torna-se parte de tal ritual, de modo que, sem as devidas coordenadas preditas a Maichak, não teria o efeito desejado. Aqui, o fato que transgride determinado preceito lógico já se configura naturalizado na narrativa, uma vez que as personagens a tomam como possíveis, sem que haja questionamentos sobre sua índole. Sua ressignificação ocorre quando um dos tios é surpreendido pelo relato do menino de como Maichak conseguia tantos peixes e consegue se apoderar do objeto; contudo, ao manusear de forma incorreta a vasilha, desencadeia uma cheia, varrendo animais, árvores e moradores, que tiveram de lutar para não se afogar.

El canto del “parichara” llenaba la estancia y parecía multiplicarse en los movimientos y en las voces de todos los bailarines. Una y otra vez, como las taparas de “cachirí”, se repetía interminablemente la misma canción. Maichak la oía y no podía evitar repetirla entre dientes.

*Como el bicho, bicho,
gruñendo como él,
yo vine, vine, vine...*

Todos repetían a coro y volvían a comenzar:

*Del báquiro, báquiro
gruñendo el gruñido,
yo vine, vine, vine...* ⁷⁵ (Uslar Pietri, 1978, p. 233)

⁷³ “[...] foi quando viu que do centro do rio surgia [...]. Era como um vulto de espuma [...] entre aquele rumor de água, ouviu a voz do velho [...]” (Uslar Pietri, 1978, p. 225-226).

⁷⁴ “[...] o canal seco e milhares de peixes que saltavam brilhantes sobre o lodo fresco.” (Uslar Pietri, 1978, p. 226).

⁷⁵ “O canto do “parixara” enchia o local e parecia se multiplicar nos movimentos e nas vozes de todos os dançarinos. Uma e outra vez, como as cabaças, se repetia interminavelmente a mesma canção. Maichak a escutava e não podia evitar acompanhá-la.

*Como el bicho, bicho,
gruñendo como él,
yo vine, vine, vine...*

Todos repetiam em coro e recomeçavam:

Na organização narrativa de “Maichak” (1978), a inserção textual de versos simples e repetitivos atuam em concordância com a oralidade legendária, além da integração constante do natural como marcador temporal, ao tomar representatividade perante os feitos de Maichak; o conjunto de membros de determinado grupo se pontuaria, em coro, no evento, quando são notados acompanhando o canto de “*parichara*”. Se “*en los cuentos y leyendas populares [...] aparecen acontecimientos y seres supranaturales que actúan fuera de los esquemas de lo racional o de lo ordinario*”⁷⁶ (Herrero Cecilia, 2000, p. 76), sendo esta uma constante do maravilhoso, a aplicabilidade de procedimentos linguísticos que Sarduy propusera em “El barroco y el neobarroco” (1977) e que, mais tarde, foram explanados por Chiampi e Camacho Delgado, em narrativas lendárias, além de demarcar a autonomia do neobarroco perante o realismo maravilhoso, reitera a legitimidade adquirida por uma estética, quando ela se dá com o desenvolvimento de uma linguagem característica, como ocorrerá com a proposta do realismo maravilhoso.

O neobarroco atua, de igual forma, desprendendo-se da concepção de realismo maravilhoso, ao ser combinado à lenda. Haveria, portanto, tanto a emancipação do neobarroco, como uma linguagem narrativa, quanto sua contribuição em combinação de formas literárias no contexto de produção hispano-americano (com a lenda, com a narrativa culturalista e com o realismo maravilhoso, por exemplos). No caso de “Maichak” (1978), esta referência se situa no procedimento de inserção textual, como também, nas repetições organizadas em narrativa e na interação da natureza nos feitos do herói.

Aleteaban aves alborotadas y se sentían chillidos en la sombra. Maichak empujó la canoa al agua y saltó adentro. El río huía con él y el ruido de la noche con muchas voces que llegaban de la orilla repetía su nombre en una angustia quieta, diluida como en agua y en sombra: ¡Es Maichak! ¡Es Maichak! ¡Es Maichak! (USLAR PIETRI, 1978, p. 241)⁷⁷

*Del báquiro, báquiro
gruñendo el gruñido,*

yo vine, vine, vine... (Uslar Pietri, 1978, p. 233)

⁷⁶ “nos contos e lendas populares [...] aparecem acontecimentos e seres supranaturais que atuam fora dos esquemas do racional ou do ordinário”. (Herrero Cecilia, 2000, p. 76)

⁷⁷ “Batiam as asas aves alvoroçadas e se sentiam rangidos na sombra, Maichak empurrou a canoa e pulou dentro dela. O rio fugia com ele e o ruído da noite com muitas vozes que chegavam da margem repetia seu nome em uma angústia quieta, diluída como a água e a sombra: É Maichak! É Maichak! É Maichak!” (Uslar Pietri, 1978, p.241)

A repetição se situa no decorrer narrativo em função do neobarroco que conta com a participação do ambiente natural, atuando como uma entidade capaz de anunciar o ocorrido com o herói. A enumeração, que se organiza nomeando as tribos, reside em um intento de “dispor os elementos freqüentemente diversificados com que lhe brindava a aculturação, isto é, de outros estratos culturais, o funcionamento deste mecanismo do barroco se fez mais explícito” (Sarduy, 1979, p. 62), além de, novamente, recuperar o conceito de representação social, em:

*Al día siguiente empezaron a llegar indios de más lejos. La fama del regreso de Maichak se extendía por las corrientes de los ríos y por las veredas de la selva. No sólo los camaratocos de Camarata, sino también los Caropacois de Lueta, los Carosiais del Romaima, los Nungacois de más allá del Duida, los Muervanes del Caroní. [...] Salían de todas las veredas, por la mañana, por la tarde y por la noche [...].*⁷⁸ (Uslar Pietri, 1978, p. 248)

A linguagem, desta forma, segue o modelo de proliferação em dois níveis, no diegético e no estilístico. Posiciona-se na inserção da crença na figura do Rey Zamuro, cuja caracterização é tomada do terreno do maravilhoso, desencadeando a interação livre de acontecimentos não-lógicos e repetições sígnicas. As repetições organizadas no momento em que Maichak encontra o ser de duas cabeças colaboram na construção do efeito de tal acontecimento, desnudando a constituição do herói no plano do real. Com isto, tem-se que este se configura na lenda: o urubu rei, deste episódio, pode ser percebido sem ruptura de verossimilhança, mas sua relação com o diegético se dá de maneira diferente da “cabra”, de *Ecue-yamba-o* (1977), do coelho de “Carta a una señorita em París” (1971), de Cortázar; do peixe de “El coletazo” (1981), de Jiménez Emán; da sereia de “Las dos orillas” (1993), de Carlos Fuentes e da mariposa, de “Una mariposa”, de Leopoldo Lugones, e também do novilho de “El novillo amarrado al botalón” (1978), de Uslar Pietri, por exemplos: ainda que o procedimento os una, no que diz respeito à presença de personagem animal.

*Era como si viera las dos cabezas del rey zamuro. Quiso levantarse para huir y no pudo. Temblaba de pies a cabeza. Temblaba con todo el cuerpo de una manera incontenible. Veía temblar a la vieja y a la choza y a la puerta, y a las gentes que se acercaban de lejos.*⁷⁹ (Uslar Pietri, 1978, p. 249)

⁷⁸ “No dia seguinte começaram a chegar índios de mais longe. A fama do regresso de Maichak se estendia pelas corredeiras dos rios e pelas veredas da selva. Não somente os camarotocos de Camarata, mas também os Carapacois de Lueta, os Carosiais de Roraima, os Nungacois de mais adiante do Duida, os Muervanes del Caroní. [...] Saíam de todas as veredas, pela manhã, pela tarde e pela noite [...]” (Uslar Pietri, 1978, p. 248)

⁷⁹ “Era como se visse as duas cabeças do zopilote. Quis se levantar para fugir e não pôde. Tremia da cabeça aos pés. Tremia com todo o corpo de uma maneira incontrolável. Via tremer a velha e a cabana e à porta, as pessoas que se aproximavam.” (Uslar Pietri, 1978, p. 249)

A possibilidade quanto ao emprego de tal recurso, ainda que mais frequente no universo fabular, é vista como integrante de narrativas do maravilhoso:

*Los héroes, las hazañas, las leyendas se repiten una y otra vez ofreciendo una lectura moral y ética [no caso, das fábulas], que pone en permanente contacto el pequeño mundo del hombre con la infinidad del cosmos. [...] En el mundo interior y sagrado todo es posible porque los personajes están sujetos a leyes que nada tienen que ver con la lógica y la razón.*⁸⁰ (Camacho Delgado, 2006, p. 22)

Sobre estas leis, às que se refere Camacho Delgado, pode-se dizer que a elas estariam atrelados os processos de entendimento do metafórico alazrakiano, quando pensado em um distanciamento do maravilhoso. Se, nas lendas, haveria esta característica lógica maravilhosa, o neofantástico encontraria no realismo, enquanto representação, a base para a verossimilhança desta estética.

Na mesma linha composicional, “Guatemala” (1985) se distanciará da comprobabilidade do que se expõe em relato, pelo apelo à incredulidade de personagens quanto seu teor factual.

*Como se cuentan en las historias que ahora nadie cree – ni las abuelas ni los niños –, esta ciudad fue construida sobre ciudades enterradas en el centro de América. [...] Existe la creencia de que los árboles respiran el aliento de las personas que habitan las ciudades enterradas [...].*⁸¹ (Ángel Asturias, 1985, p. 12)

A posição de elementos que contrariam a coincidência entre o fato e a veracidade, que deles se poderia depreender, tornam livres os agentes oriundos do eixo maravilhoso. Trata-se de uma perspectiva que se diferencia do factual, na medida em que são elencados em narrativa indicativos do afastamento de uma visão comprobatória do que se narra. A incredulidade se apoia nas figuras “*abuelas*” e “*niños*”, que são vistas como as que creem com facilidade no que se narra: de maneira inversa, sua postura orientada, no conto, pela não credulidade em histórias, denota a implausibilidade narrativa.

O mesmo direcionamento ocorre em “*Existe la creencia de que los árboles respiran el aliento de las personas*[...]”⁸² (Ángel Asturias, 1985, p. 12), indicando a necessidade de crença

⁸⁰ “Os heróis, as façanhas, as lendas se repetem uma e outra vez, oferecendo uma leitura moral e ética [no caso, das fábulas], que põe em permanente contato o pequeno mundo do homem com a infinidade do cosmos. [...] No mundo interior e sagrado tudo é possível porque os personagens estão sujeitos a leis que nada tem a ver com a lógica e a razão.” (Camacho Delgado, 2006, p. 22)

⁸¹ “Como se contam nas histórias em que, agora, ninguém acredita – nem vovós, nem crianças –, esta cidade foi construída sobre cidades enterradas no centro da América. [...] Existe a crença de que as árvores respiram o hálito das pessoas que habitam as cidades enterradas [...].” (Ángel Asturias, 1985, p. 12)

⁸² “Existe a crença de que as árvores respiram o hálito das pessoas [...].” (Ángel Asturias, 1985, p. 12)

no fato narrativo: são reorganizados no maravilhoso, quando são neutralizados pela posição destes artifícios. Desta forma, eles são os agentes que avalizam a presença desmedida de fatos que transgridem preceitos lógicos em “Guatemala” (1985). Esta característica se soma à atuação de um narrador em descrição, que norteia os fatos para o lendário, para o que se constrói no que “*se cuenta en las historias*”⁸³. Neste trajeto, portanto, haveria uma identificação com a ideia de que no conto maravilhoso “(com ou sem fadas), não existe o impossível, nem o escândalo da razão.” (Chiampi, 2008, p. 60).

Nesta perspectiva, há uma integração da indeterminação temporal dos fatos que são contados por alguém e que nos quais, ademais, poucos creem, indicando a “recusa da realidade, o (“Era uma vez...”, o “Em certo reino...”)” (Chiampi, 2008 p. 60). Com esta informação, é possível verificar o contraste com as narrativas do realismo maravilhoso, já que este “[...] ao contrário, não foge ao *realia*, pela indeterminação temporal [...], tampouco explicita ou questiona a causalidade” (Chiampi, 2008, p. 60).

Para Vax, as lendas integrariam um todo denominado como as superstições populares (Vax, 1974, p. 9). Além de não reduzir o assunto complexo em que se delimitam os planos real e maravilhoso, propõe que:

o problema da definição dos seres reais (definição de coisa) é bem conhecida dos lógicos: eu defino o cavalo como um animal doméstico da família dos solípedes que serve de montada, etc. Acrescento que o cavalo existe [...]. A definição dos seres fantásticos não provoca problemas muito diversos: o centauro é um cavalo com cabeça humana; Pégaso, um cavalo alado. Acrescento simplesmente que não existe nem centauro nem Pégaso; noutros termos, que as palavras que designam estes seres não possuem “referentes”. (Vax, 1974, p. 171).

A identificação se torna imperativa, quando considerado o estilo do escritor frente ao legendário, ao observar que: “*Asturias recrea en una atmósfera intemporal la importancia de los relatos orales indígenas [...]*”⁸⁴ (Camacho Delgado, 2006, p. 15), em:

*¡Cofre que encierra las figuras heladas de una quimera muerta, el oro de las minas y el tesoro de los cabellos blancos de la luna guardados en sortijas de plata! Dentro de esta ciudad de altos se conservan intactas las ciudades antiguas. Por las escaleras suben imágenes de sueño sin dejar huella, sin hacer ruido. De puerta en puerta van combinados los siglos.*⁸⁵ (Ángel Asturias, 1985, p. 13)

⁸³ “Contam-se nas histórias”

⁸⁴ “Asturias recrea en una atmosfera atemporal a importância dos relatos orais indígenas [...]”⁸⁴ (Camacho Delgado, 2006, p. 15)

⁸⁵ “Cofre que fecha as figuras geladas de uma quimera morta, o ouro das minas e o tesouro dos cabelos brancos da lua guardados em anéis de prata! Dentro desta cidade de altos se conservam intactas as cidades antigas. Pelas escadas sobem imagens de sonho sem deixar marcas, sem fazer ruído. De porta em porta vão combinados os séculos.” (Ángel Asturias, 1985, p. 13)

A predileção pelo descritivo apoiado em adjetivos que evidenciam, por um lado a proliferação signíca, por outro, o exagero e o ornamento neobarroco. A passagem, apoiada na contrução de repetições e paralelismos pode ser entendida como uma constante no decorrer da narrativa. Destacam-se, nesta construção, a presença de signos como “*cofre*”; “*oro*”; “*plata*”; “*templo*”; “*perlas*”. Expressões como “*en la ciudad*”; “*dentro de esta ciudad*”; “*de puerta en puerta*”; “*a la puerta del templo*”, como também, se observa em nível temático que os costumes de Guatemala tomam forma na caracterização das personagens:

*En la ciudad de Quiriguá, a la puerta del templo, esperan mujeres que llevan en las orejas perlas de ámbar. El tatuaje dejó libres sus pechos. Hombres pintados de rojo, cuya nariz adorna un raro arete de obsidiana. Y doncellas teñidas con agua de barro sin quemar, que simboliza la virtud de la Gracia. El sacerdote llega; la multitud se aparta. El sacerdote llama a la puerta del templo con su dedo de oro. La multitud se inclina.*⁸⁶ (Ángel Asturias, 1985, p. 14)

A justaposição, a substituição, proliferação e o desperdício notam-se por meio de uma linguagem que, ao negar a indicação entre o signo e seu sentido denotativo, tomou como base a sua reinvenção, objetivada pelo período modernista. Se a relação entre a vanguarda e a nova linguagem em poesia, como a representação do onírico, no surrealismo, apoiada na escrita automática, por exemplo, a prática do neobarroco na narrativa de Ángel Asturias, Carpentier, José María Arguedas, Carlos Fuentes e Arturo Uslar Pietri compartilharam de um mesmo projeto, ainda que tenham sido manifestadas em estéticas distintas, em um período inicial.

*LA CARRETA llega al pueblo rodando un paso hoy y otro mañana. En el apeadero, donde se encuentran la calle y el camino está la primera tienda. Sus dueños son viejos, tienen guegüecho, han visto espantos, andarines y apariciones [...]. La calle se hunde como la hoja de una espada quebrada en el puño de la plaza. La plaza no es grande. La estrecha el marco de sus portales viejos, muy nobles y muy viejos. Las familias principales viven en ella y en las calles contiguas, tienen amistad con el obispo y el alcalde y no se relacionan con los artesanos, salvo el día del apóstol Santiago, cuando, por sabido se calla, las señoritas sirven el chocolate de los pobres en el Palacio Episcopal.*⁸⁷ (Ángel Asturias, 1985, p. 11)

⁸⁶ “Na cidade de Quiriguá, à porta do templo, esperam mulheres que levam nas orelhas pérolas de âmbar. A tatuagem deixou seus peitos livres. Homens pintados de vermelho, cujo nariz adorna um raro brinco de obsidiana. E donzelas tingidas com água de barro sem queimar, que simboliza a virtude da Graça. O sacerdote chega; a multidão se afasta. O sacerdote chama à porta do templo com seu dedo de ouro. A multidão se inclina. (Ángel Asturias, 1985, p. 14)

⁸⁷ “A CARRETA chega ao povoado rodando um passo hoje e outro amanhã. No apeadeiro, onde se encontram a rua e o caminho está a primeira loja. Seus donos são velhos, têm papeira, já viram assombrações, andarilhos e aparições [...].

A rua se funde como o fio de uma espada quebrada no punho da praça. A praça não é grande. Torna-se estreita por portais velhos, muito nobres e muito velhos. As famílias principais vivem nela e nas ruas contiguas, têm amizade com o bispo e com o prefeito e não se relacionam com os artesãos, exceto no dia do apóstolo Santiago, quando, por sabido se cala, as senhoritas servem o chocolate dos pobres no Palácio Episcopal. (Ángel Asturias, 1985, p. 11)

Diluída na estética legendária, a parte composicional realista do relato colabora no surgimento do recurso intuitivo de seu próprio resgate. Isto porque se encontra em um único estágio de elaboração discursiva: o estilístico. Daqui adviria seu inseparável ponto de intersecção com o realismo maravilhoso; “Guatemala” (1985) se inicia pelo emprego de expressões em maiúsculo, cuja aplicabilidade se relaciona ao ato de nomear, desempenhado pelo narrador, recurso recuperado no fim do relato, com a presença de repetições em “*Ya son verdad las casitas blancas sorprendidas desde la montaña [...]*”, “*Ya son verdad las carreras de los rapaces que se persiguen por las calles [...]*” e em “[...] *las voces de las niñas que juegan a Andares*”⁸⁸ (Ángel Asturias, 1985, p. 18).

Termos encadeados que compõem o quadro legendário da criação de Guatemala, ou seja, as invalidações sobre o que foi narrado, tomam, ao fim, posição de procedência; além de participarem do paralelismo constituído por um artigo e um substantivo no início de períodos, no decorrer do parágrafo inicial: “*LA CARRETA*”, “*la calle*”, “*la plaza*”, “*las familias*”. O narrador, em sua função descritiva, desvela costumes dos indivíduos, já nos primeiros procedimentos da linguagem neobarroca, que não precisam ser questionados quanto seu caráter de rompimento com preceitos lógicos, já que se fundam no maravilhoso.

Coincidentemente, o substantivo e o artigo em maiúsculo elucidam uma série de relações humanas, do eixo do real. Estas tentativas em “Guatemala” (1985), quando comparadas com outros constructos narrativos, se realizam no realismo maravilhoso com o apelo a personagens da realidade, passagens históricas, presença de citações de textos publicados, etc.

*Una mujer llora delante de la virgen. Su sollozo en un hilo va cortando el silencio.
El hermano Pedro de Betancourt viene a orar después de medianoche: dio pan a los hambrientos, asilo a los huérfanos [...] Su paso es imperceptible. [...] Imperceptible se acerca a la mujer que llora[...].
- ¡Lloro porque perdí a un hombre que amaba mucho; no era mi esposo, pero le amaba mucho! [...].
El religioso levanta los ojos para buscar los ojos de la Virgen, y..., ¡qué raro!, había crecido y estaba más fuerte. De improviso sintió caer sobre sus hombros la capa aventurera, la espada ceñida a su cintura, la bota a su perna, la espuela a su talón, la pluma a su sombrero. Y comprendiéndolo todo, porque era santo, sin decir palabra inclinóse ante la dama que seguía llorando...
¿Don Rodrigo?*

⁸⁸ “Já são verdade as casinhas brancas surpreendidas desde a montanha [...]”, “Já são verdade as corridas dos rapazes que se perseguem pelas ruas [...]”; “[...] as vozes das meninas que brincam de Andares” (Ángel Asturias, 1985, p. 18)

*Con el tino del loco que se propone atrapar su propia sombra, ella se puso en pie, recogió la cola de su traje, llegóse a él y le cubrió de besos. ¡Era el mismo Don Rodrigo!... ¡Era el mismo Don Rodrigo!...*⁸⁹ (Ángel Asturias, 1985, p. 17)

A personagem Pedro de Betancourt sofre uma mudança repentina em seu aspecto físico. Sem revelar estranhamento frente ao objeto que transgride determinado preceito lógico, o religioso encontra resposta para o que lhe ocorrera em seu caráter milagroso (“*Y comprendiéndolo todo, porque era santo [...]*”⁹⁰ (Ángel Asturias, 1985, p. 17). O acontecimento não-lógico desta passagem, assim como os outros que se veem em narrativa, são condicionados à licença cedida pelo lendário e, estão, portanto, organizados sob o eixo do maravilhoso, que é reiterado ao final da história em que são elencadas algumas procedências nas cidades.

Em “Guatemala” (1985), o narrador se apoia no que foi contado, em um conteúdo transmitido pelas gerações, determinando o descritivo no eixo lendário. Tanto os costumes de determinado povo, quanto o cotidiano do espaço da narrativa são construídos sem síndetos: o que ocorre em elaborações como “*El sacerdote llega; la multitud se aparta. El sacerdote llama a la puerta [...]; la multitud se inclina.*” (Asturias, 1985, p. 14). Além disso, a presença de repetição e de sentenças exclamativas tonifica o discurso barroquizante do conto. Em “*¡El trópico es el sexo de la tierra!*”, em “*¡Ciudades sonoras como mares abiertos!*” e em “*¡La flor del maíz no fue más bella que la última mañana de estos remos!*” (Asturias, 1985, p. 14-15). A constante adjetivação às cidades se prende ao eixo semântico compartilhado do evento de Conquista, unindo história e discurso narrativo, além de contribuir ao aspecto ideológico da lenda.

A construção neobarroca de reiteração por meio de repetição também é empregada, neste caso: “*Su paso es imperceptible [...]*”; “*Imperceptiblemente se acerca [...]*”; “*¡Era el mismo Don Rodrigo!*”⁹¹ (Ángel Asturias, 1985, p. 17); além disto, o emprego de enumeração das vestimentas do religioso, que agora assumia a feição de Don Rodrigo, propõe à narrativa

⁸⁹ “Uma mulher chora diante da virgem. Seu soluço em um fio vai cortando o silêncio. O irmão Pedro de Betancourt vem a orar depois de meia-noite: deu pão aos famintos, asilo aos órfãos [...] Seu passo é imperceptível. [...]. Imperceptível se aproxima à mulher que chora [...].

- Choro porque perdi o homem que amava muito; não era meu esposo, mas o amava muito! [...]. O religioso levanta os olhos para buscar os olhos da Virgem, e..., que estranho! havia crescido e estava mais forte. De improviso sentiu cair sobre seus ombros a capa aventureira, a espada cingida em sua cintura, a bota em sua perna, a espada no calcanhar, a pluma em seu chapéu. E compreendeu tudo, porque era santo, sem dizer palavra se inclinou diante a dama que seguia chorando...

Don Rodrigo?

Com um tino de louco que se propõe pegar sua própria sombra, ela ficou em pé, recolheu a cauda de sua vestimenta, se aproximou e o cobriu de beijos. Era o mesmo Don Rodrigo!... Era o mesmo Don Rodrigo!... (Ángel Asturias, 1985, p. 17)

⁹⁰ “E compreendendo tudo, porque era santo [...]” (Ángel Asturias, 1985, p. 17)

⁹¹ “Seu passo é imperceptível [...]”; “Imperceptivelmente se aproxima [...]”; “Era o mesmo Don Rodrigo!” (Ángel Asturias, 1985, p. 17)

lendária sua relação com o real americano – composição que não pode, contudo, ser estendida a uma concepção do realismo maravilhoso, neste momento, por, dentre outros motivos, a concepção mimética do relato ter fundamentação no maravilhoso literário.

“Guatemala” (1985) se destaca ainda em nosso estudo pela notabilidade do episódio de Don Rodrigo, em função do entendimento de estéticas híbridas. Os eventos ocorrem atrelados ao fôlego que o realismo impresso pelo narrador em dado momento do conto se faz presente. Neste trajeto, quando analisado em sua forma, demonstra apresentar os mecanismos que seriam incorporados no realismo maravilhoso, pouco depois. A confluência estética, neste momento, ocorre porque ainda estão arraigados no funcionamento lendário os constructos realistas, como visto na construção inicial do conto, o que nos motiva a desvendar os trajetos criativos do período.

De igual forma, o narrador vê na inserção textual de versos simples o encontro entre as estéticas.

Las primeras voces me vienen a despertar; estoy llegando. ¡Guatemala de la Asunción, tercera ciudad de los Conquistadores! Ya son verdad las casitas blancas sorprendidas desde la montaña como juguetes de nacimiento. Me llena de orgullo el gesto humano de sus muros – clérigos o soldados vestidos por el tiempo –, me entristecen los balcones cerrados y me aníñan los zaguanes abuelos. Ya son verdad las carreras de los rapaces que se persiguen por las calles y las voces de las niñas que juegan a Andares:

- “¡Andares! ¡Andares!”
 - “¿Qué te dijo Andares?”
 - “¡Qué me dejaras pasar!”

*- ¡Mi pueblo! ¡Mi pueblo, repito, para creer que estoy llegando! Su llanura feliz. La cabellera espesa de sus selvas. Sus montañas inacabables que al redor de la ciudad forman la Rosca de San Blas. Sus lagos. La boca y la espalda de sus cuarenta volcanes. El patrón Santiago. Mi casa y las casas. La plaza y la Iglesias. El puente. Los ranchos escondidos en las encrucijadas de las calles arenosas. Las calles enredadas entre los cercos de yerba-mala y chichicaste. El río que arrastra continuamente la pena de los sauces. Las flores de izote. ¡Mi pueblo! ¡Mi pueblo!*⁹² (Ángel Asturias, 1985, p. 18)

⁹²“As primeiras vozes vêm me despertar; estou chegando. Guatemala de Asunción, terceira cidade dos Conquistadores! Já são verdade as casinhas brancas surpreendidas desde a montanha como brinquedos. Enche-me de orgulho o gesto humano em seus muros – clérigos ou soldados vestidos pelo tempo –, me entristecem os balcões fechados e me animam os saguões patrimoniais. Já são verdade as corridas dos rapazes que se perseguem pelas ruas e as vozes das meninas que brincam de Andares:

- “¡Andares! ¡Andares!”
 - “¿Qué te dijo Andares?”
 - “¡Qué me dejaras pasar!”

- Meu povo! Meu povo, repito, para crer que estou chegando! Sua planície feliz. A cabeleira espessa de suas selvas. Suas montanhas inacabáveis que ao redor da cidade formam o segmento de San Blás. Seus lagos. A boca e as costas de seus quarenta vulcões. O patrono Santiago. Minha casa e as casas. A praça e a Igreja. A ponte. Os ranchos

A enumeração (“*pueblo*”; “*llanura*”; “*ciudad*”; “*casa*”; “*casas*”; “*plaza*”; “*iglesia*”; “*punte*”), acompanhada por pronomes e artigos desta passagem se desenvolve de maneira dinâmica, cujo detalhe se dá, diferentemente do modelo descritivo, no substantivo. Sugerindo o olhar atento do narrador à Guatemala, de forma semelhante, as exclamações recorrentes atuam na visão neobarroca em descrição, além da notória reutilização dos artigos em suas variações.

A saída para o realismo maravilhoso fora a revelação de que, em um primeiro momento, parte de seus caracteres se combinaram a formas do maravilhoso (o barroquismo linguístico e o real maravilhoso), trazendo para o lendário hispano-americano sua correspondência cultural, além de reconhecimento da autonomia linguística indigenista, frente ao indigenismo do século anterior; se se consideramos produções narrativas de literatura em seu sentido amplo. Também proporciona um entendimento de união entre estéticas, comum ao primeiro período destas narrativas. Junto às produções de Leopoldo Lugones, que não se afastaram completamente do fantástico decimonônico, as *Leyendas* (1985) e “Maichak” (1978) se impõem como uma das faces modernistas, ao relacionar narrativas às formas folclóricas de determinada cultura; integram, assim, o quadro de valorização e significado que o fantástico adquiriu na produção literária hispano-americana.

Quando o narrador se desvencilha, contudo, do descritivo (onde se encontram as proposições do neobarroco e do real maravilhoso), tornando o factual o espaço de surgimento do objeto transgressor de determinado preceito lógico, o acontecimento não-lógico se soma aos demais ancorados no realismo narrativo, por isso é naturalizado, o que não ocorre em “Guatemala” (1985). Estaria, portanto, a gênese do realismo maravilhoso no lendário, em uma perspectiva que considere o posicionamento destas narrativas como manifestações estéticas já definidas, quanto a um determinado conjunto de caracteres literários. Isto porque parte dos elementos do realismo maravilhoso já se posicionariam na lenda e, só depois atingiriam feição mais definida, como estética de inovação. Enquanto narrativa lendária, “Guatemala” (1985) revela o neobarroco descritivo, de modo que o paralelismo inicial se ressemantiza: *¡Mi pueblo!* *¡Mi pueblo!*. Em conformidade com as repetições organizadas sob o uso de um artigo e um

substantivo encerram a narrativa, como se vê em: “*La cabellera espesa*”, “*La plaza*”. Neste percurso, as expressões retomam “*LA CARRETA*”.

2.3 “Las dos orillas” e o retorno ao realismo

A forma realista, quando considerada em seu distanciamento do maravilhoso, pode ter uma organização relacionada ao fato histórico. Se este mesmo fato histórico é percebido como um elemento inscrito na literariedade narrativa, quando se trata de entender a relação entre o realismo maravilhoso e as narrativas do maravilhoso, nesta posição toma o espaço principal da diegese, que, no maravilhoso será vinculado incondicionalmente ao mito, ao lendário ou ao folclórico. No primeiro caso, se desenvolve “Las dos orillas” (1993).

*En realidad, no lo sé. Yo acabo de morir de bubas. Una muerte atroz, dolorosa, sin remedio. Un ramillete de plagas que me regalaron mis propios hermanos indígenas, a cambio de los males que los españoles les trajimos a ellos. Me maravilla ver, de la noche a la mañana, esta ciudad de México poblada de rostros carcarañados, marcados por la viruela, tan devastados como las calzadas de la ciudad conquistada.*⁹³ (Fuentes, 1993, p. 11-12)

A posição do narrador em um ponto entre duas culturas, a indígena (“[...] *mis propios hermanos indígenas* [...]”⁹⁴ (Fuentes, 1993, p. 11)) e a europeia (“[...] *los males que los españoles les trajimos a ellos* [...]” (Fuentes, 1993, p. 11), “[...] *la gran empresa de la conquista de México, en la que menos de seiscientos esforzados españoles sometimos a un imperio* [...]” (Fuentes, p.14); “*Yo, que también poseía dos voces, las de Europa y América, [...]*”⁹⁵ (Fuentes, 1993, p. 31)) tem sua legitimação em propriedades da construção sintática. A silepse de pessoa, contida no segundo excerto, demarcaria a forma que organiza esta posição híbrida do narrador, imprimindo à narrativa, já em seu início, o distanciamento e o acercamento destas culturas: ora o ponto de vista tem como referência o europeu, ora o indígena.

Esta visada híbrida, não somente se faz na construção sintática, como também pode ser percebida no léxico da metáfora, em: “[...] *Europa le ha arrañado para siempre el rostro a este*

⁹³ “Na realidade, não sei. Eu acabo de morrer de doença infecciosa. Uma morte atroz, dolorosa, sem remédio. Um ramalhete de pragas que me presentaram meus próprios irmãos indígenas, em troca dos males que os espanhóis lhes trouxemos. Maravilha-me ver, da noite à manhã, esta cidade do México povoada de rostos deteriorados, marcados pela varíola, tão devastados como as calçadas da cidade conquistada.” (Fuentes. 1993, p. 11-12)

⁹⁴ “[...] meus próprios irmãos indígenas [...]” (Fuentes, 1993, p. 11)

⁹⁵ “[...] os males que os espanhóis lhes trouxemos [...]” (Fuentes, 1993, p. 11), “[...] a grande empresa da conquista de México, na que menos de seiscientos esforçados espanhóis submetemos um império [...]” (Fuentes, 1993, p.14); “Eu, que também possuía duas vozes, as de Europa e América, [...]” (Fuentes, 1993, p. 31)

Nuevo Mundo [...]”⁹⁶ (Fuentes, 1993, p. 11) Neste trajeto, o caráter demiúrgico do narrador realista maravilhoso, sinalizado por Irleamar Chiampi, se constrói já no início do conto, “*Yo vi todo esto* [...] (Fuentes, 1993, p. 11)”, “*Lo he visto todo. Quisiera contarle todo.*”⁹⁷ (Fuentes, 1993, p. 12), recurso que se estende ao longo da narrativa e encerra o último capítulo da novela:

*Yo vi todo esto. La caída de la gran ciudad andaluza, en medio del rumor de atabales, el choque del acero contra el pedernal y el fuego de los lanzallamas mayas. Vi el agua quemada del Guadalquivir y el incendio de la Torre del Oro. Cayeron los templos, de Cádiz a Sevilla; las insignias, las torres, los trofeos.*⁹⁸ (Fuentes, 1993, p. 54)

“Las dos orillas” (1993) segue a proposta de que o real tende a ser reforçado, estrategicamente: tanto pelo posicionamento de signos, quanto pelo emprego de referências a obras e inserção de metanarrativas.

Colaborando com a ideia de que o procedimento do fantástico de “*autenticación de la ficción presentando el relato como un testimonio personal.*”⁹⁹ (Herrero Cecilia, 2000, p. 145) aproximam o fantástico e o realismo maravilhoso. A introdução de documentos, igualmente, une o realismo maravilhoso à produção fantástica, se se considera que nesta, haveria a ação do “*narrador-editor que introduce el documento* [...]”¹⁰⁰ (Herrero Cecilia, 2000, p. 146). Além da atuação do narrador se assemelhar, quando se constrói uma “*narración en pasado desde una perspectiva autorial (el yo-narrante conoce, organiza y evalúa la experiencia del yo-narrado)*”¹⁰¹ (Herrero Cecilia, 2000, p. 164), ainda que Herrero Cecilia tenha tomado o recurso em sua concepção ampla. Chiampi, contudo, se prontifica a separar a forma, quando inscrita no realismo maravilhoso:

O novo romance é representativo de uma consciência da dimensão histórica do homem latino-americano – e que essa consciência rompe com, ou revisa os esquemas maniqueístas do realismo – se ratifica no inventário dos meios expressivos empenhados para obter tal representação. Com poucas variações os críticos apontam o seguinte rol de experiências técnicas mais frequentes: com o regime temporal do relato (tempo regressivo, simultaneamente, fragmentação da fábula, supressão dos nexos de consecução e consequência); com o tratamento do espaço da ação (multiplicação de planos, montagens); com a enunciação (fragmentação da pessoa narrativa, fluxo da consciência, diálogo com o leitor) [...] Com a língua (invenção lexical e sintática, plurissemias. [...]). Dentro deste esquema, o projeto geral do novo romance se configura

⁹⁶ “[...] Europa arranhou para sempre o rosto do Novo Mundo [...]” (Fuentes, 1993, p. 11)

⁹⁷ “Eu vi tudo isto [...] (Fuentes, 1993, p. 11)”; “Vi tudo. Queria contar tudo.” (Fuentes, 1993, p. 12)

⁹⁸ “Eu vi tudo isto. A queda da grande cidade andaluza, em meio ao rumor de atabales, o choque do aço contra o pedestal e o fogo dos lança-chamas maias. Vi a água queimada de Guadalquivir e o incêndio da Torre del Oro. Cairam os templos, de Cádiz a Sevilha; as insígnias, as torres, os troféus. (Fuentes, 1993, p. 54)

⁹⁹ “autentificação da ficção apresentando o relato como um testemunho pessoal.” (Herrero Cecilia, 2000, p. 145) aproximam o fantástico e o realismo maravilhoso, na medida em que todo o narrado é invenção.

¹⁰⁰ “Narrador-editor que introduz o documento [...]” (Herrero Cecilia, 2000, p. 146)

¹⁰¹ “narração em passado desde uma perspectiva autoral (o eu-narrante conhece, organiza e avalia a experiência do eu-narrado)” (Herrero Cecilia, 2000, p. 164)

como um questionamento sistemático da forma romanesca e da atividade escritural [...]. (Chiampi, 2008, p. 136)

Paradigma do “novo romance” (Chiampi, 2008, p. 136), *Las dos orillas* (1993) representa a “supressão dos nexos de consecução e consequência” (Chiampi, 2008, p. 136) que ocorre com relação à temporalidade do relato e que se revela no momento em que a personagem já falecida insere na diegese um documento de legitimação de seu falecimento, não deixando dúvidas de que suas interferências com falas intradieéticas se dão desde uma junção entre os eixos do real e do maravilhoso; é, igualmente, fabricada na forma narrativa de rompimento com a noção de tempo em que os fatos históricos comprovados são desencadeados, realizando a “multiplicação de planos”, com relação aos espaços de ação, ao transferir os acontecimentos do Novo Mundo à Espanha. Retomando o caso de o narrador relatar os fatos de um tempo posterior a seu falecimento, além de sua participação em eventos que ocorrem em espaço e tempo diferentes, assegurando o artifício de “fragmentação da pessoa narrativa”, este elemento narrativo rompe a instância comunicativa de equivalência narrador – narratário, quando emprega em narrativa o recurso de conversa com o leitor, já que este não se encontra na situação narrativa e, de igual maneira, no que diz respeito à sequência de fatos que estão em desacordo com documentações históricas, propostas no capítulo que encerra a narrativa, haveria uma proliferação de ocorridos que distorcem o discurso histórico, legitimando a característica ideológica do realismo maravilhoso de revisão e confronto às versões históricas oficializadas e, novamente, revela-se o real maravilhoso, em sua forma discursiva subjacente.

O contraste entre os espaços narrativos, a constelação de signos (Chiampi, 2008, p. 84-85) e proliferação de posicionamento de eventos transgressores da história se dão, portanto, de forma direta. Se em “Maichak” (1978), o que se narra está numa posição temporal distante, na qual não se têm demarcadores espaço-temporais indefinidos, contando com o emprego de expressões imprecisas¹⁰², ou em “Guatemala” (1985), que além deste recurso, ainda revela uma narrativa passada de geração em geração (“*Como se cuentan [...]*” (Ángel Asturias, p. 12), ou a caracterização de acontecimentos relatados a partir de crenças, lhes propicia uma situatização legendária, em “Las dos orillas” (1993), há o posicionamento lexical que constrói a diegese em um ponto determinado, quanto ao espaço e ao tempo diegéticos.

A recorrência destes marcadores distancia a narrativa deste do maravilhoso, para inscrevê-lo no realismo. A reiteração destes demarcadores segue, ao longo da narrativa, destacando-se na referência a textos e a cronistas do período de conquista, em “[...] *cincuenta y ocho veces soy mencionado por el cronista Bernal Díaz del Castillo en su Historia Verdadera*

¹⁰² Ver os excertos de análise sobre “Maichak” (p. 43-51)

de la Conquista de la Nueva España.”¹⁰³ (Fuentes, 1993, p. 12) e, em “[...] *No lo sabía muy bien el cronista de Medina del Campo al escritor su fabulosa historia [...]*”¹⁰⁴ (Fuentes, 1993, p. 13).

Ainda sobre o narrador, sua identidade é revelada ao fim da primeira parte da narrativa, intitulada como “10”, em uma inserção textual. Este recurso, na medida em que é considerado o deslocamento de um texto que é agregado à narrativa, revela que o narrador não atua somente no nível de narração, mas no de construção textual¹⁰⁵, já que o texto inserido não fora narrado por ele, diminuindo a distância entre o real e o maravilhoso.

Desta forma, tem-se a construção realista necessária para que esta seja interrompida pela articulação e neutralização de um fato ou objeto que transgredir um determinado preceito lógico, como postula Chiampi (2008, p.144-145). Este molde realista maravilhoso se manifesta, em um primeiro momento, na figura do narrador-personagem:

Sobre mi, entonces, ésta es la consignación final:

*“Pasó otro soldado que se decía Jerónimo de Aguilar; Este Aguilar pongo en esta cuenta porque fue el que hallamos en la Punta de Catoche que estaba en poder de indios y fue nuestra lengua. [...]”*¹⁰⁶ (Fuentes, 1993, p. 14)

A intratextualidade acionada na inserção da nota em que se informam as condições em que se encontrava Jerónimo Aguilar assume um caráter revelador do neobarroco na narrativa, primeiro porque se distancia dos elementos estilísticos da citação, da reminiscência e da paródia, que comumente aparecem no realismo maravilhoso de Alejo Carpentier, de Gabriel García Márquez e de Ángel Asturias, por exemplos, e, de igual forma, revela procedimentos da produção escritural ao propor um texto que participa do conjunto de elementos “*intrínsecos a la operación de cifraje – de tatuaje – en que consiste toda escritura, participan,*

¹⁰³ “[...] cinquenta e oito vezes sou mencionado pelo cronista Bernal Díaz del Castillo em sua *Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España.*” (Fuentes, 1993, p. 12)

¹⁰⁴ “[...] Não sabia muito bem o cronista de Medina del Campo ao escrever sua fabulosa história [...]” (Fuentes, 1993, p. 13).

¹⁰⁵ Genette distingue estas duas funções do narrador, propondo que a primeira seria “[...] a *função* propriamente *narrativa*, da qual nenhum narrador pode desviar-se sem perder por tanto a sua qualidade de narrador [...]” (Genette, 1979, p. 254), enquanto que na segunda função “[...] o narrador pode referir-se por um discurso de alguma maneira metalinguística (na ocorrência, metanarrativo), para marcar as suas articulações, as conexões, as inter-relações [...] a que Georges Blin chamava “*indicações de regência*”, revelam de uma segunda função, que se pode apelidar de *função de regência*”. (Genette, 1979, p. 254)

¹⁰⁶ “Sobre mim, então, esta é a consignação final:

“Passou outro soldado que se dizia Jerónimo de Aguilar; Este Aguilar ponho nesta conta porque foi o que achamos na Punta de Catoche que estava em poder de índios e foi nossa língua. [...]” (Fuentes, 1993, p. 14)

conscientemente o no, del acto mismo de la creación. [...] escritura entre la escritura”¹⁰⁷. (Sarduy, 1977, p. 178)

Yo, Jerónimo de Aguilar, veo al Nuevo Mundo antes de cerrar para siempre los ojos y lo último que miro es la costa de Veracruz y los navíos que zarpan llenos del tesoro mexicano, guiados por el más seguro de los compases: un sol de oro y una luna de plata, suspendidos ambos, al mismo tiempo, sobre un cielo azul negro y tormentoso en las alturas [...].¹⁰⁸ (Fuentes, 1993, p. 15)

Na narrativa de “Las dos orillas” (1993), a figura do narratário assegura a posição deste narrador no terreno do maravilhoso, já que este se direciona àquele, de sua tumba (“*Trato, desde mi tumba, de juzgar [...]*”¹⁰⁹ (Fuentes, 1993, p. 17). No que diz respeito ao tempo narrativo, a personagem já teria sido tomada como morta (informação posta em narrativa pela inserção textual), o que não impede, contudo, este elemento narrativo de seguir participando, de sua posição de narrador, pontuando, desta forma, a transgressão de determinado preceito lógico na diegese, que se legitima quando os fatos ocorrem dentro da fábula. Soma-se nesta caracterização da personagem, sua atuação como personagem referencial, indicando seu “caráter pleno e fixo, comumente chamado de personagens históricas”. (Philippe Hamon *apud* Braith, 1985, p. 45). Além disto, tais procedimentos estariam atrelados ao “efeito de encantamento” na narrativa (Chiampì, 2008, p. 52). A dinâmica desta personagem torna-se possível no trânsito entre o real e seu componente de transgressão de determinado preceito lógico porque “adquire sua especificidade de ser fictício na medida em que está submetida aos movimentos, às regras próprias da trama”. (Braith, 1985, p. 43).

A substituição atinge o nível do conteúdo, na medida em que os viajantes entram em contato com sereias de diversas cores, ao passarem próximo ao Porto de Santa Maria, somada aos feitos maravilhosos de índios navegadores que conquistaram Espanha, legitimando uma leitura da narrativa no realismo maravilhoso, uma vez que a transgressão passaria da instância sógnica aos fatos contados. Isto quer dizer que os signos posicionados no realismo maravilhoso, convencionalmente articulados à natureza e ao indígena, tomados em descrição, se organizam no universo do mítico europeu: seja o animal desconhecido pelo indígena, em que o homem branco se transfigurava em deus mitológico, de um lado, seja o aparecimento de sereias, cujo

¹⁰⁷ “intrínsecos à operação de cifração – de tatuagem – em que consiste toda escritura, participam, conscientemente ou não, do ato mesmo da criação. [...] escritura entre a escritura”. (Sarduy, 1993, p. 178, 1977)

¹⁰⁸ “Eu, Jerónimo de Aguilar, vejo o Novo Mundo antes de fechar para sempre os olhos e o último que vejo é a costa de Veracruz e os navios que zarpan cheios do tesouro mexicano, guiados pelo mais seguro dos compassos: um sol de ouro e uma lua de prata, suspensos ambos, ao mesmo tempo, sobre um céu azul negro e tormentoso nas alturas [...]”. (Fuentes, 1993, p. 15)

¹⁰⁹ “Trato, da minha tumba, de julgar [...]” (Fuentes, 1993, p. 17)

canto encantavam os navegantes brancos, de outro. Igualmente se estende à origem do descobridor/desbravador, seja o indígena de um lado, seja o europeu de outro. Esta substituição só é possível quando harmonizada pelo motivador da viagem de descoberta e sua correlação com objetos oriundos da maravilha. Cristalizada pela vasta bibliografia deste tema: incluindo não somente as Crônicas de viagem, como também, as lendas sobre sereias e outros seres, os mitos indígenas e as narrativas do realismo maravilhoso. Ao molde híbrido, o discurso neobarroco tem seu desenvolvimemto no que compõe a ação do relato:

*Dulces cantos mayas se unieron al de los trovadores provenzales, la flauta a la vihuela, la chirimía a la mandolina y del mar cerca del Puerto de Santa María emergieron sirenas de todos los colores, que nos habían acompañado desde las islas del Caribe...*¹¹⁰
(Fuentes, 1993, p. 55)

Aqui, portanto, concorrem o realismo (a pontuação de elementos da história, tais como as personagens históricas Cortés e Malinche e a citação de obras, indicando a combinação de signos, criando correspondência entre o constructo diegético e o real) e o maravilhoso (neste caso, o aparecimento de sereias, a possibilidade de alguém já falecido seguir em vida, no caso na condição de quem narra, além da conquista da Europa, pelo indígena), em um mesmo plano, sem que isso transtorne o verossímil da narrativa. A organização de como aparecem os fatos na narrativa dá conta desta transgressão, desvendando que o tempo da diegese fora construído sem o emprego de linearidade, transferindo-o para a concepção de temporalidade mítica. Este aspecto do realismo maravilhoso se revela, de igual forma, sintaticamente, se se considera a construção do primeiro fragmento, em que o uso do verbo no pretérito perfeito (“*murió*”) tem seu valor de ação já realizada anulado pela sintaxe do segundo, em que são relacionadas ações no presente (“*veo*”, “*miro*”), atribuídas ao narrador.

A caracterização do realismo maravilhoso como discurso oposto (pela relação estrutural) aos discursos realista e maravilhoso parece à primeira vista perder-se nas articulações sêmicas relegadas, que para evidenciarem tal oposição deveriam apenas conter a não disjunção dos contrários [...] Com a formulação adotada preserva-se, ainda, a oposição entre o discurso realista maravilhoso e os discursos realista e maravilhoso, além de marcar-se a vizinhança formal daquele discurso com o fantástico e o estranho (Chiampi, 2008, p. 144-145)

São vistas as congruências entre as estéticas que marcam suas propriedades em um conjunto amplo, determinado pelo fantástico em sua relação com a literatura. Prontifica-se,

¹¹⁰ “Doces cantos maias se uniram ao de trovadores provincianos, a flauta à viola, o chirimia ao bandolim e do mar perto do Porto de Santa María emergiram sereias de todas as cores, que nos acompanharam desde as ilhas de Caribe...” (Fuentes, 1993, p. 55)

contudo, a memória histórica no realismo maravilhoso, como um motivador que se estabelece em seus aspectos lexical e sintático distante dos demais conjuntos formais (do maravilhoso e do neofantástico, por exemplos), sua proximidade com o romance histórico, contudo, estaria mais relacionada à linha à que se filia a análise: encontram-se em um mesmo ponto de configuração literária.

*Lo he visto todo. Quisiera contarlo todo. Pero mis apariciones en la historia están severamente limitadas a lo que de mí se dijo. Cincuenta y ocho veces soy mencionado por el cronista Bernal Díaz Castillo en su Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España.*¹¹¹ (Fuentes, 1993, p. 12)

A “onissapiência do narrador” (Chiampi, 2008), contida no início, seu condicionamento à sua aparição histórica e ao discurso que sobre ele se construiu, além da presença da citação atuam na criação de uma diegese unida aos fatos históricos, tomados como legitimação de relação entre acontecimento e diegese. São as pontuações que ancoram, também, o “encantamento” (Chiampi, 2008, p. 52), na medida em que em narrativa são posicionados os transgressores de preceito lógico. A relação entre essas equivalências se dá num ambiente de familiarização e pertencimento, prontos a serem particularizados, quando a construção se mantém em sequência diante dos problematizadores.

Soma-se ao percurso narrativo, um dado que, habitualmente empregado na narrativa jornalística ou no texto argumentativo ratifica a aproximação do que se narra ao fato considerado verídico. No que diz respeito à seleção de vocábulos, “*cronista*”, “*historia*”, “*contarlo*” unem-se ao desmascarar a consciência narrativa. Com o recurso da citação, no caso, o livro “*Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España*”, pertencente ao conjunto “história”, revela-se, em narrativa, o que há de relação entre o plano real e o diegético: uma das formas que colaboram na aparição do realismo maravilhoso. O discurso híbrido, em que o narrador se apodera do ponto de vista indígena, para propor o duplo, em:

*Caía el jinete; nunca, el corcel. Nunca, el castigo zaino de Cortés, ni la yegua rucia de buena carrera de Alonso Hernández, ni el alazón de Montejo, ni el overo, labrado de las manos, de Morán. No fuimos, pues, sólo hombres quienes entramos a la Gran Tenochtitlán en el 3 de noviembre de 1520, sino centauros: seres mitológicos, con dos cabezas y seis patas, armados de trueno y vestidos de roca.*¹¹² (Fuentes, 1993, p. 22)

¹¹¹ “Vi tudo. Gostaria de contar tudo todo. Mas minhas aparições na história estão severamente limitadas ao que de mim foi dito. Cinquenta e oito vezes sou mencionado pelo cronista Bernal Díaz Castillo em sua Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España. (Fuentes, 1993, p. 12)

¹¹² “Caía o jinete; nunca, o corcel. Nunca, o marrom de Cortés, nem a égua de boa corrida de Alonso Hernández, nem o alazão de Montejo, nem o cavalo, de Morán. Não fomos, pois, só homens que entramos na Grande Tenochtitlán, 3 de novembro de 1520, mas centauros: seres mitológicos, com duas cabeças e seis patas, armados de estrondos e vestidos de armadura”. (Fuentes, 1993, p. 22)

A descrição encantada sobre o que se encontrava em terras americanas se estabelece em constante diálogo ao modelo das observações e anotações do Período de Conquista, de modo que a menção a uma data e à Tenochtitlán recuperam a partilha entre o literário e o histórico. A artificialidade discursiva ao considerar o cavaleiro sendo continuidade do animal, ainda desconhecido pelos indígenas participa do realismo maravilhoso à semelhança da atmosfera misteriosa que em narrativas do fantástico decimonônico tiveram certa recorrência. De igual forma, pode-se antecipar que, no neofantástico, o misterioso e o encantador não participam necessariamente da forma estética.

*Nadie, entre nosotros, ni el Viejo ni el Nuevo Mundo, había visto ciudad más espléndida que la capital de Moctezuma, los canales, las canoas, las torres y amplias plazas, los mercados tan bien abastecidos, y las novedades que mostraban, jamás vistas*¹¹³ (Fuentes, 1993, p. 22)

Nos casos seguintes, a substituição, como recurso neobarroco e que já ocorrera em um nível factual entre o imaginário europeu e o indígena, é verificada em narrativa, à medida em que são mencionadas as figuras “Pedro de Alvarado” e “Doña Marina”, nomeadas por substitutos, como “El tonatío” a Alvarado e “Malinche” a Marina:

*Pedro de Alvarado, el audaz y galante, cruel y sinvergüenza lugarteniente de Cortés, era rojo de cabellera y barba, razón por la cual los indios lo llamaban El tonatío, que quiere decir El Sol, [...] el Tonatío tenía entretenido al rey Moctezuma en un juego de dados –otra novedad para los indios –*¹¹⁴ (Fuentes, 1993, p. 23)

*Fue entonces que la segunda lengua del conquistador, una princesa esclava de Tabasco bautizada doña Marina, pero apodada La Malinche, interpretó velozmente a los mensajeros que, llegados de la costa, traían noticia de un levantamiento de mexicanos de Veracruz contra la guarnición dejada allí por Cortés.*¹¹⁵ (Fuentes, 1993, p. 23)

Somada à longinquidade temporal, o posicionamento de seres que tomam feições humanas (o tatu que toca maraca) e a presença de objeto encantado (vasilha do homem do rio) funcionam em “Maichak” (1978) de forma semelhante ao crescimento repentino e transformação de Don Rodrigo, em “Guatemala” (1985) relacionam-se ao maravilhoso, porém, os feitos não mantêm congruência aos de *Las dos orillas* (1993). Neste são acionados signos

¹¹³ “Ninguém, entre nós, nem o Velho nem o Novo Mundo, havia visto cidade mais esplêndida que a capital de Moctezuma, os canais, as canoas, as torres e amplas praças, os mercados tão bem abastecidos, e as novidades que mostravam, jamais vistas” (Fuentes, 1993, p. 22)

¹¹⁴ “Pedro de Alvarado, o audacioso e galanteador, cruel e sem-vergonha, suplente de Cortés, era ruivo de cabeleira e barba, razão pela qual os índios o chamavam de El tonatío, que quer dizer O Sol, [...] el Tonatío tinha entretido o rei Montezuma em um jogo de dados – outra novidade para os índios –” (Fuentes, 1993, p. 23)

¹¹⁵ “Foi então que a segunda língua do conquistador, uma princesa escrava de Tabasco batizada dona Marina, mas apelidada La Malinche, interpretou velozmente aos mensageiros que, chegados da costa, traziam notícia de um levante de mexicanos de Veracruz contra a guarnição deixada ali por Cortés. (Fuentes, 1993, p. 23)

que apontam a personagens que recuperam o histórico ou o documental. Nesse panorama, está também o narrador, que tem como referente o cronista. O que aqui ocorre que não se pode afirmar em “Maichak” (1978) e em “Guatemala” (1985) é que se sustentam elementos narrativos posicionados para desvencilhar a narrativa de seu intrínseco maravilhoso, inscrevendo-o no realismo maravilhoso. Em “Maichak” (1978), o homem do rio representa o não singularizado; apoia-se na posição de um feiticeiro (não-histórico). Embora Don Rodrigo tenha uma proximidade com o real, ao se inferir que indique uma figura histórica, os indicadores de indeterminação e de ruptura com a veracidade, formam a postura de sua construção, também no maravilhoso, ao passo que o narrador de “Las dos orillas” (1993) insiste na posição narrativa realista.

Analogamente, se pensamos nas hipóteses de surgimento do conto, bem como sua passagem de relato oral ao conto escrito, elencadas por Anderson Imbert, tem-se que, enquanto o realismo maravilhoso recupera suas origens em “*conjeturas mitológicas*”, “*antropológicas*” e “*ritualistas*”¹¹⁶ (Anderson Imbert, 1999, p. 20), o neofantástico se relaciona ao conjunto de “*conjeturas simbolistas*” e “*conjeturas psicoanalíticas*”¹¹⁷ (Anderson Imbert, 1999, p. 20), o que pode ser estendido à novela e ao romance, em que as estéticas se fundam, assim como fundamenta o surgimento do neofantástico no posicionamento de determinados preceitos lógicos que convivem em constante transgressão, que não coíbe a possibilidade de uma leitura metafórica, por vezes, amparadas no estético simbólico e no estético psicológico: o que em nosso estudo se encontra num trabalho de análise posterior ao do discurso narrativo.

“Confrontando com as linguagens entrecruzadas da América – com o saber pré-colombiano –, o espanhol – os códigos da cultura europeia, encontrou-se duplicado [...]” (Sarduy, 1979, p. 69); assumem em arranjo narrativo a feição da crença, por exemplo, em seres sobrenaturais, formados pela junção do humano e do animal, e a europeia, em um ser feminino, com a mesma característica fenomenológica: sua postura orienta os saberes de povos, tal qual ocorrera nas lendas, da primeira metade do século XX; seus distanciamentos se dão no funcionamento que adquirem frente aos demais códigos pontuados no relato. Quando se considera que os fatos na narrativa, em vez de estabelecerem uma organização em que “[...] cuja expressão gráfica não seria linear, bidimensional, plana, mas em volume, espacial e dinâmica” (Sarduy, 1979, p. 69), requer a inclusão de que os acontecimentos de conquista, protagonizados pelos indígenas, pertençam ao eixo criativo – não ocorreram e não foram documentados. A consideração de fatos verídicos nos dois momentos da narrativa tornaria sua

¹¹⁶ “conjeturas mitológicas”, “antropológicas”, “ritualistas” (Anderson Imbert, 1999, p. 20)

¹¹⁷ “conjeturas simbolistas” e “conjeturas psicoanalíticas” (Anderson Imbert, 1999, p. 20)

organização bidimensional, na medida em que além de relacionar eixos divergentes, reelaboram o imaginário destes dois. As “permutações” (Sarduy), estudadas em um nível sóico, se estendem à concepção ideológica de “Las dos orillas” (1993).

3. O NEOFANTÁSTICO EM NARRATIVA

3.1 Considerações sobre *Aura*

A importância de *Aura* (1994), quanto às formas do neofantástico reside, entre alguns aspectos, em sua conjunção com narrativas do fantástico, no que diz respeito à organização do espaço narrativo: não há rompimento com o recurso de fabricação da ambientação misteriosa, bastante comum na produção do século anterior. Neste tocante, autores como Cortázar, Lugones, García Márquez e Gabriel Jiménez Emán romperam com esse modelo, ao ambientar suas narrativas em situações cotidianas que têm seu desenvolvimento em espaço narrativo, geralmente, relacionado com o dia a dia, com o comum. Se narrativas como *Aura* (1994) e “Las puertas del cielo” (1971) se vinculam a esse procedimento descritivo, haveria, portanto, uma constante em contos neofantásticos, quanto aos espaços narrativos, que tornou o ambiente familiar ou simples, um lugar em que haveria a atuação de transgressão de preceitos lógicos, conforme veremos em “El lagarto” (1981) e “El coletazo” (1981), por exemplos; além disso, acompanhando esta combinação estaria o desprendimento total do neofantástico das fases de desenvolvimento do fantástico decimonônico (Herrero Cecilia, 2000).

Em análise, a personagem Felipe Montero se relaciona intimamente com outras duas, na narrativa de *Aura* (1994), de Carlos Fuentes: a dona de uma mansão, a viúva Consuelo, e sua sobrinha Aura. O teórico Alazraki, em seu *En busca del unicornio: Los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico* (1983), propõe que haja uma nova visão de realidade diegética, a partir de narrativas que tomam determinado elemento que transgrida um preceito lógico, sem afetar a verossimilhança em narrativa, como são os casos de contos cortazarianos, estudados em seu postulado.

Tendo como objetivo entender os mecanismos narrativos que levam a essa indissociabilidade das personagens em *Aura* (1994), contamos com os estudos do teórico, para a análise dos aspectos de relação entre narrador e personagem e entre personagem e personagem, pensando em um alcance da teoria do neofantástico na narrativa de Carlos Fuentes. Alazraki propõe que

Mientras los personajes de la novela [Rayuela] reflexionan, aunque más imaginativa que lógicamente, se apresura en agregar Cortázar, los personajes de los cuentos [Bestiario] no reflexionan, sino que se entregan vitalmente al vértigo de sus juegos. Es justamente la falta de conciencia de sus actos la condición que les permite

*desenmascarar la realidad cotidiana y entrar en esa realidad segunda o maravillosa.*¹¹⁸
(Alazraki, 1983, p. 212)

Quanto a essa característica de constituição da personagem cortazariana, sua aplicabilidade pode ser estendida às de *Aura* (1994), já que estas também não reflexionam sobre o caráter de transgressão de conceitos lógicos dos feitos nos quais estão envolvidas, o que equivale à afirmação de que estas personagens sabem mais (ou atuam como se soubessem mais) sobre as coordenadas que regem o universo diegético, do que sabem sobre determinado preceito lógico. No caso de *Aura* (1994), o preceito se relaciona ao fato de não ser possível prever acontecimentos vindouros.

Alazraki considera que a não-exclusão ou a não-contradição da lógica aristotélica seja característica da poética do neofantástico, porque as narrativas têm em sua construção a variável que é transgredida (determinado preceito lógico que não é debatido ou não aceito, como ocorre na narrativa do fantástico clássico), depois que seja construído o realismo em diegese. Parte da narrativa neofantástica, portanto, se erige de acordo com as coordenadas que o realismo propõe, em que: “[...] *el mundo exterior existe y [para el realista] una de sus tareas predilectas es apresarlo y convertirlo en hecho estético, copiándolo ‘tal como es’, es decir, tal como sus sentidos lo perciben*”.¹¹⁹ (Bonet, 1958, p. 39). Isto quer dizer que, para se considerar que existam elementos não lógicos, deve haver a atuação, também, do plano de representação aristotélico em narrativa.

Há, na narrativa de *Aura* (1994), a intromissão do narrador na diegese, anunciando passo a passo o que ocorrerá no trajeto percorrido por Felipe. É possível perceber que a plausibilidade de tal postura narrativa é assegurada na função de regência, que consiste em uma conduta balizada pela ideia de que “o narrador pode [...] marcar as suas articulações, as conexões, as inter-relações [...]” (Genette, 1978, p. 254). Isto é, o narrador de *Aura* (1994), por ser heterodiegético, em nível da situação narrativa, tem sua atuação atrelada à figura do narratário (quando se considera a função comunicativa); contudo, o que se tem em *Aura* (1994) é a equivalência entre o narratário e a personagem Felipe Montero, por certa ruptura entre os actantes desta situação narrativa: ruptura que desloca o narratário da instância diegética. Tais combinações rompem, igualmente, com a proposição de que “o narrador extradiegético [...] outra coisa não pode senão visar um narratário extradiegético [...]” (Genette, 1978, p. 259), e

¹¹⁸ “Enquanto os personagens do romance [*Rayuela*] refletem, ainda que mais imaginativamente que logicamente, Cortázar se apressa em acrescentar, os personagens dos contos [*Bestiario*] não refletem, mas se entregam vitalmente à vertigem de seus jogos. É justamente a falta de consciência de seus atos a condição que lhes permite desmascarar a realidade cotidiana e entrar nessa realidade segunda ou maravilhosa.” (Alazraki, 1983, p. 212)

¹¹⁹ “[...] o mundo exterior existe e [para o realista] uma de suas tarefas prediletas é capturá-lo e convertê-lo em fato estético, ao copiá-lo ‘tal como é’, ou seja, tal como seus sentidos o percebem”. (Bonet, 1958, p. 39).

o que equivale, ainda, à assertiva de ruptura na perspectiva narrativa, na medida em que o narrador se encontra ausente como personagem, e seu par (o narratário), presente como personagem da ação. Hipoteticamente, contudo, o narrador pode ser uma personagem, cuja descrição (física, psicológica, social) fora suprimida – o que não se pode conceber, entretanto, é sua exatidão preditiva quanto aos fatos que envolvem a ação de três personagens.

Por se tratar de uma narrativa, cujo discurso é construído em segunda pessoa, além de certa aceitabilidade da personagem Felipe Montero, no que diz respeito à sequencialidade de fatos diegéticos, que o incluem em jornada, não há intervenções ou questionamentos sobre este caracter. De maneira análoga, as falas desta personagem são condicionadas à condução imediata do narrador: característica que se estende a Consuelo e Aura, que atuam como partícipes deste processo; o diálogo destas personagens são indissociáveis, portanto, e, por antecipar os acontecimentos, com construções verbais no futuro (*sonreirá; reirá; dirá; mostrará*), o narrador as torna estagnadas em suas próprias ações, não desestabilizando, com isso, a verossimilhança da narrativa, ainda que transgrida o preceito lógico de que não se pode predizer um fato no futuro. A cada diálogo, contudo, há a certificação de que o que fora narrado ocorrera em diegese: este mesmo paradigma de construção se aplica aos acontecimentos preditos pelo narrador, certificando sua atuação.

A novela *Aura* (1994), do escritor Carlos Fuentes se destaca, desta forma, no cenário de produções hispano-americanas, por reunir certos aspectos de constituição narrativa que atuam nas concepções de representação e verdade, tais como a suspensão do discurso por elaboração de ambientes lúgubres, obscuros que, até certo ponto se afinam a algumas produções do fantástico dos séculos XVIII e XIX, esta caracterização se dá, sobretudo, na descrição do espaço da velha mansão de dona Consuelo. Sua decoração revela rudeza no modelo, em sua pintura e em sua iluminação, que se dispõe em encadeamentos de preparação para as transgressões lógicas ou realistas: “[...] *puedes oler el musgo, la humedad de las plantas, las raíces podridas* [...]” (Fuentes, 1994, p. 10); “*El olor de la humedad, de las plantas podridas* [...]”¹²⁰ (Fuentes, 1994, p. 11), recurso que colabora para o entendimento dos procedimentos de descrição neobarroca, como independentes do realismo maravilhoso, assim como ocorre nas lendas estudadas.

A história tem como protagonistas dona Consuelo, sua sobrinha Aura e o mancebo Felipe Monteiro. O jovem, buscando emprego, é direcionado à mansão das duas. Os relatos têm início em um dia em que Felipe Monteiro encontra um anúncio, no qual há uma oferta de

¹²⁰ “[...] *podes sentir o musgo, a umidade das plantas, as raízes podres* [...]” (Fuentes, 1994, p. 10); “*O cheiro da umidade, das plantas ressecadas* [...]” (Fuentes, 1994, p. 11)

emprego para alguém que escreva as memórias de um senhor já falecido, objeto de conexão entre as três personagens. Dona Consuelo se interessa por Felipe e o contrata; para desempenhar sua função, portanto, o jovem tem de viver com sua patroa Consuelo e sobrinha.

Até aqui, temos um modelo de narrativa realista em que os fatos vão se desencadeando em uma ordem lógica ou racional. As ações se dão em certa ordenação. As descrições reivindicam a semelhança entre sua construção com o que se particulariza no fantástico clássico. Com relação ao narrador, contudo, já não temos o modelo de desencadeamento observado. O desenrolar de tais feitos não são constituídos de forma espontânea, considerando-se que os fatos narrados se encontram ora no presente, ora no futuro: a personagem Felipe Monteiro não busca por anúncio ao emprego tendo como guia seu livre arbítrio: o jovem é conduzido pelo narrador que ordena, dita ou prediz o que ele deve ou não fazer.

*Lees ese anuncio: una oferta de esa naturaleza no se hace todos los días. Lees y relees el aviso. Parece dirigido a ti, a nadie más. [...] Tú reelerás. Se solicita historiador joven. Ordenado. Escrupuloso. [...] Sólo falta tu nombre. Sólo falta que las letras más negras y llamativas del aviso informen: Felipe Montero.*¹²¹ (Fuentes, 1994, p. 7)

*Te sorprenderá imaginar que alguien vive en la calle de Doncelles. Siempre has creído que en el viejo centro de la ciudad no vive nadie. Caminas con lentitud, tratando de distinguir el número 815 en este conglomerado de viejos espacios coloniales convertidos en talleres de reparación, relojerías, tiendas de zapatos y expendios de aguas frescas.*¹²² (Fuentes, 1994, p. 9)

Ações como encontrar o anúncio para o cargo, entrar em contato com Dona Consuelo e sua sobrinha e outros desencadeamentos factuais já estavam preditos pelo narrador. A ancoragem narrativa no realismo tem em enumerações de lugares, como “*talleres*”, “*relojerías*”, “*tiendas*”, “*calle*”, “*número*”, “*ciudad*” (Fuentes, 1994, p. 9) o início de sua construção que se apoia na recorrência de desenvolvimento de falas entre personagens, fundadas em uma organização que integra raciocínio lógico e noções de causalidade, por exemplos.

Se pensamos em algumas narrativas hispano-americanas realistas ou mesmo da Pós-Vanguarda, verificamos que a transgressão paradigmática que o narrador de *Aura* (1994) proporciona se dá porque somente com a atualização narrativa que os diálogos proporcionam,

¹²¹ “Lês esse anúncio: uma oferta dessa natureza não se faz todos os dias. Lês e relês o aviso. Parece dirigido a ti, a ninguém mais. [...] Tu relerás. Solicita-se historiador jovem. Organizado. Escrupuloso. [...] Só falta teu nome. Só falta que as letras mais escuras e chamativas do aviso informem: Felipe Montero”. (Fuentes, 1994, p. 7)

¹²² “Surpreender-te-ás ao imaginar que alguém vive na rua de Doncelles. Sempre acreditaste que no velho centro da cidade não vive ninguém. Caminhas lentamente, tratando de distinguir o número 815 neste conglomerado de velhos espaços coloniais convertidos em escritórios, relojoarias, lojas de sapatos e depósitos de águas frescas”. (Fuentes, 1994, p. 9)

é que os fatos podem ser considerados como ações verificadas em narrativa. Nestes momentos de comunicabilidade entre as personagens, a lógica de continuidade factual se reestabelece e, de forma arbitrária, é rompida novamente, pelo narrador que emprega, além das formas verbais no presente, as do futuro, retomando sua caracterização preditiva.

A partir da análise da narrativa realista, o caso do narrador em *Aura* se configura como uma transgressão e se organiza em função da estética neofantástica. Um fragmento de certificação de narrador-personagem no conto realista “El novillo amarrado al botalón” (1978), do venezuelano Arturo Uslar Pietri que, por também produzir contos que se afinam ao lendário e ao neofantástico, se faz pertinente. Neste caso, como se observa comumente, ocorre a presença da primeira pessoa do discurso:

*Es una pequeña casa aislada. Fue blanca, pero ya está sucia de intemperie. Una habitación grande y desnuda donde yo estoy. Un retrete, un dormitorio que parece un calabozo y una ventana. Al otro lado, sólo una ventana. Estoy sentado en una especie de camastro.*¹²³ (Uslar Pietri, 1978, p. 05)

Aqui temos o início de um relato realista, em que a personagem está envolvida em um intento de mudança social; para tal conquista, informa o que pode suceder, caso os mentores de tal façanha consigam derrubar a figura majoritária daquela realidade. Elegemos um conto de Uslar Pietri, por ele, além de apresentar-nos narrativas em que se verificam proposições de acordo à causa e consequência, também nos demonstra contos em que encontramos a transgressão dessa linearidade, como são os casos de “Maichak” (1978) y de “La cara de la muerte” (1978), por exemplos. A postura narrativa de narrador-personagem se verifica no conto, por sua relação com a história, da mesma forma com que se compõe a ruptura em *Aura* (1994).

Entre o caráter narrativo realista (onde se posicionam o ordinário, o provável e o verossímil) e o fantástico (de ordem impossível, absurda e sobrenatural), Imbert se concentra nas categorias às que considera lúdicas (improvável e surpreendente) e misteriosas (estranha, possível, duvidosa); têm-se tais posicionamentos, ao caracterizar a narrativa em um sentido mais abrangente, não deixando acumular sobre os estudos do fantástico narrativo, o que participaria de uma caracterização da poética narrativa (quando considerados estes estilos). À medida que *Aura* (1994) se inicia no lúdico e evolui para o impossível (categoria fantástica),

¹²³ “É uma casa pequena e isolada. Foi branca, mas já está suja pela intempérie. Um quarto grande e vazio onde estou. Um retrete, um dormitório que parece um calabouço e uma janela. Do outro lado, só uma janela. Estou sentado em uma espécie de cama”. (Uslar Pietri, 1978, p. 05)

sendo verificada na ocorrência de predição em narrativa, a visão de que a atuação intermediária na composição pode participar do processo de sua legibilidade é validada.

Isto ocorre, contudo, sem rompimento verossímil, de modo que se considera este processo comum ao realista e às demais ordens entendidas por Imbert: assim se verifica porque tanto a representação quanto à verdade narrativa da novela colaboram na fabricação desta verossimilhança. Nesta postura intermediária, revelada em um primeiro momento em *Aura* (1994), recupera-se o relato em que “*los acontecimientos [...] son posibles pero dudamos de cómo interpretarlos. [...] son ambiguos, problemáticos.*”¹²⁴ (Imbert, 1999, p. 172)

Além disto, Anderson Imbert (1976), ao explanar sobre diferenças entre o narrador fantástico e o narrador realista, aclara que “*un narrador realista, respetuoso de la regularidad de la naturaleza, se planta en medio de la vida cotidiana [...]*”¹²⁵. Afirmativa que é recuperada na concepção de que “*el escritor realista documenta y certifica el mundo que lo rodea.*”¹²⁶ (Camacho Delgado, 2006, p. 18), indicando uma particularização da novela, em que convivem seu caráter realista (identificado na representação) e o lúdico (quando considerado o acontecimento realizado de acordo com o que se prediz).

Até aqui, estamos entre a construção realista, com o narrador que se põe em estória (“yo” do discurso); o que *Aura* (1994) transgride em termos de narratologia, como vemos em: “*Lees ese anuncio [...]*”; “*Lees y relees el aviso. Parece dirigido a ti, a nadie más.*”; “*Tienes que prepararte. El autobús se acerca y tú estás observando las puntas de tus zapatos negros. Tienes que prepararte.*”¹²⁷ (Fuentes, 1994, p.07-08) organiza o estágio inicial narrativo. A novela segue nesta linha, sem que haja alteração do narrador, mantendo-se em segunda pessoa até o fim do relato.

Se, na literatura do fantástico, em seu sentido abrangente, se consideram os conceitos de narrador-observador e narrador-personagem, aqui temos uma voz que não nos aclara se está visionando os feitos ou se participa deles, na forma de alguém que acompanha Felipe, Aura e Consuelo. O desdobramento dessa artimanha não expõe algum objeto ou acontecimento oriundo do eixo da *mirabilia* no narrado, senão que já no próprio constructo performatiza essa função, isto porque: I. ao suspender o livre-arbítrio das personagens, as põe em uma esfera de títeres que cumprem passos determinados no espaço e no tempo diegéticos, distanciando-se do

¹²⁴ “Os acontecimentos [...] são possíveis, mas duvidamos de como interpretá-los. [...] são ambíguos, problemáticos.” (Imbert, 1999, p. 172)

¹²⁵ “um narrador realista, respeitoso da regularidade da natureza, se põe em meio à vida cotidiana [...]

¹²⁶ “o escritor realista documenta e certifica o mundo que o rodeia.” (Camacho Delgado, 2006, p. 18)

¹²⁷ “Lês esse anúncio [...]; “Lês e relês o aviso. Parece dirigido a ti, a ninguém mais.”; “Tens que ficares a posto. O ônibus se aproxima e tu estás observando as pontas de teus sapatos negros. Tens que ficares a posto.” (Fuentes, 1994, p.07-08)

realismo, em que conhecemos por tecer certa autonomia às personagens, e que se revela através de solilóquios, intervenções nos diálogos ou, em alguns casos, na sugestão de que personagens sabem mais sobre o que se relata do que o narrador (como ocorre em *El sombrero de tres picos* (1874), de Pedro Antonio de Alarcón). II. O narrador está presente no desenvolvimento dos acontecimentos, mas por uma técnica que se constrói como transgressão que se pretende em contos, novelas e romances exponenciais do fantástico, em sua larga acepção, lhe é atribuída apenas uma voz, ao que equivale dizer que, ele não participa das ações do que se é narrado, como uma personagem caracterizada. III. Ao desenvolver o discurso em segunda pessoa, se tomamos como ponto de referência o narrador em terceira pessoa, este consegue sair da condição de observador (isto é, a categoria que apenas transmite as ações ocorridas no que se narra), para uma presença, ainda que vaga, como uma espécie de conselheiro que acompanha o personagem; ou se o relacionamos com a categoria narrador-personagem, este perde seu valor de atuação (geralmente, marcado por diálogos e ações, que, neste caso conta com a substituição pelo ditado e pela predição).

O narrador de *Aura* (1994) avança, pondo em questão a inspeção dos espaços narrados: “[...] *intentas penetrar la oscuridad de ese callejón [...]*”; “[...] *puedes oler el musgo, la humedad de las plantas, las raíces podridas [...]*” (Fuentes, 1994, p. 10); “[...] *pululan las ratas, asoman sus ojillos brillantes entre las tablas podridas del piso, [...]*”.¹²⁸ (Fuentes, 1994, p. 36). A adjetivação escolhida pelo narrador sinaliza o teor da história que conta, trazendo ao discurso o contexto em que se encontram Felipe Montero, Consuelo e Aura.

Felipe Montero não nos revela se suas ações são desencadeadas por uma voz que o acompanha e não demonstra se isso o incomoda e, ainda assim, as cumpre, distanciando a narrativa do modelo realista. O alcance dessa voz narrativa envolve Felipe, de forma direta e, no que toca às personagens femininas, o eixo da maravilha se desvela com teor mais evidente, por colocá-las à disposição das ordens (ou conselhos) que são dados ao jovem, sugerindo uma familiaridade desse narrador com o íntimo de Consuelo e de Aura. A percepção de que o narrador controla a personagem Felipe e, por extensão, Consuelo e Aura, indicaria um esvaziamento da figura de quem se fala (a terceira pessoa), se pensamos no modelo realista. O modelo de correspondência entre narrador e narratário é problematizada: ou se considera que Felipe Monteiro desempenha função de personagem e de narratário, ao mesmo tempo, ou

¹²⁸ “[...] *tentas penetrar a oscuridade dessa rua [...]*”; “[...] *podes sentir o musgo, a umidade das plantas, as raízes podres [...]*” (Fuentes, 1994, p. 10); “[...] *pulam os ratos, somam seus olhinhos brilhantes entre as ressecadas tábuas do piso, [...]*”. (Fuentes, 1994, p. 36)

vemos a ausência de narratário, o que deixaria a figura do narrador sem seu correspondente narrativo.

Estes recursos anulam a proposição de que o acaso pudesse contribuir ao conjunto de acontecimentos na vida do jovem (a já contratação de alguém para escrever as memórias, ou a desistência de Consuelo de seguir com o projeto, ou a mudança de Aura e de Consuelo da velha mansão, por exemplos), tornando o factual fechado em si. Assim como anuncia o narrador, Consuelo o contrata, afirmando a coincidência entre o que se narra e a sorte de acontecimentos das personagens. Já conhecidos os fatos, na construção da narrativa, as falas de Felipe, Aura e Consuelo se estabeleceriam como meros encaixes que assegurariam a atuação das personagens, no decorrer narrativo; não menos importantes, contudo, as falas funcionam também na validação de fatos e na ancoragem do tempo dos acontecimentos numa organização de sucessão.

*La anciana sonreirá, incluso reirá com su timbre agudo y dirá que le agrada tu buena voluntad y que la joven te mostrará tu recámara, mientras tú piensas en el sueldo de cuatro mil pesos, el trabajo que puede ser agradable porque a ti te gustan estas tareas meticulosas de investigación, que excluyen el esfuerzo físico, el traslado de un lugar a otro, los encuentros inevitables y molestos con otras personas.*¹²⁹ (Fuentes, 1994, p. 17)

Junto às atitudes de Consuelo e de Aura demarcadas na narrativa, como acontecimentos futuros, estariam articuladas as combinações de atitudes que Felipe Montero tomaria; estas se relacionam ao quarto em que o jovem ficaria, algumas questões sobre seu trabalho e seu recebimento pelas atividades que desempenharia. A construção em que se organizam os fatos e as falas em uma coincidência com o que prediz o narrador se verifica na estética neofantástica, na medida em que se toma como paradigma o realismo como uma característica que “[...] se encuentra en el principio de la mimesis [...]”, cuja “[...] definición ya se encuentra en la Poética de Aristóteles.”¹³⁰ (Bonet, 1958, p. 07), mas também visto como uma corrente estética, não verificada em *Aura*.

Carmelo Bonet (1958), refere-se à Horacio, quanto à representação da personagem: “*Que vuestros personajes se muestren hasta el fin tal como esté anunciado desde el principio y que jamás se desmientan*”. Refere-se, ainda, a Boileau: “*Conservad a cada uno su propio carácter, que en todo se muestre de acuerdo con si mismo, y que se mantenga hasta el fin como*

¹²⁹ “A anciã sorrirá, inclusive rirá com seu timbre agudo e dirá que lhe agrada tua boa vontade e que a jovem te mostrará teu quarto, enquanto pensas no salário de quatro mil pesos, o trabalho que pode ser agradável porque gostas destas tarefas meticulosas de pesquisa, que excluem o esforço físico, o traslado de um lugar a outro, os encontros inevitáveis e desagradáveis com outras pessoas” (Fuentes, 1962, p. 17)

¹³⁰ “[...] se encontra no princípio da mimese [...]”; “[...] definição já se encontra na Poética de Aristóteles.” (Bonet, 1958, p. 07)

se le ha visto desde el principio”.¹³¹ (Bonet, 1958, p. 24-25). Seguindo a concepção aristotélica de representação, quanto à verossimilhança, Bonet sugere, nessa perspectiva, que:

*Para Aristóteles, es verosímil no solamente lo histórico, es decir, lo que ha sucedido alguna vez, sino también lo que no ha sucedido, pero puede suceder. Cabe, así, dentro de la verosimilitud, lo extraño, lo raro, lo desacostumbrado, siempre que no sea imposible física o biológicamente. Si ocurren hechos imposibles, como que llueva de abajo para arriba, como que el cordero se coma al lobo, como la metamorfosis de un ser en otro [...] se ha rebasado la órbita del realismo y entrado en una otra provincia estética: en la literatura fantasista.*¹³² (Bonet, 1958, p. 28-29)

Pode suceder, portanto, que em narrativas encontrem-se narradores que prefiram ditar ou predizer os atos de personagens sem que isso provoque perda na verossimilhança do que se narra. Em *Aura* (1994) encontram-se elementos suficientes para a construção da novela no realismo, contudo, não ocorre uma averiguação sobre o fato que transgride o preceito lógico de que não se pode predizer um fato exatamente como ocorrerá no futuro, reiterando a afirmação alazrakiana quanto à característica da personagem neofantástica. O crítico revela que elas, as personagens neofantásticas, não racionalizam sobre o evento não-lógico que as envolve. (Alazraki, 1983, p. 211), o que justificaria, em formas narrativas, a proposição teórica sobre esta estética de que o fato transgressor de preceitos lógicos convive naturalizado em narrativa.

*El realismo del siglo XIX, puso de moda la libretita de apuntes, repositorio de la diaria cosecha de observaciones externas e internas. Retratos físicos, paisajes, vida circundante, imágenes, emociones, se iban almacenando en esos cuadernitos, material que pasaba luego a la página literaria. [...] El realista copia ese espectáculo (del camino o de la calle, en las ocupaciones de los vecinos, en sus rostros, en sus trajes, en sus relaciones de familia) reduciendo a un mínimo, a lo indispensable, el papel de la invención y de la transfiguración de lo real.*¹³³ (Bonet, 1958, p. 42)

O grau mimético contido em descrições de ambiente e de personagens se mantém, destacando o narrado de uma postura menos realista. Esse elemento narrativo se une à posição de que os fatos se dão com a aparência objetiva deles. Característica que sofre ruptura, na

¹³¹ “Que seus personagens se mostrem até o fim tal como esteja anunciado desde o princípio e que jamais se desmintam”; “Conservem em cada um seu próprio caráter, que tudo se mostre de acordo, e que se mantenha até o fim como se viu desde o princípio”. (Bonet, 1958, p. 24-25)

¹³² “Para Aristóteles, é verossímil não somente o histórico, ou seja, o que aconteceu alguma vez, mas também o que não aconteceu, mas pode acontecer. Cabe, assim, dentro da verossimilhança, o estranho, o raro, o incomum, sempre que não seja impossível física ou biologicamente. Se ocorrem atos impossíveis, como chover debaixo para cima, como o cordeiro comer o lobo, como a metamorfose de um ser em outro [...] ultrapassou-se a órbita do realismo e houve a passagem a uma outra província estética: na literatura fantasista”. (Bonet, 1958, p. 28-29)

¹³³ “O realismo do século XIX, pôs na moda a agenda de anotações, repositório da coleta diária de observações externas e internas. Retratos físicos, paisagens, vida circundante, imagens, emoções, se armazenava nesses cadernos, material que passava então à página literária. [...] O realista copia esse espetáculo (do caminho ou da rua, nas ocupações dos vizinhos, em seus rostos, em seus trajes, em suas relações familiares) reduzindo ao mínimo, ao indispensável, o papel da invenção e da transfiguração do real”. (Bonet, 1958, p. 42)

medida em que os acontecimentos preditos têm sua confirmação, por meio dos diálogos. As personagens, nesta perspectiva, ratificam a construção em segunda pessoa e as anunciações do narrador, antes consideradas por seu caráter lúdico, evoluem ao impossível, desempenhando sua função de objeto que transgride determinado preceito lógico do neofantástico.

3.2 “El lagarto”, “El coletazo” e combinações em espaços comuns

Em 1981, o escritor venezuelano Gabriel Jiménez Emán publica seu terceiro livro de contos, *Los 1001 cuentos de 1 línea* (1981) que, trazendo narrativas breves, apresenta subjacente certa discussão sobre perspectiva(s) de realidade. Trata-se de narrativas cuja linguagem simples e com ironias, às vezes sutis, outras bastante bonachonas ou diretas, compõem, em breves narrados, acontecimentos habituais em que ocorrem rompimentos de valor, no que diz respeito aos aspectos do conto de “significação” “intensidade” e “tensão” (Cortázar, 2006, p. 152).

As personagens de *Los 1001 cuentos de una línea* (1981) desenvolvem, em narrativa, a função pormenorizada por Rosenfeld, ao tratar sobre o papel deste elemento narrativo, considerando-se que “enfrentam situações-limites em que se revelam aspectos essenciais da vida, aspectos muitas vezes de ordem metafísica” (Rosenfeld, 1974, p.45), unindo a estética neofantástica aos parâmetros de narrativa, em um sentido mais abrangente. Para Lidia Morales Benito, “sus cuentos reflejan aspectos de la vida del hombre, de esa realidad oculta que solo puede ser percibida por y para el ser humano”¹³⁴. (Morales Benito, 2008, p. 264).

A narrativa em “El lagarto” (1981) é construída a partir de uma situação cotidiana de um casal, que por meio dos diálogos, aparentam viver sob certos hábitos. A narrativa traz indícios que, ainda que unidos pela casa em que vivem, estejam alheios um ao outro. A cotidianidade narrada é interrompida por determinado acontecimento transgressor de um preceito lógico. No momento em que o marido anuncia à esposa que está doente e que pretende deixar o trabalho, a narrativa do cotidiano e da rotina se maximiza, com a enumeração das ações que ele desenvolvia, marcadas pelo gerúndio e pela repetição da expressão “*hacer ejercicios*”. Imprimindo à descrição este teor de continuidade e repetição, a personagem passa grande parte do dia em seu quarto “[...] *leyendo, escuchando música y comiendo frutas, lanzando semillas por todas partes. Hacía ejercicios, se estiraba, volvía a hacer ejercicios. Ella desesperaba.*”¹³⁵

¹³⁴ “seus contos refletem aspectos da vida do homem, dessa realidade oculta que só pode ser percebida pelo e para o ser humano”. (Morales Benito, 2008, p. 264)

¹³⁵ “[...] lendo, escutando música e comendo frutas, lançando sementes por todas partes. Fazia exercícios, se estirava, voltava a fazer exercícios. Ela desesperava.” (Jiménez Emán, 1981, p. 18)

(Jiménez Emán, 1981, p. 18). Ao indagar o que ele fazia, trancado em seu quarto, a personagem esposa recebe como resposta que se exercitava e que gostava muito de fazer isso. Certa vez, ao esquecer de trancar a porta, ocorre o seguinte:

ella lo sorprendió completamente enrollado sobre si mismo, estirando desmesuradamente la cabeza. Ella gritó. Él se desenrolló rápidamente y tiró la puerta. Ella gritaba sin parar. Los alaridos sacudían la casa, eran chillidos de histeria que traspasaban las paredes. Al fin la puerta comenzaba a abrirse. Apareció um inmenso lagarto que la mujer miró con los ojos desorbitados.

*- Ven – dijo el lagarto poniendo una de sus frías patas en la cabeza de ella, – Necesitas descansar.*¹³⁶ (Jiménez Emán, 1981, p. 18-19)

A fala da personagem se soma à atitude do lagarto de pôr a fria pata na cabeça da esposa, relatada pelo narrador para encerrar o conto: trata-se, portanto da inserção de determinado objeto transgressor da lógica no desfecho da situação narrada. Deste modo, não há espaço narrativo para que se desenvolva a busca pelo motivo de tal acontecimento. Quanto à notabilidade deste acontecimento, têm-se que se trata de uma não concordância entre personagens: enquanto a esposa se espanta com o fato de o marido ter se transformado em um lagarto, ele não demonstra indícios de que o ocorrido o transtorne.

Na atitude da esposa, narrada com marcas como “*Ella gritaba sin parar*”¹³⁷ revela-se seu assombro: tem-se o indicador narrativo do objeto transgressor da diegese. A finalização da narrativa, sem uma averiguação sobre o fato reitera a afirmação alazrakiana sobre a característica da personagem neofantástica. O crítico revela que elas não racionalizam sobre o evento não-lógico que as envolve. (Alazraki, 1983, p. 211). Tal afirmação, quando vista sob uma perspectiva da função da personagem, demonstra que esta toma atitudes seguindo uma constante: a personagem sabe ou atua como se soubesse mais sobre a diegese que sobre determinado preceito lógico que é transgredido em narrativa.

Especificamente, em “El lagarto” (1981), as personagens apresentam atitudes que se opõem, quando ocorre o contato entre personagem e objeto transgressor. Na reação da esposa, não há o posicionamento de que ela conheça mais sobre a diegese que sobre a transgressão de determinado preceito lógico. Esta afirmativa ocorre na normalidade que o marido age frente à

¹³⁶ “ela o surpreendeu completamente enrolado sobre si mesmo, esticando desmesuradamente a cabeça. Ela gritou. Ele se desenrolou rapidamente e fechou a porta. Ela gritava sem parar. Os alaridos sacudiam a casa, eram gritos de histeria que transpassavam as paredes. Ao fim a porta começava a abrir. Apareceu um imenso lagarto que a mulher olhou com os olhos arregalados.

- Vem – disse o lagarto pondo uma de suas frias patas na cabeça dela, – Necesita descansar. (Jiménez Emán, 1981, p. 18-19)

¹³⁷ “Ela gritava sem parar” (Jiménez Emán, 1981, p. 18)

situação em que se encontram. Neste trajeto, afirma-se que o neofantástico alazrakiano se concentraria na construção de narrativas, em que pelo menos uma personagem tenha esta característica.

A propósito dos motivadores que se relacionam à licantropia, não pouco frequentes têm sido percebidos, tanto em narrativas do realismo maravilhoso, como *El reino de este mundo* (2003), quanto neofantásticas como “A metamorfose” (1915) e “Axolotl” (1972). Jiménez Emán, ao propor narrativas breves, cujos elementos não se estabelecem de forma arbitrária, toma, basicamente à risca para *Los 1001 cuentos de 1 línea* (1981), a concepção desenvolvida por Cortázar em “Alguns aspectos do conto” (2006), publicado originalmente em 1970, na Revista “Casa de las Américas”, nº 60, de que em composição de contos, não haveria gratuidade ou procedimentos meramente decorativos no emprego de seus elementos (Cortázar, 2006, p.152); o autor venezuelano dialoga, igualmente, com a ideia de que:

O contista sabe que não pode proceder acumulativamente, que não tem o tempo por aliado; seu único recurso é trabalhar em profundidade, verticalmente, seja para cima ou para baixo do espaço literário. E isto que assim expresso parece uma metáfora, exprime, contudo, o essencial do método. O tempo e o espaço do conto têm de estar como condensados, submetidos a uma alta pressão espiritual e formal [...]. Podemos adiantar já que as noções de significação, de intensidade e de tensão hão de permitir aproximar da estrutura do conto. (Cortázar, 2006, p. 152)

Integrando as narrativas de *Los 1001 cuentos de 1 línea* (1981), de Emán, em “El coletazo” (1981) há a situação de um homem que vai a um mercado, comprar um peixe, mas que, naquele momento, não tem dinheiro para o pagamento. Ao perceber isso, o dono do estabelecimento se comove e resolve doá-lo; quando recebe o produto, o homem percebe que o peixe dá uma sacudidela dentro da sacola, gerando uma discussão entre personagens:

*¿Cómo puede suceder eso si ese pescado ha permanecido días en el refrigerador? Entonces me ha dado usted un pescado viejo, que puede hacerme daño [...]. Pero ya no tiene que preocuparse, el pescado ha dado un coletazo y eso quiere decir que está bien fresco.*¹³⁸ (Jiménez Emán, 1981, p. 20)

À semelhança de “El lagarto”, a reação das personagens não ocorre de maneira conjuntiva, há o posicionamento de uma personagem que atua indicando que se trata de um acontecimento que transgride determinado preceito lógico, no caso, função desempenhada pelo peixeiro, enquanto que a atitude do comprador está posicionada em uma atitude na qual

¹³⁸ “Como isso pode acontecer se esse peixe permaneceu dias no refrigerador? Então, você me deu um peixe velho, que pode causar-me algum dano [...]. Mas você não precisa se preocupar, o peixe se sacudiu e isso quer dizer que está bem fresco. (Jiménez Emán, 1981, p. 20)

demonstra que sabe (ou atua como se soubesse) mais sobre os parâmetros que regulam a diegese, que sobre o preceito transgredido. A confusão segue, ao ponto de os dois homens travarem uma discussão.

*Sólo al hombre que lleva el pescado se le ocurre decir mire, es por este pescado que está dando coletazos en esta bolsa. El policía mira dentro de la bolsa y dice, mire, este pescado no está dando coletazos. Pero si hace unos momentos los estaba dando, responde el pescadero. Sí, es verdad, yo también lo vi, dice el hombre que lo lleva. No sean estúpidos, dice el agente, nadie puede pelearse porque un pescado esté o no dando coletazos en una bolsa. Es verdad, señor, dice el pescadero, este hombre y yo somos viejos amigos, y hemos discutido por una tontería. Bien, entonces déjense de armar escándalos. El hombre del pescado se aleja, el policía se marcha sonriendo y el pescadero sigue arreglando sus pescados y atendiendo a otros clientes. El hombre que había ido al mercado llega a su casa, saca el pescado de la bolsa, y antes de freírlo para comerlo ve que el pescado está muy quieto, muy quieto, y que apenas ha movido el ojo antes de ser puesto en la sartén.*¹³⁹ (Jiménez Emán, 1981, p. 20-21)

Em conjunção à não insistência sobre o fato que transgride determinado preceito lógico se posiciona a continuidade narrativa que, neste caso, se dá na intervenção do oficial, seguida da concordância do peixeiro e do comprador, marcada pela retomada de suas ações costumeiras: “*El hombre del pescado se aleja [...]*”; “*El policía se marcha [...]*”; “*El pescadero sigue arreglando sus pescados [...]*”¹⁴⁰ (Jiménez Emán, 1981, p. 20-21). A única reiteração sobre o preceito que é transgredido é feita pela observação ou constatação (anulando as frequentes averiguações do fantástico clássico): o narrador somente expõe que a personagem vê o peixe mover o olho antes de ser colocado na frigideira, dialogando com o conceito de finalização do relato com a transgressão não discutida em diegese, desempenhando uma tipicidade neofantástica.

3.3 *El río e La luz es como el agua*

Em *Final del juego* (1972), de Cortázar se encontra a narrativa de *El río*, em que são narrados episódios de um casal, ocorridos durante uma madrugada e início de manhã, pelo

¹³⁹ “Somente ao homem que leva o peixe ocorre dizer: olhe, é por causa deste peixe que está se sacudindo nesta sacola. O policial olha dentro da sacola e diz, olhe, este peixe não está se sacudindo. Mas se agora mesmo, estava dando sacudidelas, responde o pescador. Sim, é verdade, eu também vi, diz o homem que o comprou. Não sejam estúpidos, diz o agente, ninguém discute porque um peixe está ou não se sacudindo em uma sacola. É verdade, senhor, diz o peixeiro, este homem e eu somos velhos amigos, e discutimos por uma besteira. Bem, então deixem de armar escândalos. O homem do peixe se afasta, o policial se vai sorrindo e o peixeiro segue organizando seus peixes e atendendo outros clientes. O homem que havia ido ao mercado chega a sua casa, tira o peixe da bolsa, e antes de fritá-lo para comê-lo, vê que o peixe está muito quieto, muito quieto, e que apenas mexeu o olho antes de ser posto na frigideira”. (Jiménez Emán, 1981, p. 20-21)

¹⁴⁰ “O homem do peixe se afasta [...]; “O policial se vai [...]; “O pescador segue organizando seus peixes [...]”. (Jiménez Emán, 1981, p. 20-21)

ponto de vista de um narrador personagem, no caso, o marido. No conto, não há voz para a esposa, ainda que os acontecimentos se montem em torno da suposição de seu afogamento, por parte do narrador. São fatos supostos pelo narrador, sem intervenção de qualquer outro personagem, além de que se confabulam em um campo imagético construído por esta personagem. Inicia-se a narrativa com uma impressão sobre os fatos: “*Y sí, parece que es así, [...]*”¹⁴¹ (Cortázar, 1972, p. 19), o que segue durante a narrativa “*Entonces está bien, qué me importa si te has ido, si te has [...]*”¹⁴² (Cortázar, 1972, p. 19).

A narrativa se constrói em uma indagação do narrador sobre uma questão: se sua esposa foi ou não foi para a margem do rio, uma vez que ela indicou que o faria. Esse fato se torna relevante, primeiro porque ocupa quase o todo do conto, deixando as pontuações sobre um possível afogamento em um plano de menor expressão e segundo pela insistência, por parte do narrador, em entender se ela foi ou não ao rio que se apoia em construções obtidas a partir de um estado de sonolência.

Quando somado ao eixo lexical relacionado ao estado de dormência, como “*sueño*”, “*dormir*”, “*dormida*”¹⁴³ (Cortázar, 1972, p. 19) impulsiona a construção narrativa para o lúdico e misterioso de que nos fala o teórico Anderson Imbert (1999, p. 172). As equivalências com sua proposição de categorias, ainda no campo do fantástico, se fundam no improvável e no surpreendente, para o que considera narrativa lúdica, e no estranho, possível e duvidoso, para a misteriosa, verificáveis em “*El río*” (1972).

Agora, vejamos, aclara o autor para a possibilidade destas narrativas em que se verificam tais características por sua importância nos estudos sobre contestação da realidade vigente em literatura do século XIX, além de sua participação no entendimento das estéticas realismo, maravilhoso e realismo maravilhoso, por exemplos. A intenção de Imbert se estabelece na análise de narrativas, que nem sempre estabeleciam relação com as propostas teóricas.

No caso de “*El río*” (1972), as dúvidas sobre os fatos se mantêm em discurso, ainda no nível sintático, colaborando para a não constatação de veracidade dos acontecimentos narrados: “*No sé, ya ni siquiera tiene sentido preguntar otra vez si en algún momento te habías ido, si eras tú la que golpeó la puerta al salir en el instante mismo en que yo resvalaba al olvido*

¹⁴¹ “E sim, parece que é assim [...]” (Cortázar, 1972, p. 19)

¹⁴² “Então está bem, o que me importa se você se foi, ou se não foi [...]” (Cortázar, 1972, p. 19)

¹⁴³ “sonho”, “dormir”, “adormecida”. (Cortázar, 1972, p. 19)

[...].”¹⁴⁴ (Cortázar, 1972, p. 21). Mas este fato, é importante salientar, não transgride determinado preceito lógico.

O teórico nos apresenta a concepção de que para narrativas em que o objeto transgressor não pertença ao campo factual, mas integre as conjecturas que podem ser tecidas diante do que se expõe em relato, deva-se entendê-lo em conjunto ao paradigma do lúdico (1999, p. 172). Não pouco frequente nota-se esta característica nos contos cortazarianos, em que dada problematização não se funda em uma averiguação de um certo objeto transgressor de determinado preceito lógico, como também, não se verifica sua ocorrência no campo do factual narrativo. De igual forma, se organizam em uma série de narrativas que pertencem ao fantástico, em sentido abrangente.

Como critério analítico, a observação dinâmica do cruzamento de vocábulos oriundos de campos semânticos diferentes participa do processo de ludicidade do conto. Considerado este carácter, quando lidos em sintonia ao factual, perdem seu teor de fato, sendo organizado no arranjo criado pelo enlace semântico. Neste sentido, considerar o acontecimento como produto de imaginação do narrador torna-se plausível, na medida em que não haveria os verbos de constatação sobre o que ocorreu realmente. Haveria, contudo, uma aproximação dos espaços narrativos quarto do casal e margem do rio, pela escolha lexical empregada no conto.

Alazraki já havia atentado para o caso de cruzamento de espaços narrativos nos contos cortazarianos, ao analisar “La noche boca arriba” (1972) e “La continuidad de los parques” (1972), que se dá a partir de um trânsito da voz narrativa entre os ambientes da diegese. (Alazraki, 1983, p. 237). Revela o estudioso a noção de construção narrativa, ao propor que a importância da voz narrativa nestes contos se relacionaria ao fato de haver “[...] *pluralidad y variedad de voces narrativas* [...]”, como também “[...] *el cuidadoso esfuerzo con que esas voces han sido configuradas y combinadas*.”¹⁴⁵ (Alazraki, 1983, p. 236).

Ainda neste tocante, o conto de Cortázar se funda no manejo do ponto de vista do narrador, para produzir os cruzamentos entre os espaços diegéticos, pois “*El punto de vista (del narrador o del personaje o del texto) es la estrategia adoptada por el autor para narrar el relato* [...]”¹⁴⁶ (Alazraki, 1983, p. 235), por este ponto de vista possibilitar várias combinações de voz narrativa. (Alazraki, 1983, p.235).

¹⁴⁴ “Não sei, nem sequer se tem sentido perguntar outra vez se em algum momento você se foi, se foi você quem bateu a porta ao sair no mesmo instante em que eu já ia me esquecendo [...]” (Cortázar, 1972, p. 21).

¹⁴⁵ “Pluralidade e variedade de vozes narrativas [...] “[...] o cuidadoso esforço com que essas vozes tem sido configuradas e combinadas”. (Alazraki, 1983, p. 236)

¹⁴⁶ “O ponto de vista (do narrador ou do personagem ou do texto) é a estratégia adotada pelo autor para narrar o relato [...]” (Alazraki, 1983, p. 235)

Se, neste caso, as personagens se entregam vitalmente à vertigem do jogo narrativo, sem haver tomada de consciência perante os acontecimentos em que se encontram envolvidos (Alazraki, 1983, p. 211-212), não haveria, contudo a condição necessária para o neofantástico que seria uma construção destes eventos no factual diegético, o que, por conseguinte o inscreve no conjunto de narrativas lúdicas.

Se se considera o efeito de encantamento, neste caso, a diegese do conto não se fundaria no neofantástico, contudo o que se demonstra ser o ponto de relevância para a estética fundada, antes do efeito causado pela narrativa, se revela em sua correlação com os elementos narrativos. Neste caso, organizam-se tais elementos em torno de um fato que transgride determinado preceito lógico e que não gera o complexo ideológico americanista, que demonstra ser o fator determinante na proposta do realismo maravilhoso; isto porque, os postulados mais complexos sobre o realismo maravilhoso, não deixaram de corresponder o desempenho narrativo de contos e romances com sua atribuição histórica e ideológica, no conjunto de produções do século XX. Como convém ao neofantástico, deste modo, a estética se funda em procedimentos que, antes de funcionar como fabricantes de um dado efeito, reclamam uma sistematização.

Quando, antes da assunção de que cada narrativa se relaciona à perplexidade ou ao encantamento, vista como uma totalidade, os efeitos dela tendem a se relacionar com a narrativa em sua amplitude, de modo que passariam a atuar o realismo maravilhoso e o neofantástico, tomados em suas distintas unidades. Estariam aqui em contraste as narrativas de *El reino de este mundo* (2003), *Ecue-yamba-o* (1977), *Cien años de soledad* (1962), *Yawar Fiesta* (1977), *Concierto barroco* (1988), “Las dos Orillas” (1993) com “El lagarto” (1981), “El coletazo” (1981) e “La luz es como el agua” (2010), “La cara de la muerte” (1978) e “Los peligrosos ojos de una señora” (1981). Ainda aqui, apareceriam como composições da narrativa do século XX, em que se tomam formas que se relacionam, as narrativas de Leopoldo Lugones que oscilam entre o fantástico tradicional e o neofantástico, pois mesmo que mantenham certa congruência, não coincidem esteticamente no decorrer narrativo.

Os casos da novela *Concierto barroco* (1988) e do conto “Las dos orillas” (1993) corroboram a noção de que o realismo maravilhoso pode se organizar como estética em narrativa que pode variar quanto a seu gênero. Atuaria, antes, como conjunto de características de estilo que não interferem na proposta de um conto, de uma novela ou de um romance. Compreende-se, igualmente, o fato de Totó e Joel levitarem, em “La luz es como el agua” (2010), como não pertencente à proposta realista maravilhosa, mas ao que se tem como neofantástico alazrakiano:

*Llamados de urgencia, los bomberos forzaron la puerta del quinto piso, y encontraron la casa rebosada de luz hasta el techo. El sofá y los sillones forrados en piel de leopardo flotaban en la sala a distintos niveles, entre las botellas del bar y el piano de cola y su mantón de Manila que aleteaba a media agua como una mantarraya de oro. Los utensilios domésticos, en la plenitud de su poesía, volaban con sus propias alas por el cielo en la cocina.*¹⁴⁷ (García Márquez, 2010, p. 190)

O acontecimento que transgride determinado preceito lógico se funda, neste caso, na impossibilidade de levitação dos objetos da casa: são pontuados neste estado incoerente sofá, poltronas, garrafas, piano, utensílios de cozinha. A constatação de que as coisas da família se encontravam em níveis diferentes de flutuação tonifica a impossibilidade do que se observa. Neste sentido, torna-se emblemática a chamada dos bombeiros por, além de anunciar uma instância social da realidade, toma o fato como algo que foge ao normal ou cotidiano. As personagens, entretanto, sequer questionam os fatos, como com frequência revelavam narrativas do fantástico decimonônico. A pergunta de Totó ao narrador sobre a luz se acender com um simples toque em um botão imprime à narrativa o conceitual realista necessário ao neofantástico. Desenvolvendo a construção do realismo no conto, estão posicionados signos cuja equivalência significativa se encontra em elementos pontuais como “Madrid”, “Cartagena”, “Navidad”, “Paseo de la Castellana”, “piso quinto”, “tercer año de primaria”, “bote”, “bahía” (García Márquez, 2010, p. 187). A resposta do narrador para a pergunta de Totó, contudo, ainda que reitere a comparação feita no título do conto, não se constrói sob uma linha lógica.

*En el cuarto de baño flotaban los cepillos de dientes de todos, los preservativos de papá, los pomos de cremas y la dentadura de repuesto de mamá, y el televisor de la alcoba principal flotaba de costado, todavía encendido en el último episodio de la película de media noche prohibida para niños.*¹⁴⁸ (García Márquez, 2010, p. 190)

Une-se a essas passagens a assunção de uma das personagens – o pai das crianças – de que para levar o bote que está na garagem até o andar em que vivem, teriam dificuldades, porque não seria possível levá-lo nem pelo elevador e nem pela escada, participando da construção da lógica em narrativa.

Al final del corredor, flotando entre dos aguas, Totó estaba sentado en la popa del bote, aferrado a los remos y con la máscara puesta, buscando el faro del puerto hasta donde

¹⁴⁷ “Chamados de urgência, os bombeiros forçaram a porta do quinto andar, e encontraram a casa mergulhada na luz até o teto. O sofá e as poltronas forradas de pele de leopardo flutuavam na sala em distintos níveis, entre as garrafas do bar e o piano de cauda e sua manta de Manila que voava a meia água como uma raia de ouro. Os utensílios domésticos, na plenitude de sua poesia, voavam com suas próprias asas pelo céu da cozinha” (García Márquez, 2010, p. 190)

¹⁴⁸ “No banheiro flutuavam as escovas de dentes de todos, os preservativos do papai, os cremes e a dentadura de mamãe, e o televisor do quarto principal flutuava, ainda ligado no último episódio do filme de meia-noite proibido para crianças.” (García Márquez, 2010, p. 190)

*le alcanzó el aire de los tanques, y Joel flotaba en la proa buscando todavía la altura de la estrella polar con el sextante, [...].*¹⁴⁹ (García Márquez, 2010, p. 190-191)

Alazraki denomina os eventos que se desenvolvem em uma narrativa, quando não estão relacionados à averiguação de narrador e de personagens, como integralizadores do que se narra, ao passo que o recurso do anacoluto está neste caso em uma assunção desses elementos de que o fato transgressor de determinado preceito lógico aparece e torna-se interno ao que é narrado. A equivalência com o realismo maravilhoso se dá neste nível, portanto, na medida em que, em ambos o evento é colocado em narrativa de maneira não-disjuntiva (Chiampi, 2008, p. 162) e se desfaz na medida em que se direciona a um motivador metafórico (Alazraki, 1983). Da pergunta de Totó sobre a luz se acender quando se aciona o interruptor, desdobra-se o percurso temático do conto, materializa-se em discurso uma discussão metafísica sobre os eventos que unem água e luz, revelando a perspectiva realista e lógica de que fala o narrador.

No que diz respeito à mimese do conto, sobrepõe-se a presença de uma figura social, funcionando como observador dos fatos que ocorrem no espaço narrativo e que, portanto, é acionada para verificar o incidente. Este posicionamento desvencilha o relato da possibilidade de estar construído a partir de um conjunto de acontecimentos advindos da imaginação dos personagens Totó e Joel, ainda que a participação no nível de conteúdo destes agentes seja o cerne da narrativa. Para a formulação realista de “La luz es como el agua” (2010), na medida em que aquela personagem constata, junto ao narrador, o que estava ocorrendo no quinto andar, o relato assume uma dinâmica distante de uma perspectiva que não seja factual.

Neste trajeto de construção não se verificam marcas lexicais ou sintáticas de que seja o caso de imaginação de garotos, o mesmo também não se verifica em possíveis usos fonéticos e morfológicos que sinalizem um percurso neste sentido. Logo no início, verifica-se essa postura narrativa:

*Tanto ella como el esposo tenían razón. En la casa de Cartagena de Indias había un patio con un muelle sobre la bahía, y un refugio para dos yates grandes. En cambio aquí en Madrid vivían apretujados en el piso quinto del número 47 del Paseo de la Castellana. Pero al final ni él ni ella pudieron negarse, porque les habían prometido un bote de remos con su sextante y su brújula si se ganaban el laurel del tercer año de primaria [...].*¹⁵⁰ (García Márquez, 2010, p. 187)

¹⁴⁹ “No final do corredor, flutuavam entre duas águas, Totó estava sentado na popa do bote, aferrado aos remos e com a máscara, procurando o farol do porto até onde o alcançou o ar dos tanques, e Joel flutuava na proa procurando a altura da estrela polar com o sextante, [...]”¹⁴⁹ (García Márquez, 2010, p. 190-191)

¹⁵⁰ “Tanto ela como o esposo tinham razão. Na casa de Cartagena de Índias havia um pátio com um cais sobre a baía, e um refúgio para dois iates grandes. Por outro lado, aqui em Madri, viviam apertados no quinto andar do número 47 do Pesseio da Castellhana. Mas ao fim nem ele, nem ela puderam negar, porque lhes havia prometido um bote com remos com seu sextante e sua bússola se eles ganhassem o louro do terceiro ano do primário [...]” (García Márquez, 2010, p. 187)

Ainda que “El río” (1972), de Cortázar compartilhe de um dos motivadores fantásticos, isto é, das “[...] alterações de causalidade, do espaço e do tempo” (Vax, 1974, p. 42), na medida em que se considera a assertiva de que “[...] o homem adulto forja um sistema coerente [...]” (Vax, 1974, p. 42), a personagem esposa, neste sentido, rompe tal preceito, na medida em que alterna o espaço em que ocupa na narrativa, ora está ao lado do marido, ora o narrador revela que está, também à margem do rio, problematizando a concepção espacial; não se pode, tomar tal passagem, contudo, como factual, pelo motivo de que o narrador constrói esse dado somente no plano imagético e não em um nível factual.

A premissa de reversibilidade temporal não sendo uma nuance exclusiva do realismo maravilhoso ou do neofantástico, mas admitida no fantástico em sentido amplo, já apareceria como um dos motivadores elencados por Vax, ao enunciar que “[...] o tempo fantástico, mantendo-se rectilíneo, pode tornar-se reversível [...]. (Vax, 1974, p. 44) e o da regressão ou do “signo regressado ao estado selvagem.” (Vax, 1974, p. 47). Com isso, essa ponderação une o lúdico do conto aos estudos do fantástico.

Considerações Finais

A relevância do maravilhoso no campo de produção hispano-americana tem sido considerada no panorama de estudos literários, porque se mantém como marca de uma nova visão sobre a cultura, quando motivada por relações que identificam uma legibilidade desta literatura. A pesquisa atual, neste trajeto, tem rompido com o paralelo feito com o realismo maravilhoso. Isso quer dizer que, junto à estrutura estética deste, floresceram outras formas de narrar que, de igual forma, se sujeitam à magicidade em diegese. A averiguação da composição representativa destas narrativas tem deslindado possibilidades de combinações de estilos, como o neobarroco e a lenda, por exemplo, que podem ser entendidos por meio do trabalho crítico.

Como se propõe neste estudo que a metodologia adotada revele concepções sobre o período estudado, foi possível observar que algumas considerações sobre as narrativas de “Maichak” (1978) e de “Guatemala” (1985) tornam a concepção de neobarroco como uma estética que, em um primeiro momento da narrativa do pós-vanguarda, se aliou à construção lendária, tornando a leitura, tanto do lendário, quanto do realismo maravilhoso desprendida da condição do neobarroquismo, uma vez que este é verificável em outros arranjos narrativos.

A relação estabelecida entre o realismo maravilhoso e o neofantástico se estrutura em um desvincilhamento de averiguação do objeto transgressor de determinado preceito lógico, por parte das personagens, embora se fundem em formas diferentes. Enquanto a ruptura do realismo maravilhoso se soma ao discurso ideológico americanista, o neofantástico demonstra um trajeto sobre questionamentos de uma realidade que, como foi possível observar em “El lagarto” (1981) e “El coletazo” (1981), de Gabriel Jiménez Emán e “La luz es como el agua” (2010), de Gabriel García Márquez, se aproximam da cotidianidade e se filiam a uma visão metafísica em narrativa.

O neofantástico e suas composições vizinhas¹⁵¹ visitam as reflexões sobre características que envolvem as relações estabelecidas entre representação e atuação do ser humano nesta complexa rede de acontecimentos e de objetos que transitam entre a realidade e a transgressão flagrada em narrativa. Em seu estudo de 1983, Alazraki viabiliza uma possibilidade de compreensão das narrativas hispano-americanas, quando vistas pelo viés de uma dupla ruptura. As concepções que o seguiram, portanto, tornaram mais acessível a inteligibilidade de um conceito, que o tomamos brevemente, em sua acepção estética. As contribuições nesse cenário

¹⁵¹ No caso deste estudo, tomamos apenas o realismo maravilhoso e o maravilhoso (lendário) como estéticas de comparação, uma vez que entendemos o neofantástico em sua continuidade com as narrativas do fantástico decimonônico.

tendem a demonstrar perspectivas de revelação, quando se quer entender as formas literárias, assim como, as propostas analíticas das narrativas arroladas neste estudo posicionam-se em correspondência, simplesmente, com a teoria dos estudiosos aplicada em narrativas de relevância neste panorama.

O entendimento de narrativas dos anos 1930, no caso, as lendas que compuseram o primeiro livro de Miguel Angel Asturias e a de “Maichak” (1978), publicado na década seguinte, assim como a consideração das formas neofantásticas de Jiménez Emán, neste estudo, desempenham a metodologia de análise para o complexo campo de produção literária compreendido.

Alazraki finaliza seu estudo sobre o neofantástico com a assertiva de que “*es justamente la falta de conciencia de sus actos la condición que les permite desenmascarar la realidad cotidiana y entrar en esa realidad segunda o maravillosa*”. Trabalhamos com a possibilidade de aplicação de sua premissa, considerando que ao não apresentar consciência de suas atitudes, as personagens atuam em uma posição de que sabem mais do universo fabular (ou atuam como se soubessem mais sobre ele) que sobre determinado preceito lógico. Comparado ao fantástico, em que atuam em uma postura em que assumem saber mais sobre determinado preceito lógico que sobre o universo diegético. Isto ocorre, quando não admitem a condição narrativa de determinado objeto transgressor, integrada à contemporaneidade. Essa condição narrativa se sobressai nas estéticas próximas. Além disso, se a concepção alazrakiana sobre a estética do neofantástico não fosse verificável em demais narrativas, poderia ser o caso de se considerar seu valor teórico como a própria poética do autor de *Bestiario* (1971), o que não se verifica. Esta possibilidade ocorrera com o real maravilhoso carpentieriano, de igual forma, na medida em que a assertiva de ser uma poética da narrativa do autor cubano fora considerada inicialmente, quando surgiu no cenário de produção literária hispano-americano.

Ainda na década de 1980, em estudo sobre o fantástico, Calasans pontua que o fantástico do século XIX apresentaria esse questionamento sobre o objeto transgressor de determinado preceito lógico, quando relacionado ao realismo maravilhoso (1988, p. 10-13), o que reafirma a ideia de que Alazraki participaria desta linha teórica. A autora explicita o “debate” presente no primeiro e ausente no segundo.

Bonet (1958, p. 48) revela que o autor realista descreve o “grande e o pequeno, o exótico e o comarcano, o bonito natural e o feio”, despreendendo a crítica sobre o fantástico em literatura hispano-americana da consideração de que o exótico ou o feio, por si sós poderiam pertencer a esta categoria: ainda que participem das estruturas de motivação antropológica, ontológica

ou metafísica, como são os casos do realismo maravilhoso e do neofantástico, são complementos destas estéticas.

A funcionalidade do realismo literário, como categoria estética que movimentou a produção literária do século XIX, quando posta em consonância com as novas visões sobre a representação, se funda como um conceito, com o que se mantém contato na proposição realista do realismo maravilhoso e na do neofantástico. As estéticas tomaram feições neste estudo, quando postos em constante relação, mas ainda, reclamaram a vigência das lendas, neste propósito, compreendidos como uma mostra de estilos de um momento da produção de literatura.

Entendendo que o período literário em estudo se tornou fértil por tornar a literatura uma manifestação de cultura provocativa, na medida em que a discussão encontrada nas narrativas não se revelaria no seu âmbito referencial, tendendo a discussões que, para tornar clara a relação entre os elementos narrativos do estético literário, por vezes, aventurou-se em uma leitura formal, que teria como propósito a percepção destes elementos em função do arranjo narrativo, em um primeiro momento, sequenciada pela relação com o que se depreende do seu conteúdo. É ponderado, neste trabalho, que a metáfora alazrakiana se torna, desta forma, uma proposta para a reflexão e para a interpretação desta literatura. À medida em que Alazraki aciona figuras para seu entendimento sobre o neofantástico, o distancia de uma ordem poética, quando torna a metáfora, conceito legível em relação ao verossímil narrativo e à verdade narrativa, mas não atuando em sua mera construção de efeito estilístico; o anacoluto, em seu estudo, não se posiciona nas figuras de narrador e de personagem da estética neofantástica, mas se torna frequente na visão sobre o fantástico tradicional, como ruptura, transgressão de uma ordem em narrativa.

Estes conceitos – anacoluto e metáfora –, portanto, tomam um significado no trabalho crítico, quando reveladores de procedimentos literários, na dinâmica narrativa neofantástica e, de igual forma, o distanciam do fantástico decimonônico e do realismo maravilhoso. Para tal efeito, houve a necessidade de articulação da análise com o pensamento racionalista que imperou em determinado período literário, considerando que este caráter influenciou as produções literárias, mas não as determinou, pois a literatura, por sua imanente autonomia, tratou de criar novas formas que, por um lado, se manteve afinada aos conceitos anteriores e, por outro, os subverteu.

Referências

1. Narrativas analisadas

ASTURIAS, Miguel Ángel. “Guatemala” In: **Leyendas de Guatemala**. Madrid: Alianza, 1985.

CORTÁZAR, Julio. “El río”. In: CORTÁZAR, Julio. **Final del juego**. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1972.

EMÁN, Gabriel Jiménez. “El coletazo”. In: EMÁN, Gabriel Jiménez. **Los 1001 cuentos de 1 línea**. Caracas: Fundarte, 1981.

_____. “El lagarto”. In: EMÁN, Gabriel Jiménez. **Los 1001 cuentos de 1 línea**. Caracas: Fundarte, 1981.

FUENTES, Carlos. **Aura**. Madrid: Alianza Editorial, 1994.

_____. Las dos orillas. In: _____. **El naranjo o los círculos del tiempo**. México: Alfaguara, 1993.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. “La luz es como el agua”. In: GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. **Doce cuentos peregrinos**. Madrid: Debolsillo, 2010.

USLAR PIETRI, Arturo. “Maichak”. In: USLAR PIETRI, Arturo. **El próximo y otros cuentos**. Barcelona: Bruguera, 1978.

2. Textos teóricos e narrativas citadas

ABATE, Sandro. A medio siglo del realismo mágico: balance y perspectivas. In: **Anales de Literatura Hispanoamericana**, n. 26. Madrid: UCM, 1997.

ADORNO, Theodor. **Notas de literatura I**. São Paulo: Duas cidades/Editora 34, 2003.

ALARCÓN, Pedro Antonio de. **El sombrero de tres picos**. CEE: PML, 1995.

ALAZRAKI, Jaime. **En busca del unicornio**: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico. Madrid: Editorial Gredos, 1983.

_____. ¿Qué es lo neofantástico? In: ROAS, David (Org.). **Teorías de lo fantástico**. Madrid: Arco/Libros, 2001. P. 265-282.

_____. Cuento: introducción. In: _____. **Hacia Cortázar**: aproximaciones a su obra. Barcelona: Anthropos, 1994. P. 57-74.

ÁNGEL ASTURIAS, Miguel. **Hombres de maíz**. Madrid: Alianza, 2003.

_____. **Leyendas de Guatemala**. Madrid: Alianza, 1985.

_____. **El señor presidente**. Madrid: Santillana, 2010.

_____. **Mulata de tal**. Buenos Aires: Losada, 1967.

_____. **El papa verde**. Madrid: Alianza, 1988.

_____. **Los ojos de los enterrados**. Madrid: Alianza, 1982.

_____. **Viento fuerte**. Madrid: Alianza, 1981.

ARGUEDAS, José María. **Yawar fiesta**. Buenos Aires: Losada, 1977.

BARRENECHEA, Ana María. Ensayo de una tipología de la literatura fantástica. In: **Revista Iberoamericana**. Buenos Aires: Instituto Di Tella, 1972.

AUERBACH, Erich. **Mimesis**. Tradução de George Sperber. São Paulo: Perspectiva, 1971.

BENITO, Lidia Morales. La búsqueda de una nueva verosimilitud. Literatura neofantástica y patafísica, **Carnets III**, L'(In)vraisemblable, janvier, 2011, pp. 131-146.

_____. Estudio de lo neofantástico en la gran jaqueta de Gabriel Jiménez Emán. In: MORENO, Ángel Fernando (Ed.) e PELLISA, Teresa López. **Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica**. Madrid: Universidad Carlos III e Asociación Cultural Xatafi, 2008.

BESSIÈRE, Irène. “El relato fantástico: Forma mixta de caso y adivinanza”. In: ROAS, David. **Teorías de lo fantástico**. Madrid: Arco Libros, 2001.

BONET, Carmelo M. **El realismo literario**. Buenos Aires: Editorial Nova, 1958.

BRETON, André. **Manifestos do Surrealismo**. Trad. De Jorge Forbes. São Paulo: Brasiliense, 1985

CAILLOIS, Roger. **Images, images....** Paris: Corti, 1966.

CAMACHO DELGADO, José Manuel. **Comentarios filológicos sobre el realismo mágico**. Madrid: Arco Libros, 2006.

CARPENTIER, Alejo. A literatura do maravilhoso. Trad. De Rubia Prates Goldoni e de Sérgio Molina. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1987.

_____. **Concierto Barroco**. México: Siglo Veintiuno, 1988.

_____. **Ecue-yamba-o**. Buenos Aires: Octavo Sello, 1977.

_____. **El reino de este mundo**. Madrid: Alianza Editorial, 2003.

_____. **Los pasos recobrados**: ensayos de teoría y crítica literaria. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2003.

_____. **Razón de Ser**. La Habana: Letras Cubanas, 1984.

_____. **Tientos y Diferencias**. Buenos Aires: Calicanto, 1976.

CESERANI, Remo. **Lo fantástico**. Traducción de Juan Díaz de Atauri. Madrid: Visor, 1999.

CHIAMPI, Irlemar. **O realismo maravilhoso**: Forma e Ideologia no Romance Hispano-americano. São Paulo: Perspectivas, 1980.

CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: **Valise de cronópio**. Tradução de Davi Arrigucci Junior e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1993. P. 147-163.

_____. Axolotl. In. _____. **Final del juego**. Buenos Aires: Sudamericana, 1972

_____. **Bestiario**. Buenos Aires: Sudamericana, 1971

_____. Do conto breve e seus arredores. In. _____. **Valise de cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. Do sentimento de não estar de todo. In. _____. **Valise de cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. Do sentimento do fantástico. In. _____. **Valise de cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. La continuidad de los parques. In. _____. **Final del juego**. Buenos Aires: Sudamericana, 1972.

CRUZ, Julia. **Lo neofantástico en Julio Cortázar**. Madrid: Editorial Pliegos, 1988.

FERNANDES, Luiz Carlos. O fantástico e o maravilhoso da solidão latino-americana. **Itinerários**, Araraquara, nº 19, p. 55-65, 2002.

FIGUEIREDO, Euridice (org.). **Conceitos da Literatura e cultura**. Juiz de Fora: UFJF, 2005.

FUENTES, Carlos. **Valiente Mundo Nuevo**: Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana. México (D.F.): Fondo de Cultura Económica, 1990.

FURTADO, Filipe. **A construção do fantástico na narrativa**. Lisboa: Horizonte Universitário, 1980.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Lisboa: Arcadia, 1978.

GÜIRALDES, Ricardo. **Don Segundo sombra**. Caracas: Biblioteca de Ayacucho, 1983

HERRERA ALVAREZ, Roxana Guadalupe. O neofantástico: uma proposta teórica do crítico Jaime Alazraki. **Fronteiras**. São Paulo: PUC, 2009. Disponível em: http://www.pucsp.br/revistafronteiras/numeros_anteriores/n3/download/pdf/neofantastico.pdf Acesso em: 31 ago. 2011.

HERRERO CECILIA, Juan. **Estética y pragmática del relato fantástico**. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla – La Mancha, 2000

IMBERT, Enrique Anderson. **El realismo mágico y otros ensayos**. Caracas: Monte Avila, 1976.

_____. **Teoría y técnica del cuento**. Barcelona: Ariel, 1999.

JOZEF, Bella. **História da literatura hispano-americana**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989.

KIEFER, Charles. **A poética do conto**. Porto Alegre: Nova prova, 2004.

LEON HILL, Eladia. **Miguel Ángel Asturias**. Lo ancestral en su obra literaria. Madrid: Eliseo Torres, 1972.

LUGONES, Leopoldo. **Cuentos fantásticos**. Buenos Aires: Sol 90, 2011.

MÁRMOL, José. **Amalia**. Buenos Aires: Editorial Tor, 1956.

MENTON, Seymour. **Historia verdadera del realismo mágico**. Ciudad de México: Fondo de Cultura Econômica, 1998.

MILTON, Heloísa Costa. Narrativa e imaginário na América Espanhola. **Itinerários**, Araraquara, n° 15/16, p. 151-161, 2000.

MONEGAL, Emir Rodríguez. **Borges: Uma Poética da Leitura**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

PAZ, Octavio. **La búsqueda del comienzo** (escritos sobre el surrealismo). Madrid: Fundamentos, 1974.

ROAS, David (Org.). **Teorías de lo Fantástico**. Madrid: Arco/Libros, 2001.

_____. **Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico**. Madrid: Páginas de Espuma, 2011.

RODERO, Jesús. Del juego y lo fantástico en algunos relatos de Julio Ramón Ribeyro. In. **Revista Iberoamericana**, n. 190, 2000.

RODRIGUES, Selma Calasans. **O fantástico**. São Paulo: Ática, 1988.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. "Los dos Asturias". **Revista Iberoamericana**, número 67, 1969.

SARMIENTO, Domingo. **Facundo**. Buenos Aires: Agebe, 2004.

SARDUY, Severo. El barroco y el neobarroco. In. FERNÁNDEZ MORENO, C. (Org.) **América Latina en su literatura**. Mexico: Siglo XXI, 1977.

_____. **Escrito sobre um corpo**. Trad. Lígia Chiappini Moraes Leite e Lúcia Teixeira Wisnik. São Paulo: Perspectiva, 1979.

SPINDLER, William. Magic realism: a typology. **Forum for modern languages studies**. Oxford, v. 39, p. 75-85, 1993.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. Trad. L. Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1970.

_____. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2017

_____. **Introducción a la literatura fantástica**. Traducción de Silvia Delpy. Buenos Aires: Tiempo Contemporaneo, 1972.

_____. **Poéticas da prosa**. Lisboa: Edições 70, 1979

USLAR, Pietri, Arturo. **El prójimo y otros relatos**. Barcelona: Bruguera, 1978

Bibliografia consultada

- ACHUGAR, Hugo. **Planeta Sem boca**: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura. Trad. Lyslei Nascimento. Belo Horizonte: UFMG, 2006.
- ACOSTA, Leonardo. **Música y épica en la novela de Alejo Carpentier**. La Habana: Letras Cubanas, 1981.
- AÍNSA, Fernando. **Nueva novela histórica y relativización del saber historiográfico**. Casa de las Américas, nº 202. P. 9-18, 1996.
- BARRERA, Trinidad. **Del centro a los márgenes**: narrativa hispanoamericana del siglo XX. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2003.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: **Magia e técnica, arte e política**. Ensaios Sobre literatura, história e cultura. Trad. De Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERND, Zilá. Americanidade e Americanização. In.: FIGUEIREDO, Eurídice (org.). **Conceitos de literatura e cultura**. Juiz de Fora: UFJF, 2005. P. 13-33.
- BRETON, André. **Manifestos do Surrealismo**. Trad. De Jorge Forbes. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- CAMARANI, Ana Luiza Silva. O universo mágico de Guimarães Rosa e Mia Couto: Primeiras Estórias e Estórias abensonhadas. In. **Anais VII Seminário de Pesquisa Grande Sertão Veredas e Corpo de Baile**: 50 anos, Araraquara: Unesp, 2007. P. 26-35.
- CARPENTIER, Alejo. **A literatura do maravilhoso**. Trad. De Rubia Prates Goldoni e de Sérgio Molina. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1987.
- _____. **Los pasos recobrados**: ensayos de teoría y crítica literaria. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2003.
- CASSIRER, Ernst. **Linguagem e Mito**. Trad. De J. Guinsburg e Míriam Schnaiderman. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CHIAMPI, Irlemar. **Barroco e Modernidade**. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- COLÓN, Cristóbal. **Los cuatro viajes y el Testamento**. Madrid: Alianza Editorial, 1986. Edición de Consuelo Varela.
- ECHEVERRÍA, Esteban. **El matadero**. In. GOMEZ-GIL, O. Literatura Hispanoamericana. New York: Holt Rinehart & Winston, 1971.
- ESTEVES, Antônio Roberto. Encontros em Veneza (Leitura comparada de Concerto barroco, de Alejo Carpentier e Ana em Veneza, de João Silvério Trevisan). In: TROUCHE, A. L. G &

PARAQUETT, M. (Org.). **Formas & linguagens: tecendo hispanismo no Brasil**. Rio de Janeiro: CCLS, 2004.

_____. **O romance histórico brasileiro contemporâneo (1975 – 2000)**. São Paulo: UNESP, 2010.

FERNÁNDEZ DE OVIEDO, Gonzalo. **Historia general y natural de las indias**. Madrid: Imprenta de la Real Academia de la Historia, 1851.

FUENTES, Carlos. **El espejo enterrado**. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.

_____. **Valiente Mundo Nuevo: Épica, utopía y mito en la novela Hispanoamericana**. México: Fondo de Cultura Económica, 1990.

GARCÍA MÁRQUEZ. **El otoño del patriarca**. Bogotá: La Oveja Negra, 1979.

GOMES, Álvaro Cardoso. **A estética surrealista: textos doutrinários comentados**. São Paulo: Atlas, 1995.

GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto. **La voz de los maestros: escritura y autoridad en la literatura latinoamericana moderna**. Madrid: Editorial Verbum, 2001.

IANNI, Octavio. O realismo mágico. In: _____. **Ensaio de sociologia da cultura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 54-73.

LAROCHE, Maximilien. **Contributions à l'étude du Réalisme Merveilleux**. Quebec: GRELCA, 1987.

LEZAMA LIMA, José. **La expresión americana**. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

MALPARTIDA, Juan. América: lo real imaginario. In: COSTA, Horácio (Org.). **A palavra poética na América Latina: avaliação de uma geração**. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 1992.

MARTÍ, José. Nuestra América. In: GOMEZ-GIL, O. **Literatura Hispanoamericana**. New York: Holt Rinehart & Winston, 1971.

MILTON, Heloísa Costa. Barroco e neobarroco. In.: FIGUEIREDO, Eurídice (org.). **Conceitos De literatura e cultura**. Juiz de Fora: UFJF, 2005. P. 55-82.

PEREIRA, Tânia Maria Pantója. Aspectos do realismo maravilhoso em “O bálsamo” de Fernando Couto. **Itinerários**, Araraquara, nº 19, p. 43-54, 2002.

QUINTERO, Julio. **El poeta en la novela hispanoamericana: una lectura de Roberto Bolaño, Sergio Ramírez, Cristián Barros y otros escritores desde el Modernismo hasta hoy**. Medellín: Universidad de Antioquia, 2010.

RIEDEL, Dirce Cortes (Org.). **Narrativa, ficção e história**. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. **Narradores de esta América II**. Buenos Aires: Alfa, 1974.

ROSS, Waldo. Alejo Carpentier o sobre la metamorfosis del tiempo. In. **Actas III AIH**, p. 753-764, 1968. Instituto Virtual Miguel de Cervantes. Disponível em: http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/03/aih_03_1_083.pdf. Acesso em: 14 ago. 2011.

SARMIENTO, Domingo Faustino. **Conflicto y armonías de las razas en América**. Buenos Aires: Imprenta de D. Tuñez, 1883. Disponível em: <http://213.0.4.19/servlet/SirveObras/01394919700460635646802/023642.pdf>. Acesso em: 12 ago. 2011.

SCANNONE, J. C. Mestizaje cultural: categoría teórica fecunda para interpretar la realidad latinoamericana. In. **Nuevo Punto de Partida en la Filosofía Latinoamericana**. Buenos Aires: Guadalupe, 1990.

UNAMUNO, Miguel de. **Americanidad**. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho, 2002.

USLAR PIETRI, Arturo. **Cuarenta Ensayos**. Caracas: Monte Ávila, 1990.

VARGAS LLOSA, Mario. **A verdade das mentiras**. Trad. De Cordelia Magalhães. São Paulo: Arx, 2004.