

LITERATURA FANTÁSTICA BORGIANA E REALISMO MÁGICO LATINO-AMERICANO

RAFAEL CAMORLINGA ALCARAZ

Universidade Federal de Santa Catarina
rafaelca@cce.ufsc.br

De Rulfo a Borges, e vice-versa

O meu interesse por Borges vem através de Rulfo, cuja obra pesquisei no curso de Pós-Graduação em teoria literária. Apesar das distâncias, não só geográficas, que separam ambos escritores, há também afinidades. Borges dedicou rasgados elogios à obra prima de Rulfo, *Pedro Páramo*. Rulfo, explicitamente não se manifestou a respeito do escritor argentino, mas a influência dele tanto na forma como no fundo da sua narrativa é evidente. Outra característica que compartilham é a resistência à classificação. Admitido que ambos se enquadrem no *boom latino-americano*, enquadra-se a obra deles no *realismo mágico* ou no *real maravilhoso*, identificados com a ficção latino-americana das décadas recentes?

É bem sabido que no campo das ciências humanas, *a fortiori* na mais humana delas¹, a classificação é bem mais fugidia que nas naturais ou

exatas. Enquadrar Borges neste ou naquele movimento literário é um empreendimento no mínimo arriscado, em virtude do seu polifacetismo. O que pretendo agora é chamar a atenção para o Borges-crítico literário. Ele escreveu pouco sobre o tema, mas disse muito. A leitura de Rulfo me levou a Borges. A leitura de *Ficciones*, *Historia universal de la Infamia*, *Pierre Menard, autor del Quijote*, *El arte narrativo y la magia*, etc., me municiarão para ler com maior proveito *Pedro Páramo* e *El llano en llamas*.

A imaginação descolonizada

A dependência do Novo Mundo em relação ao Antigo, durante séculos, não foi apenas política e econômica, mas também literária. Não surpreende, pois, que o manual *Historia de la literatura hispanoamericana* de J. Franco (Ariel, Barcelona, 1997, 11ª edición) inicie com uma introdução intitulada: «La imaginación colonizada» (pp. 15-32). Nem mesmo a independência política rompeu os vínculos culturais com as metrópoles europeias. Teria de se esperar até o fim do s. XIX para poder assistir ao «Retorno de los Galeones»². E até vem entrado o s. XX para testemunhar a maioria literária do nosso Continente. Foi então que os narradores latino-americanos descobriram as selvas, os rios, os pampas, os vulcões, as mitologias, os movimentos revolucionários, os índios e negros ainda escravizados, os neocolonizadores, etc. O resultado foi um prolífico «realismo crioulo», produção de cunho realista que os críticos classificaram como *novela de la selva*, *novela de la revolución mexicana*, *novela indigenista*, etc. Confrontado com uma realidade desumana, o romancista sente-se desafiado à denúncia, ao protesto, à luta para exigir mudanças.

La novela, de esta manera, se convierte en la contrapartida literaria de la naturaleza inhumana y de las relaciones inhumanas que describe: la novela está capturada entre las redes de la realidad inmediata y sólo puede reflejarla (Fuentes, 1969: 14).

A luta assim ensejada pressupõe uma simplificação épica: a confrontação entre o bem e o mal, o bom e o mau, explorado e explorador. Que literatura não teve já essa galeria de heróis e vilões? Pergunta Fuentes. O crítico uruguaio Emir Rodríguez Monegal, por outro lado, observa:

Esta intención testimonial o documental, esta voluntad de participar en el vasto mundo real, explica el enorme lastre extraliterario que arrastran muchas de sus ficciones (Monegal, 1992: 41).

A nova safra de escritores cujas obras aparecem mais para a metade do presente século, procuram, então, uma saída poética do realismo. Merecem destaque Uslar Pietri, propagador do *realismo mágico*, Alejo Carpentier, que propôs o *real maraviloso* e J. L. Borges, partidário e cultivador de uma *narrativa mágica*, de uma *literatura fantástica*. Além deles podemos citar Asturias, da Guatemala, Rulfo, do México, Cortázar, da Argentina, Onetti, do Uruguai, etc.

Além dos Realismos

A vigorosa produção literária surgida nas décadas em torno à metade deste século extrapola os moldes do realismo. Precisava-se, portanto, de uma denominação que expressasse os novos rumos da criação ficcional.

Assim, realismo mágico veio a ser o achado crítico interpretativo que cobria de um golpe, a complexidade temática (que era realista de um outro modo) do novo romance e a necessidade de explicar a passagem da estética realista-naturalista para a nova visão («mágica») da realidade (Chiampi, 1980: 19).

O binômio veio a ser como que o comum denominador, isto é, aplicável, se não unívoca, sim análogamente à narrativa escrita desde *La Tierra del fuego* até *El Río Grande*. A generalização, no entanto, não dá conta nem da origem do conceito, nem da variedade da ficção latino-americana, cujas divergências vão além do mero detalhe.

Com efeito, *realismo mágico* é invenção européia; e foi inspirada, não pela literatura, mas pela pintura (Monegal, 1976: 177). O alemão Franz Roh foi o primeiro a utilizar a expressão para se referir à arte alemã pós-expressionista, arte que fora chamada de «Novo Realismo», «Realismo Ideal» ou «Arte Objetivo». Essa nova arte discutida por Roh visa tanto o expressionismo quanto a realidade quotidiana do realismo.

...el «realismo mágico» que busca definir Roh es como la síntesis de las dos corrientes opuestas que habían existido antes en la pintura alemana: realista, que procura describir miméticamente el mundo real en su apariencia cotidiana, y expresionista, que intenta explorar lo que está escondido detrás o dentro de las cosas y para la cual el espíritu que mira es más importante que la cosa mirada (Monegal, 1976: 179).

É importante notar, como faz o próprio R. Monegal, que o ponto de vista do estudioso alemão é o da fenomenologia, não o da ontologia. A distinção é muito pertinente para os desdobramentos que os conceitos de *magia* e *fantástico* assumirão no campo das letras latino-americanas.

O primeiro a adotar a expressão realismo mágico em solo americano foi o venezuelano A. Uslar Pietri, sem fornecer explicação alguma quanto à origem. A fórmula visa a superação da retórica do realismo, incorporando o *mistério do ser humano* aos dados realistas, e uma *adivinación poética* o *una negación poética de la realidad* (Monegal, 1976: 176).

O cubano Alejo Carpentier utiliza uma fórmula levemente modificada. Ele se desvencilha, em primeiro lugar, da «literatura engajada» e do realismo, seu instrumento preferido. *Para él (Carpentier) la literatura nace de lo «real», pero no de lo real natural sino de lo real maravilloso* (R. Monegal, o. c.: 188). O real maravilhoso brota de uma inesperada alteração da realidade..., de uma ampliação das escalas e categorias da realidade, percebidas com particular intensidade em virtude de uma exaltação do espírito que atinge uma *situación limite*. O próprio surrealismo que exerceu uma forte influência nos escritores de Continente, é substituído pelo *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 (Monegal, o. c.: 205).

Apesar dos esforços, louváveis, sem dúvida, no intuito de assinalar novos rumos à narrativa latino-americana, liberando-a tanto da influência europeia quanto do realismo que beira a exaustão, nem o realismo mágico nem o real maravilhoso conseguem dar o salto qualitativo almejado. Cabe assinalar, em primeiro lugar, que o «maravilhoso» se encontra já no discurso dos primeiros europeus que pisaram solo americano. «Maravilhoso» é também o Continente africano, o asiático e o europeu, dependendo da atitude de quem contempla. Além disso, o «real maravilhoso» exige uma fé, assim como era exigida dos leitores de Colombo e de Bernal Díaz del Castillo. Por fim, percebe-se o esforço por dissolver o maravilhoso no verossímil. *No será, pues, por el camino de Carpentier (...) que la novela hispanoamericana habrá de encontrar su salida*, conclui R. Monegal (1976: 206).

Borges, escritor e latino-americano

Para Emir Rodríguez Monegal, biógrafo literário de Borges, o seu biografado é, antes de mais nada, escritor. Um simples fato basta para alicerçar a afirmação: Michel Foucault utiliza uma citação de Borges como ponto de partida para o seu livro *As palavras e as coisas* (R. Monegal, 1992, vol. I: 187). O interesse de Borges por temas alheios à realidade latino-americana acarretou-lhe a incompreensão dos seus pares. Curiosamente, ele nada fez para corrigir a imagem que dele se formaram; continuou a sua trajetória com a determinação de quem sabe que está no caminho certo. Cabe lembrar que a sua atividade literária vem desde 1920, tendo já desde então idéia clara do que é literatura e do que significa ser escritor, observa o Biógrafo. E completa:

Para él, oh maravilla, un escritor sólo crea un mundo imaginario y ese mundo no tiene otras fronteras que el escritor mismo, que su experiencia real o fingida, que su felicidad o infelicidad para soñar palabras (Monegal, 1992, I: 188).

Precisa reconhecer que na arte de sonhar palavras Borges foi genial, ao ponto de tornar-se um dos mestres do Continente. Ele contribuiu poderosamente para o aprimoramento e revitalização da língua espanhola, continuando a tarefa empreendida por Bello, Sarmiento, Matí, Reyes e Mistral. *Pero es Borges el que toma el lenguaje en sus manos y lo convierte en un instrumento de aterradora eficacia* (Id., *ibid.*: 190).

O multifacetismo de Borges dá novo alento à poesia, contaminando-a deliciosamente com os embalos do tango; nos faz lembrar que o realismo é apenas uma fase na história da produção literária – a grande literatura ocidental não é realista; nos seus ensaios ele relativiza a crítica literária, privilegia a análise da linguagem, explora a irrealidade do mundo real (Id., *ibid.*: 191). O mestre Borges deixa seus traços em Carpentier – *Reino de este mundo*, em Sábato – *Sobre héroes y tumbas*, em Cortázar – *Rayuela*, em Fuentes – *La región más transparente*, etc. A influência se estende

também à poesia e ao ensaio, com reflexos na obra de O. Paz, Nicanor Parra e Guillermo Sucre.

Sendo Borges discípulo de tão preclaros mestres e mestre de tão ilustres discípulos, o biógrafo, após reivindicar para o biografado o título de escritor, reivindica o de *latino-americano*.

Si hubiera que encontrar un denominador común lingüístico a todos estos escritos de tan distinto origen geográfico y estilístico, ese común denominador sería Borges (Id., ib.: 191).

Borges, «crítico literário»

Face à desconfiança com que Borges olhava a crítica literária (Monegal, 1981: 58), o título é aplicado com alguma ressalva. Ele combinou produção com crítica literária. Nessa seqüência: prática e teoria. Embora Borges seja o responsável pela fórmula «literatura fantástica», não dedica à matéria um estudo sistemático e abrangente. O seu interesse pelo tema surge nos anos trinta e quarenta, época em que ele desenvolvia a sua ficção e antes ainda que o *realismo mágico* e o *real maravilhoso* viessem à tona. O realismo mágico, associado à produção do *boom* tomou conta do cenário e parecia ter banido todos os concorrentes, mas a fórmula borgiana venceu o desafio e provou que tinha vindo para ficar.

Mapear, na obra de Borges, todos os textos e contextos que tratam da literatura e que poderiam dar o perfil de Borges-crítico literário é um trabalho que ainda não foi realizado. O ensaio que encara mais diretamente o tema, mas sem qualquer pretensão de esgotá-lo, é *El arte narrativo y la magia* de 1932 (Obras, vol. I, pp. 226-232). O texto abre com uma constatação: *El análisis de los procedimientos de la novela ha conocido escasa publicidad* (p. 226). Para melhor compreender essa afirmação é bom lembrar que na época a única obra de teoria era *The craft of fiction* de Percy Lubbock (1925). As publicações sobre essa matéria, desde a aparição da análise de Borges até a atualidade, são numerosas. Contudo, precisa reconhecer que não se tem ido muito além da constatação socrática.

A lacuna apontada por Borges explica-se pela *casi inextricable complejidad de los artificios novelescos, que es laborioso desprender de la trama*. A contribuição que ele se propõe a dar para elucidar o problema é de caráter empírico: escolhe dois romances, ambos da ficção inglesa, e a partir deles estabelece o que considera um dos procedimentos da arte narrativa. Surpreende, já de início, a escolha de *The Life and Death of Jason*, de William Morris, e *The Narrative of A. Gordon Pym*, único romance de Edgar A. Poe. A primeira conta a mítica história de Jason e o velhquinho de ouro; a segunda uma viagem imaginária às desoladas terras brancas do Círculo Antártico. Por que essas e não uma das «grandes máquinas narrativas deste ou do passado século?» – pergunta R. Monegal. A originalidade e a erudição do escritor podem ser uma resposta. O seu biógrafo, no entanto, observa:

En las dos obras, por dispares que sean, hay un elemento común: el rechazo tácito de la «poética» del realismo. (...) Por su omisión éste queda totalmente excluido. O aparecerá sólo como el término que, por su ausencia permite definir mejor los que si están presentes (Monegal, 1976: 209-10).

A primeira indagação de Borges é sobre como seus autores resolvem a questão da verossimilhança, *esa espontánea suspensión de la duda, que para Coleridge constituye la fe poética* (p. 226). Ora, graças aos artificios por eles usados o inverossímil torna-se verossímil. E da análise dos procedimentos para consegui-lo, Borges elabora as suas conclusões. A primeira delas é a de que *el problema central de la novelística es el de la causalidad* (p. 230). São dois os tipos de causalidade detectados na ficção: (a) o do romance de caracteres..., que pretende não diferir do real, e (b) outro, *muy diverso..., lúcido y ancestral*, que deriva da *primitiva claridad de la magia* (p. 230).

Curiosamente, Borges postula o princípio de causalidade para o universo ficcional, tido como o reino de casualidade³. Descartado o romance que pretende a simples reprodução do real, dirige-se a atenção para *la novela de aventuras..., novela de continuas vicisitudes*, cuja causalidade não obedece as normas do cotidiano (Monegal, 1981: 60). A causalidade mágica é definida com os adjetivos «lúcida», «ancestral», «primitiva», próprios da especulação filosófica. Para definir o «real» mágico, diferente do real convencional, Borges lança mão da explicação de J. Frazer, que estabelece uma lei geral de simpatia; esta *postula un vínculo inevitable entre cosas distantes, ya porque su figura es igual – magia imitativa, homeopática – ya por el hecho de una cercanía anterior – magia contagiosa* (Borges, o. c.: 230). O recurso às idéias de Frazer e a aplicação à ficção literária é mais uma maneira de afirmar a atitude não realista, observa R. Monegal (1981: 60-61).

A seguir, Borges aduz alguns exemplos de «fatos mágicos», por sinal, não diferentes das «simpatias» praticadas pelas pessoas que encontramos no nosso dia-a-dia. À luz dos exemplos aduzidos, apenas uma amostra, o escritor conclui:

La magia es la coronación o pesadilla de lo causal, no su contradicción (...) Todas las leyes naturales la rigen, y otras imaginarias. Para el supersticioso, hay una necesaria conexión no sólo entre un balazo y un muerto, sino entre un muerto y su maltratada efigie de cera o la rotura profética de un espejo o la sal que se vuelca o trece comensales terribles (O. c.: 231).

Surpreende a insistência na «causalidade mágica», regida por «leis naturais» e com o reforço das «imaginárias». Diferentemente do que ocorre no mundo real, no mágico inexitem a arbitrariedade, a desordem, o caos (Monegal, 1981: 213)⁴.

Logo mais Borges passa a aplicar o «princípio de causalidade»: os historiadores muçulmanos, ao falarem dos seus ancestrais, não relatam que aqueles *faleceram*, e sim que foram receber as recompensas do Todo-Poderoso.

Ese recelo de que un hecho terrible pueda ser atraído por su mención, es impertinente e inútil en el asiático desorden del mundo real, no así en una novela, que debe ser un juego preciso de vigilancias, juegos y afinidades (Ibid.: 231).

A relação causa-efeito entre a menção de uma desgraça e a realização da mesma é típica da causalidade mágica e desconhecida para o mundo real, (e conseqüentemente para o romance realista). No entanto, é essa que vigora no mundo do romance que Borges define como «jogo preciso de vigilâncias, jogos e afinidades». *Todo episodio, en un cuidadoso relato, es de proyección ulterior* – acrescenta. O exegeta de Borges vê nestas frases a paradoxal inversão do binômio causa-efeito que vigora na escrita romanesca. No universo da ficção é o efeito (desenlace) que precede, prefigura a causa.

Recapitulando, no fim do ensaio, Borges refere-se às duas formas que o causal pode assumir: a realista e a mágica. E conclui: *en la novela, pienso que la única posible honradez está con la segunda. Quede la primera para la simulación psicológica.*

Conclusão

El arte narrativo y la magia está longe de ser a última palavra sobre a matéria discutida. É, antes, a primeira ou uma das primeiras vozes crítico-literárias da época. Com a palavra, mais uma vez, R. Monegal:

El arte narrativo y la magia, a pesar de sus oscuridades y la dificultad de su vocabulario crítico que necesita hoy ser traducido a términos más accesibles, puede ser leído como el primer manifiesto poético de Borges (Monegal, 1981: 62).

Nas publicações posteriores Borges desenvolverá as suas idéias críticas e as expressará em termos mais claros. No entanto, as intuições deste ensaio escrito em 1932 foram um passo na direção certa, como prova o fato de que ainda nos debruçamos sobre elas, há mais de seis décadas de distância.

NOTAS

- 1 A afirmação é de Amoroso Lima que, falando das Artes, chama a literatura a mais humana dentre elas (Amoroso Lima, A. *Estudios literarios*. Aguilar, Rio de Janeiro, 1966, vol. I: 185).
- 2 Expressão usada por Joset, que por sua vez a empresta de Henriques Ureña (Joset, 1974: 58).
- 3 *A presença da ciência em qualquer matéria muda-lhe o caráter do casual para o causal, do fortuito e intuitivo, para o sistemático...* (Frye, N. (1957)

Anatomia da crítica. Cultrix, São Paulo. Trad. Péricles E. da Silva Ramos, p. 15).

- 4 Afirmações do mesmo teor se encontram em: Candido, A. (1998: 35-36), e Malcolm, J. (1995: 216).

REFERÊNCIAS

Borges, J. L. «El arte narrativo y la magia». *Obras Completas*, EMECE Editores, Barcelona, 1989, Tomo I, pp. 226-232.

Candido, A. *A personagem de ficção*. Ed. Perspectiva, São Paulo, 1998.

Chiampi, I. *O realismo maravilhoso*. Ed. Perspectiva. São Paulo, 1980.

Franco, J. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Ariel, Barcelona, 1997, 11ª Edición. Trad. Carlos Pujol.

Fuentes, C. *La nueva novela hispanoamericana*. Ed. Joaquín Mortiz. México, 1969.

Joset, J. *La literatura hispanoamericana*. Oikos-tau ediciones, Barcelona, 1974.

Malcolm, J. *A mulher calada*. Companhia das Letras, São Paulo, 1995. Trad. Sergio Flaksman.

Monegal Rodríguez, E. *Borges por él mismo*. Monte Ávila Editores. Caracas, 1980.

Narradores de esta América. Alfadil Ediciones, 1992. 2 Tomos.

_____. «La narrativa hispanoamericana. Hacia una nueva poética». In: Sans Villanueva, S. et Al. Editores. *Teoría de la novela*. Sociedad General Española de Librería, S.A. Madrid, 1976.