



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

THIAGO RONEY LIRA BORGES

**REALISMO DOS FANTASMAS DA PERIFERIA: O PENSAMENTO DO
“REALISMO MÁGICO”**

BRASÍLIA
2023

THIAGO RONEY LIRA BORGES

**REALISMO DOS FANTASMAS DA PERIFERIA: O PENSAMENTO DO
“REALISMO MÁGICO”**

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Literatura. Área de concentração: Literatura e Práticas sociais. Linha de pesquisa: Poéticas e Políticas do Texto.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Anna Herron More

BRASÍLIA
2023

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

BB732r Borges, Thiago Roney Lira
Realismo dos fantasmas da periferia: o pensamento do
"realismo mágico" / Thiago Roney Lira Borges; orientador
Anna Herron More. -- Brasília, 2023.
217 p.

Tese(Doutorado em Literatura) -- Universidade de
Brasília, 2023.

1. realismo mágico. 2. realismo espectral. 3.
inestética. 4. Alain Badiou. I. More, Anna Herron , orient.
II. Título.

BORGES, Thiago Roney Lira. REALISMO DOS FANTASMAS DA PERIFERIA: O PENSAMENTO DO “REALISMO MÁGICO”. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília, como requisito para obtenção do título de Doutor. Área de concentração: Literatura e Práticas sociais. Linha de pesquisa: Poéticas e Políticas do Texto.

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Anna Herron More – Presidente da Banca (UnB)

Prof^o. Dr^o. José Luis Martinez Amaro – Membro Interno (UnB)

Prof^o. Dr^o. Norman Roland Madarasz – Membro Externo (PUCRS)

Prof^o. Dr^o. Gabriel Tupinambá – Membro Externo (Independente)

Prof^o. Dr^o. Paulo César Thomaz – Membro Interno – Suplente (UnB)

*Aos pensamentos da literatura e
à tradição dos vencidos.*

AGRADECIMENTOS

Ao Programa de Pós-graduação em Literatura da Universidade de Brasília.

À professora e orientadora Anna Herron More, pelas leituras, observações e orientações imprescindíveis, pela escuta generosa, pelas críticas cruciais e pela paciência em momentos de crises pessoais e coletivas.

Às professoras Ana Laura dos Reis Corrêa, Anna Herron More e Maria da Glória Magalhães e aos professores João Vianney Cavalcanti Nuto, Piero Luís Zanetti Eyben e Wilton Barroso Filho (*in memoriam*), pelas trocas intelectuais e pelo aprendizado nas disciplinas do doutorado.

Aos professores Paulo César Thomaz e Norman Roland Madarasz, pelos importantes apontamentos críticos e pelas sugestões na qualificação deste estudo, em especial ao Norman Madarasz, pela generosidade nas trocas intelectuais posteriores à qualificação.

Ao psicanalista Gabriel Tupinambá, pela introdução ao pensamento de Alain Badiou, pela sua comunicação sobre “A vida dos fantasmas da periferia do mundo”, que me despertou um *insight* para este estudo, e pela leitura generosa, com orientações precisas, do projeto inicial de pesquisa.

Aos queridos e queridas colegas da Escola Municipal de Manaus Senador Fábio Lucena e da turma de doutoramento em Literatura da UnB, especialmente ao grupo antes “perdidos”, agora “achados no doutorado” — Lourdes, Karina e Bernardo — pelas trocas intelectuais e pela imprescindível ajuda nas compras das empadas que eu vendia para complementar minha renda no início do doutorado. E aos colegas da DAM — SEMED, pela motivação. Muito obrigado!

Aos queridos escritores e professores Tenório Telles, Allison Leão (orientador do mestrado), Marcos Frederico Kruger, Zemaria Pinto e Inácio Oliveira, pelas trocas intelectuais gerais que, de alguma medida, auxiliaram-me nesse estudo.

Aos queridos amigos Arcângelo Ferreira e Fábio Candotti, os quais representam outros amigos, pela aventura da amizade e pela escuta dos processos deste estudo.

Ao compassivo monge Genshō Sensei e a todos da Sangha, comunidade zen-budista, Daissen Ji, pela apresentação do Dharma e do zazen, pelos ensinamentos preciosos e pela minha entrada na correnteza e no caminho de Buda. Sem esse refúgio, não teria terminado este estudo. Gasshō!

À minha família de origem, por tudo. Obrigado!

À minha família nuclear: à Anne Lucy, minha companheira, pelo comunismo mínimo chamado amor, e ao meu filho Benjamin Gael, pelo maravilhamento de ver um novo mundo desdobra-se à revelia dos mundos de origem. Sem vocês nada seria possível.

Habría que estudiar nuestra literatura política. Este estudio abarcaría los mitos anteriores a la conquista española, los mitos de los pueblos precolombinos; los mitos de la época colonial, tiempo en que España dominó en América, todo ese universo de monstruos y riquezas fabulosas que creó la imaginación europea; los mitos del siglo XIX, después de la independencia, todos los mitos de la Revolución Francesa, trasladados allá, y a principios de este siglo XX, los mitos del progreso, el positivismo.

Miguel Ángel Asturias

A unidade pertinente do pensamento da arte [e da literatura] como verdade imanente e singular é, definitivamente, não a obra, nem o autor, mas a configuração artística iniciada por uma ruptura relativa ao acontecimento.

Alain Badiou

¡Estoy contento! Sobre hombres cazadores de hombres puedo asentar mi gobierno. No habrá ni verdadera muerte ni verdadera vida. ¡Que se me baile la jícara!'

El Señor Presidente, de Asturias

A experiência moderna da história é essencialmente fraturada - e as formas espectrais que a parasitam emergem não de outros mundos, mas de sua brecha constitutiva. Ela se inaugura, pelo menos emblematicamente, com o enunciado de um de nossos mais ilustres amaldiçoados: "o mundo está fora do eixo".

Gabriel Tupinambá

RESUMO

Este estudo defende que a *nueva narrativa hispanoamericana* instituiu a trajetória de um novo pensamento literário, a partir da “inestética” de Alain Badiou (2008), e não uma mera retórica poética chamada “realismo mágico”. A inovadora experimentação lógica relacional entre os efeitos de sentidos “real” e “maravilhoso”, de conjunção intercalar, produziu um espaço indecível entre os signos contraditórios, a partir de materiais e camadas do passado ou do futuro fundidas no presente, conformando, assim, uma forma fantasmal. Nesse sentido, uma série de romances desenvolveu uma forma literária radicalmente nova, capaz de tornar visível os invisíveis espectros hispano-americanos, desdobrando como pensamento literário um realismo dos fantasmas da periferia ou um realismo espectral, em que os romances investigam perceptivamente o poder moderno, desfigurando a ideia de um progresso na história do capitalismo global, por meio da exposição diegética de uma complexa estrutura mítica do poder, na distinção sensível de diversos procedimentos rituais e sacrificiais. Para tanto, analisamos *El Señor Presidente* (1946), de Asturias, que se mostra a obra de irrupção da nova forma; *El reino deste mundo* (1949) e *Pedro Páramo* (1955), que deram existência e desenvolveram as primeiras consequências formais do realismo espectral; *Cien años de soledad* (1967), que apresenta uma estandardização negativa da nova forma; e, por fim, *McOndo* (1996), que tenta destruir o pensamento do realismo dos fantasmas da periferia.

Palavras-chave: realismo mágico; realismo espectral; inestética; Alain Badiou.

RESUMEN

Este estudio sostiene que la nueva narrativa hispanoamericana instituyó la trayectoria de un nuevo pensamiento literario, a partir de la “inestética” de Alain Badiou (2008), y no una mera retórica poética llamada “realismo mágico”. La innovadora experimentación lógica relacional entre los efectos de sentido “real” y “maravilloso”, de conjunción intercalaria, produjo un espacio indecible entre signos contradictorios, a partir de materiales y capas del pasado o del futuro fundidos en el presente, conformando así una forma fantasmal. En este sentido, una serie de novelas desarrollaron una forma literaria radicalmente nueva, capaz de hacer visibles los invisibles espectros hispanoamericanos, desplegando como pensamiento literario un realismo de los fantasmas de la periferia o un realismo espectral, en el que las novelas indagan perceptivamente el poder moderno, desfigurando la idea de un progreso en la historia del capitalismo global, a través de la exposición diegética de una compleja estructura mítica del poder, en la distinción sensible de diversos procedimientos rituales y sacrificiales. Para ello, analizamos *El Señor Presidente* (1946), de Asturias, que resulta ser la obra de irrupción de la nueva forma; *El reino deste mundo* (1949) y *Pedro Páramo* (1955), que dieron existencia y desarrollaron las primeras consecuencias formales del realismo espectral; *Cien años de soledad* (1967), que presenta una estandarización negativa de la nueva forma; y, por último, *McOndo* (1996), que intenta destruir el pensamiento del realismo de los fantasmas de la periferia.

Palabras clave: realismo mágico; realismo espectral; inestética; Alain Badiou.

ABSTRACT

This study argues that the *nueva narrativa hispanoamericana* instituted the trajectory of a new literary thought, from the “inaesthetics” of Alain Badiou (2008), and not a mere poetic rhetoric called "magic realism". The innovative relational logical experimentation between the sense effects "real" and "marvelous", of intercalary conjunction, produced an undecidable space between contradictory signs, from materials and layers of the past or the future merged in the present, thus conforming a phantasmal form. In this sense, a series of novels developed a radically new literary form, capable of making visible the invisible Hispanic American spectres, unfolding as literary thought a realism of the ghosts of the periphery or a spectral realism, in which the novels perceptively investigate modern power, defacing the idea of a progress in the history of global capitalism, through the diegetic exposition of a complex mythical structure of power, in the sensitive distinction of various ritual and sacrificial procedures. To this end, we analyze Asturias *El Señor Presidente* (1946), which proves to be the work of irruption of the new form; *El reino deste mundo* (1949) and *Pedro Páramo* (1955), which gave existence to and developed the first formal consequences of spectral realism; *Cien años de soledad* (1967), which presents a negative standardization of the new form; and, finally, *McOndo* (1996), which attempts to destroy the thought of the ghost realism of the periphery.

Keywords: magic realism; spectral realism; inaesthetics; Alain Badiou.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO:

REALISMO MÁGICO OU REALISMO DOS FANTASMAS DA PERIFERIA?9

CAPÍTULO 1 – A CONVOCAÇÃO DO REALISMO DOS FANTASMAS:

O enunciado formal do realismo espectral..... 39

1.1 O sítio do acontecimento de um pensamento literário..... 39

1.2 A forma inaugural do realismo dos fantasmas: *El Señor Presidente*46

1.3 O enunciado primordial do realismo dos fantasmas: obsidiar o poder moderno..... 63

CAPÍTULO 2 – A INCORPORAÇÃO DO REALISMO DOS FANTASMAS:

O sujeito fiel do realismo espectral 94

2.1 O sujeito fiel de um pensamento literário 94

2.2 O realismo dos fantasmas dos horizontes coloniais: *El reino de este mundo*..... 98

2.3 O realismo dos fantasmas da terra em ruínas patriarcal: *Pedro Páramo*..... 140

CAPÍTULO 3 – A NEGAÇÃO DO REALISMO ANTIFANTASMAS:

As negações do realismo espectral 168

3.1 O sujeito reativo e obscuro de um pensamento literário..... 168

3.2 A negação colonial do realismo dos fantasmas: *Cien años de soledad*..... 172

3.3 O ataque de destruição do realismo antifantasma: a antologia *McOndo* 187

CONSIDERAÇÕES FINAIS:

O CONTINUUM DO REALISMO DOS FANTASMAS DA PERIFERIA..... 197

REFERÊNCIAS 209

INTRODUÇÃO:

REALISMO MÁGICO OU REALISMO DOS FANTASMAS DA PERIFERIA?

“Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo”. A abertura de *Cem anos de solidão*, de Gabriel García Márquez (2007, p. 9), publicado em 1967, talvez seja a mais conhecida e memorável da literatura contemporânea. Responsável principal de uma explosão editorial mundial, o *boom* da narrativa latino-americana, o romance de Márquez apresentou para o globo uma novidade literária moderna com uma nova percepção sobre o mundo. Surgida poucas décadas antes, numa série de obras da *nueva narrativa hispanoamericana*, remontando aos romances de Miguel Ángel Asturias e Alejo Carpentier, a nova poética narrativa ficou mundialmente conhecida como “realismo mágico”.

Na pequena aldeia de Macondo, nos confins caribenho, o gelo recordado pelo Coronel Aureliano Buendía não era na época um elemento cotidiano e familiar. O mundo era tão recente que um grande bloco de gelo foi percebido como um “mistério” e um “prodígio”, fazendo com que os Buendías pagassem ao cigano e forasteiro Melquíades, o dono do gelo, para tocar no “el gran invento de nuestro tiempo” (MÁRQUEZ, 2008, p. 28). A percepção de algo cotidiano e familiar como sendo não-familiar e extraordinário provoca um maravilhamento. De maneira similar, as levitações de Remédios e do Padre Nicanor, tomadas como ordinárias e familiares, são outros episódios marcantes. Nestes casos, inversamente, a aceitação de algo extraordinário e não-familiar como sendo ordinário e familiar também promove um encantamento. Assim, a novidade poética narrativa radicou na relação de vizinhança incomum entre os sentidos de algo dado como “natural” com o seu contrário “sobrenatural”, sem gerar qualquer hesitação ou dúvida no narrador e no leitor. O realismo mágico, nessa acepção, seria o encontro do “mundo realista” com o “mundo mágico”.

A *nueva narrativa hispanoamericana* foi recebida pela crítica, de maneira rigorosa, precisamente na época do *boom* editorial, durante as décadas de 1960 e 70, sendo distinguida em duas poéticas distintas: a narrativa fantástica e o realismo mágico¹. Ambas partilham a relação retórica entre os efeitos de sentidos dos signos “natural” e “sobrenatural” como núcleo. A primeira poética estabelece uma relação de conflito a partir da conjunção entre os elementos

¹ Há, ao menos, dois estudos incontornáveis que exploram a diferença formal entre a narrativa fantástica e o realismo mágico: *Ensayo de una tipología de la literatura fantástica*, de Ilermar Ana María Barrenechea (1972) e, sobretudo, *O realismo maravilhoso*, de Ilermar Chiampi (2012).

opostos, enquanto a segunda estabelece uma relação de contiguidade a partir de uma operação de conciliação possível entre os termos contraditórios. Neste estudo, interessa-nos as obras com essa última relação, ou seja, os romances do chamado “realismo mágico”. A expressão *nueva narrativa hispanoamericana*, portanto, é utilizada aqui, de maneira delimitada, para se referir unicamente as obras dessa poética.

Da primeira publicação crítica, *Letras y hombres de Venezuela*, de Arturo Usler Pietri, em 1948, nomeando a nova poética como “realismo mágico”, até a publicação de *O realismo maravilhoso*, um trabalho consistente, de ampla revisão teórica e crítica, com uma proposta de renomeação, de Irleamar Chiampi (2012), em 1980, a fortuna crítica consolidou a descrição do realismo mágico como uma forma discursiva que apresenta uma operação de “não disjunção” entre os signos contraditórios “real” e “maravilhoso”, com produção de uma verossimilhança difusa e encantatória, configurando uma novidade lógica ficcional. Nessa trajetória crítica, a retórica de “não disjunção” do realismo mágico seria a forma que sustentaria a representação de uma identidade da América Latina, ganhando também sua expressão crítica maior com Chiampi (2012), quando propõe o ideograma² da mestiçagem como a questão semântica central de diferença frente ao mundo europeu.

Assim, de acordo com Chiampi (2012, p. 133-134), as contradições políticas, sociais e culturais da realidade latino-americana mimetizadas nas obras pela operação de “não disjunção” seria a marca poética de síntese e de unidade possível entre dois mundos distintos, da “idéia da cultura americana como espaço de junção do heterogêneo, da síntese anuladora das contradições, de fusão de raças e culturas díspares”, presente na ensaística latino-americanista fundadora do discurso da mestiçagem, evidenciada nas próprias nomenclaturas retóricas como “cultura sinfônica” (Vasconcelos), “Euríndia” (Ricardo Rojas), “cultura aluvional” (Usler Pietri), “real maravilhoso americano” (Carpentier) e “protoplasma incorporativo” (Lezama Lima).

Com efeito, Irleamar Chiampi soube sintetizar a chave interpretativa sobre a *nueva narrativa hispanoamericana* até aquele momento, a década de 1980. Embora cada produção crítica tenha investigado aspectos diferentes, chegou-se sempre a resultados similares aos de Chiampi, de uma representação mestiça da América Latina. Para se ter uma ideia geral, verifiquemos alguns breves exemplos. Em 1962, em *La nueva novela hispanoamericana*, Carlos Fuentes (1972, p. 98) afirmou como conclusão crítica que “*se escriben y se seguirán*

² O termo *ideograma* se refere aqui, de acordo com Chiampi (2012, p. 94), aos enunciados ideológicos interpretantes da realidade latino-americana.

escribiendo novelas en Hispanoamérica para que, en el momento de ganar esa conciencia, contemos con las armas indispensables para beber el agua y comer los frutos de nuestra verdadera identidad". Em 1968, em *La nueva novela latinoamericana*, Emir Rodríguez Monegal (1968, p. 58), ao assegurar que os romances aludem à realidade extraliterária pela performance da linguagem como realidade única e final, diz que *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez, apaga a prática insidiosa de distinção entre realidade e fantasia no corpo mesmo da novela “*para presentar — en una sola frase y en un mismo nivel metafórico — la ‘verdad’ narrativa de lo que viven y lo que sueñon sus entes de ficción*”. Por fim, ainda na década de 1980, Walter Mignolo (1983, p. 40) descreve o realismo mágico como um “*tipo de literatura cuya ideología corresponde a la búsqueda de la americanidad*”.

A partir da década de 1990, surge uma tendência crítica contestatória da poética da *nueva narrativa hispanoamericana* como possibilidade cultural de uma representação de identidade mestiça e uma conciliação triunfante amparada na forma de “não disjunção” entre o real e o maravilhoso. Franco Moretti (1996), por exemplo, a partir de sua leitura de *Cien años de soledad*, defendeu que o realismo mágico pagou um preço alto pela capacidade apropriadora da “não-sincronia” de dois tempos distintos. A produção de uma história de deleite e encantamento da modernização forçada em Macondo revelou uma cumplicidade entre “magia e império”. Por meio da conjunção do que ele chama de “retórica da inocência” (utilizando a “magia” das culturas autóctones para um trabalho de repúdio) e da “ideologia da modernização e do progresso” (legitimada como a única modernidade possível), o romance incorporou as “reservas de magia” da periferia para um trabalho ideológico global de “re-encantamento” do mundo. Ao invés de uma poética em favor da superação da modernização, o realismo mágico prestou serviço à hegemonia histórica do capital como justificativa ideológica. Assim, o preço a pagar foi a submissão da representação transculturadora ao “sistema-mundo” capitalista.

Em 2000, Idelber Avelar (2003, p. 90), no livro *Alegorias da derrota*, chegou a conclusão semelhante, a de que o realismo mágico dependia do conflito ou da justaposição de duas lógicas irreconciliáveis, em paralelo com os dois modos de produção, para realizar o seu efeito de conjunção entre opostos e, com isso, terminou por “domesticar” a lógica “pré-moderna”, produzindo uma “demonização de culturas subalternas” pelas formas capitalistas modernas, com o exemplo arquétipo “da submissão do tempo circular e mítico da anedota ao tempo linear, progressivo, da escrita em *Cem anos de solidão*”. A partir disso, Avelar (2003) assegurou que a poética da *nueva narrativa hispanoamericana* se definiu por meio de uma disjunção: a impossibilidade de reconciliação entre uma identidade latino-americana e a

necessidade de modernização, isto é, entre duas racionalidades e tempos distintos. Nessa perspectiva, o *boom* se caracterizou por uma vocação compensatória com a tentativa de anular as contradições e produzir uma identidade: a substituição da política pela literatura, “o literário como resolução imaginária do atraso de outras esferas” (AVELAR, 2003, p. 22). Assim, o realismo mágico se esvaziou “no momento em que as ditaduras fazem da modernização o horizonte inelutável da América Latina” (*ibid.*, p. 22), deixando de lado qualquer saída ilusória progressista ou revolucionária; ao contrário, as ditaduras trouxeram a integração completa do capital global. Ao cabo, tem-se uma data para o fim da poética da nova narrativa: 11 de setembro de 1973, uma data alegórica pela queda da Unidade Popular de Salvador Allende no Chile, seguindo a argumentação de Jean Franco e John Beverley.

Por fim, em 2001, Alberto Moreiras (2001, p. 225-247), numa chave interpretativa mais crítica, em *A exaustão da diferença*, defendeu a impossibilidade mesma da transculturação narrativa³ e o fim do realismo mágico como escrita da não disjunção entre duas racionalidades distintas. Argumentou, para tanto, referindo-se a Franco Moretti, que além da inscrição da transculturação na cultura dominante sugerir “a aceitação da modernização como verdade ideológica e destino do mundo” e, portanto, “agir de acordo com as articulações ideológicas do Império”, a transculturação literária não teria uma grande força apropriadora capaz de capturar dois mundos. A demonstração final seria dada por José María Arguedas, em *El Zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971), o qual teria desfeito o realismo mágico e seu sistema de representação. O romance de Arguedas é composto por uma parte ficcional e por um diário pessoal do autor, o qual descreve a vontade constante de se matar enquanto escreve a parte ficcional, até que se suicida de fato, deixando a obra inacabada. Para Moreiras, há uma luta entre a parte ficcional e apropriadora da realidade de dois mundos e a parte do diário pessoal e de desapropriação dos mundos. Com isso, o romance teria mostrado a impossibilidade de conciliação entre a racionalidade mítica e a racionalidade moderna por meio da força de desapropriação dos diários e da própria materialização do suicídio como assinatura final e desfecho sobre a força ínfima de apropriação da “máquina transcultural” da ficção. Com isso, o realismo mágico se mostrou uma escrita radical da disjunção. Deste modo, a transculturação

³ A *transculturação narrativa*, conceito de Ángel Rama, que seria a estratégia cultural e criativa de base do realismo mágico, refere-se a apropriação cultural e narrativa de culturas distintas, não moderna e moderna, nas palavras de Rama (1982, p. 116), é “la presencia activa en una literatura, no sólo de asuntos sino de formas culturales específicas de una delenninada región cultural americana y al mismo tiempo la tarea descubridora, inventiva y original del escritor situado en el conflicto modernizador. Edifica una neoculturación que no es la mera adición de elementos contrapuestos, sino una construcción nueva que asume los desgarramientos y problemas de la colisión cultural. Quizás no deberíamos olvidar nunca que el escritor es, ante todo, un productor”.

literária e sua maior técnica, o realismo mágico, teria como operação uma “máquina de apropriação” (com a escrita de não disjunção) e também uma “máquina de desapropriação” (com a escrita de disjunção), sendo a última seu sentido mais próprio, possível, radical e “momento teórico final”, o qual se verifica a “possibilidade de uma crítica verdadeira do Império”.

Nesse cenário, percebemos a grande contribuição da fortuna crítica para com a poética e o valor artístico da *nueva narrativa hispanoamericana*, com o seguinte itinerário: do discurso de não disjunção entre os signos contraditórios em vista da representação ativa de uma identidade mestiça até o discurso de disjunção radical que mostraria uma representação negativa para a transculturação literária e, portanto, o desgaste e o fim da poética, sendo, ao mesmo tempo, paradoxalmente, o momento de sua efetividade máxima quanto ao valor crítico. Notamos, assim, uma trajetória crítica marcada centralmente, de um lado, pelo teor e material histórico da poética das obras, no sentido de verificar uma representação, positiva ou negativa, como crítica do presente de sua condição de produção, investigando até onde iria suas condições de possibilidades históricas; de outro lado, pela produção de uma interpretação/tradução do que seria o conteúdo essencial da poética, ainda que haja como fundamento crítico implícito a inseparabilidade entre a forma e o conteúdo na maioria das críticas, elas asseguram uma crítica do ponto de vista de certo conteúdo formalizado, semelhante ao sentido dado por Luigi Pareyson (2001), quase sempre fechado, deixando a matéria formada do sensível em segundo plano ou reduzida ao teor do conteúdo⁴. Portanto, o pressuposto teórico fundamental da fortuna

⁴ Considerando uma longa tradição crítica que separava e distinguia na obra de arte o conteúdo - como *assunto* ou argumento tratado, referente ao “quê” é versado na narrativa ficcional - da forma - como ornamento estrutural ou técnica e estilo exterior, referente ao “como” é tratado determinado conteúdo -, Luigi Pareyson (2001, p. 56-57, grifo do autor), em *Os problemas da Estética*, identificou as diversas relações entre a forma e o conceito na crítica e na Estética, inclusive a tendência mais contemporânea que pressupõe certa inseparabilidade, mas numa perspectiva mais centrada no conteúdo, ou seja, “forma e conteúdo são vistos assim na sua inseparabilidade: o conteúdo nasce como tal no próprio ato em que nasce a forma, e a forma não é mais que a expressão acabada do conteúdo. Analisando bem, nesta concepção a *inseparabilidade de forma e conteúdo* é afirmada *do ponto de vista do conteúdo*: fazer arte significa ‘formar’ conteúdos espirituais, dar uma ‘configuração’ à espiritualidade, traduzir o sentimento em imagem, exprimir sentimentos. Isto quer dizer sublinhar, antes de tudo, o fato de que o conteúdo se dá a *própria forma*, aquela forma que não pode ser senão sua, insistir, sobretudo, no caráter formante dos valores espirituais, ver na arte, antes de mais nada, o resultado de uma vontade expressiva. Esta concepção encerra o perigo, explicitado em algumas teorias, particularmente na estética crociana, de desvalorizar o aspecto físico e sensível da arte”. A descrição de Pareyson nos parece próxima aos pressupostos críticos implicitamente presentes na maioria da fortuna crítica da *nueva narrativa* como podemos perceber até aqui. Por exemplo, quando Avelar (2003, p. 44, grifo nosso) concluiu que a “estrutura de compensação” do “boom” é marcada pela relação da literatura com a modernização por meio de uma “*vontade compensatória*, mesmo que visível a nível mais imediato nos escritos crítico-teóricos dos autores do boom, não é menos central em seus romances: textos tão dissimilares como *Cem anos de solidão*, de Gabriel García Márquez, *Os passos perdidos*, de Alejo Carpentier, e *A casa verde*, de Mario Vargas Llosa, convergem ao apresentar alegorias de um fundador demiurgizado, operando independente do sistema de determinações sociais, fundando a pólis através de sua escrita”. Ou ainda quando Moreiras (2001, p. 245), utilizando o romance póstumo *Los zorros* como obra central do momento efetivo do realismo mágico, assegurou que “Arguedas mostra que o momento real-mágico tende a ser um momento em que a alegoria nacional,

crítica foi a apropriação da poética a partir do seu núcleo transitório e desgastante, isto é, de seu teor histórico formalizado literariamente para assentar qual seria o seu conteúdo substancial. Desse pressuposto se extraiu, inclusive, a expressão categórica, hoje apregoada, de que o realismo mágico é uma poética datada e exaustivamente estudada.

É difícil, entretanto, aceitar o fim da forma literária da *nueva narrativa hispanoamericana*, pressupondo seu ocaso por volta de 1973, depois de ler, por exemplo, a grandiosa pentalogia *La guerra silenciosa*, do peruano Manuel Scorza, publicada durante toda a década de 1970, a qual recria as lutas dos camponeses indígenas quéchuas, dos Andes Centrais do Peru, contra os latifundiários e a mineradora norte-americana *Cerro de Pasco Corporation*, utilizando os procedimentos do realismo mágico com uma força criativa mais interessante, talvez, do que em *Cien años de soledad*. Os romances do ciclo são, respectivamente, *Redoble por Rancas* (1970); *Historia de Garabombo el Invisible* (1972); *El jinete insomne* (1977); *Cantar de Agapito Robles* (1977) e *La tumba del relámpago* (1979)⁵. Ou depois de ler *Yo el Supremo* (1974), de Augusto Roa Bastos, *El otoño del patriarca* (1975), de Gabriel García Márquez, e *Noticias del Imperio* (1987), de Fernando del Paso. Por fim, mais difícil ainda é aceitar o diagnóstico do fim do “realismo mágico”, considerando seus desdobramentos e novas elaborações, após sua expansão em outros países por todo o mundo. Com a publicação, por exemplo, de *Os filhos da meia-noite* (1981), do escritor britânico de origem muçulmana indiana Salman Rushdie, de *Terra Sonâmbula* (1992), do escritor moçambicano Mia Couto, ou dos romances do nigeriano Ben Okri, como *The Famished Road* (1991).

Ao ler as obras da nova narrativa centrada na dimensão histórica da poética a procura de um conteúdo cerrado, a crítica latino-americana deixou de capturar, ou capturou fragilmente, a dimensão que se projeta para além do presente e do existente da época de suas condições de produção, deixou de pensar junto com a dimensão sensível que produz não apenas uma crítica do agora e do instituído no momento de suas determinações mas também uma nova forma inesperada nas matérias formalizadas, intrinsecamente experimental para desdobramentos por vir com possíveis críticas no/do futuro. Em outras palavras, ao tomar por base central de crítica

do outro lado de suas diretrizes utópicas, desemboca em seu substrato colonizador. O realismo mágico chega com Arguedas à sua impossibilidade teórica, pois Arguedas mostra como o realismo mágico é uma cena impossível da representação emancipadora encenada de uma perspectiva colonizadora”.

⁵ Minha dissertação de mestrado foi um estudo sobre *Redoble por Rancas* intitulado: “*Bom dia para os defuntos como mônada antropofágica: violência mítica, realismo maravilhoso e história na obra de Manuel Scorza*”. Nela já me defrontei parcialmente com a problemática do pensamento do “realismo maravilhoso”, a qual me instigou para a elaboração da hipótese a ser desenvolvida aqui. A dissertação está disponível on-line no banco de dados da Universidade do Estado do Amazonas, no sítio: <http://www.pos.uea.edu.br/data/area/dissertacao/download/27-24.pdf>.

o núcleo perecível em vista de um conteúdo formalizado das obras, a crítica do realismo mágico perdeu parte fundamental do núcleo perene, da nova lógica sensível formalizada que permanece aberta para experimentações, da dimensão do conteúdo enquanto forma sensível inseparável e irreduzível a qualquer conteúdo formalizado. Aqui não reivindicamos um formalismo, pensamos na unidade constitutiva entre forma e conteúdo na obra artística considerando os processos simultâneos de formação, de um lado, do conteúdo sensível, na relação intrínseca forma-conteúdo, e, de outro, da matéria literária, na relação intrínseca forma-matéria, na criação artística, semelhante ao que Luigi Pareyson (2001, p. 63, grifo do autor) denominou simplesmente de *forma* ou *modo de formar*, no sentido de que

se a *forma* é uma *matéria formada*, o conteúdo não é outra coisa senão o *modo de formar aquela matéria*: o que não significa degradar o conteúdo espiritual em mero valor formal, volatilizando-o e rarefazendo-o na abstração de uma pura forma, mas antes carregar as inflexões formais de graves sentidos, estendendo o dever e a capacidade de exprimir e de significar a todos os aspectos da obra, dos assuntos aos temas, das ideias aos valores formais, todos igualmente resultantes dos gestos operativos do estilo.

Com efeito, ao apropriar-se parcialmente do modo de formar da nova poética em busca de um conteúdo representacional como crítica do presente, a fortuna crítica deixou opaca a forma propriamente criada pelo chamado “realismo mágico”, no sentido de uma invariância lógica formal narrativa e ficcional que traz um conteúdo em si, transcendendo suas determinações materiais iniciais, passando a ser virtualmente disponível para novas obras, com condições históricas similares e outros materiais, capaz de atualizá-la e renová-la. Assim, a crítica da *nueva narrativa hispanoamericana* parece não ter descrito suficientemente a nova configuração perceptiva da literatura sobre o mundo.

Em função disso, é possível apontar alguns princípios do método da fortuna crítica do realismo mágico. Primeiro, a crítica procura delimitar um conteúdo formalizado por meio de uma interpretação/tradução, quase sempre fechada e prescritiva, para incorporá-la, em seguida, em sistemas de pensamentos consolidados (sejam estéticos, culturais, políticos, sociais, psicanalíticos, antropológicos, etc), deixando de lado ou reduzindo sua dimensão formal sensível. Por exemplo, a crítica que identificou na relação retórica de não disjunção entre os signos contraditórios “real” e “maravilhoso” um conteúdo formal de representação ativa de uma identidade mestiça incorporou e reduziu a poética formal às teorias sobre identidade e política, especificamente, a da mestiçagem cultural. Por sua vez, a crítica que visualizou no discurso de não contradição do realismo mágico uma retórica literária que pressupõe a submissão das culturas regionais à cultura moderna, registrando uma disjunção de fundo e, portanto, uma

poética marcada pela impossibilidade, ou ainda, uma poética que só podia se realizar efetivamente quando se desfizesse em si, mostrando-se uma disjunção, uma representação negativa em paralelo aos dois modos de produção irredutíveis da realidade americana, incluiu e reduziu a poética formal às teorias políticas de diferença ou à política dos estudos culturais.

O segundo princípio metodológico se refere à própria dinâmica analítica. Para a fortuna crítica, o conteúdo formalizado como pensamento da poética do realismo mágico - isto é, a dimensão inteligível da forma literária que se volta à realidade - deve ser mostrado coeso e completo, nos seus princípios representativos, em cada romance em si. Uma obra não pode distender, desdobrar, negar ou refutar o conteúdo formalizado a partir da própria poética, nem aderir com mudanças ou desfazer-se em parte do conteúdo para inserir novos elementos, muito menos refundá-lo com um novo arranjo. Portanto, do ponto de vista da fortuna crítica, devido à necessidade de interpretação de um conteúdo essencial fechado em cada obra, a *nueva narrativa hispanoamericana* não pode ser de fato um pensamento, dinâmico e aberto, como qualquer trajetória de pensamento em outro campo de conhecimento e de saber. Se um romance produz uma dessas situações, ou ele não é chancelado como pertencente à poética, ou é colocado em suspeita a formulação crítica anterior, ou ainda é tomado como sinal do limite e do fim da própria realização poética. Por esta razão, a crítica do realismo mágico persegue a trajetória analítica de uma poética de conciliação entre opostos como representação triunfal da americanidade até chegar a uma poética de disjunção radical como representação negativa de uma diferença irredutível como sinal do seu fim.

Susan Sontag, no pequeno ensaio *Contra a interpretação* (1964), descreveu e criticou um procedimento crítico semelhante ao praticado pela fortuna crítica do realismo mágico. Sontag (2020, p. 15-21) identificou um fervor hegemônico na crítica de arte e, com maior força, de literatura pelo projeto de interpretação a todo custo, atribuindo importância primordial ao conteúdo em detrimento da forma, tendo o pressuposto de separação entre ambas. Com isso, procurou-se “domar”, tornar “dócil” e “submissa” a obra de arte ao “reduzi-la ao seu conteúdo”, revelando um “desejo de substituí-la por outra coisa”. Baseada na teoria de que a obra de arte é composta de elementos de conteúdo, para Sontag (2020, p. 24-28), a interpretação violenta a obra de arte ao convertê-la num objeto utilitário apto à inclusão num esquema mental de categorias. Com a ênfase excessiva no conteúdo, a crítica do horizonte interpretativo negligencia a forma, mais ainda, dá por assentado e resolvido a experiência sensorial da obra de arte. Por isso, assegura Sontag (2020, p. 28), é necessário “dar mais atenção à forma” e criar “um vocabulário – descritivo, não prescritivo – de formas. A melhor espécie de crítica, e ela é

rara, é aquela que dissolve as considerações sobre o conteúdo nas considerações sobre a forma”. Assim, a tarefa do crítico é, antes de tudo, “reduzir o conteúdo, para podermos ver a coisa”. Para tanto, Sontag (2020, p. 29), terminando o ensaio provocativo, propõe: “em vez de uma hermenêutica, precisamos de uma erótica da arte”.

Mutatis mutandis, considerando principalmente a diferença que na maioria das críticas da nova narrativa há um refinamento na interpretação de conteúdos formalizados (tendo em conta, portanto, certa inseparabilidade entre forma e conteúdo como vimos), é nessa distinção crítica que se encontra nossa divergência teórica e metodológica com a fortuna crítica do realismo mágico no presente estudo. Procuramos precisamente uma espécie de “erótica da arte” poética do chamado realismo mágico. Como Sontag apenas sugere de maneira ampla e imprecisa esse outro modo de crítica, sem definir e delimitar seus fundamentos e métodos, servimo-nos desta sugestão e quadro crítico somente para o desenho geral do nosso dissenso crítico e para a aproximação de nossa proposta teórica e metodológica.

Diferente da centralidade de um conteúdo formalizado e do núcleo perecível do realismo mágico, com esses princípios metodológicos, este estudo parte do pressuposto de que a dimensão fundamental da poética é a forma a qual se autonomiza de suas determinações e se faz conteúdo em construção constante, no sentido da dimensão propriamente literária irreduzível às matérias perecíveis sociais, embora tenha surgido a partir das contingências históricas de sua produção, qual seja: a da nova lógica narrativa ficcional com sua configuração sensível inaugural sobre o mundo que se realiza numa série de obras, sendo atualizada e desdobrada em cada retomada singular, isto é, a dimensão da poética em que se produz um saber sensível em si, no sentido de uma invariância experimental amalgamada nos próprios materiais históricos transfigurados ficcionalmente.

Nesse sentido, não investigaremos aqui meramente uma representação, seja positiva ou negativa, e um conteúdo formalizado para incorporação em algum pensamento de outro campo de conhecimento, mas a apresentação e a formação contínua de uma ideia literária sobre o mundo a partir dos próprios elementos sensíveis dos romances. Em outras palavras, com as concepções sensíveis romanescas e suas articulações lógicas narrativas procuraremos descrever o próprio pensamento literário da *nueva narrativa hispanoamericana* sobre a realidade, considerado numa corporatura perceptível composta por diversas obras, no sentido de um processo comum de construção com os desdobramentos e as contradições formais dentro da invariância lógica e sensível geral dos romances. O pensamento literário, desse modo, é potencialmente e virtualmente expansivo e desdobrável. Ainda que alguma obra específica o

coloque à prova ou tente sufocá-lo, a invariância lógica e sensível estará sempre disponível para ser atualizada ou refundada de modo novo em qualquer momento a partir de novos materiais históricos. A forma do pensamento literário é, portanto, aberta e, mesmo que entre em declínio ou em saturação num período, é sempre passível de ser retomada e reconfigurada num novo contexto histórico com culturas diferentes, mas condições de possibilidades similares.

A premissa de ler uma forma literária como um pensamento com dignidade intrafilosófica em seus próprios termos sensíveis e artísticos tem uma tradição recente na filosofia, teoria e crítica literária⁶. A filosofia do pensador contemporâneo francês Alain Badiou nos parece a mais apropriada para friccionar uma fundamentação, por ser mais próxima às exigências e considerações formuladas acima a partir das peculiaridades poéticas da *nueva narrativa hispanoamericana*, para nosso pressuposto teórico e metodológico. Pela natureza da fundamentação e da filosofia escolhida, este estudo terá como centralidade o pensamento de Alain Badiou para estruturar e inervar o nosso árduo caminho de descrever (e pensar) o pensamento literário do dito realismo mágico.

Badiou (2002) defende que a arte é uma das condições de produção de pensamentos e verdades, os quais depois são incorporados e compossíveis com verdades de outras condições

⁶ Saindo da órbita de críticas redutoras da forma literária, como a sociológica e a ideológica, há uma tradição contemporânea de marxistas heterodoxos, pós-estruturalistas e pós-marxistas que reconhecem e fundamentam a arte e, em particular, a literatura como um campo de pensamentos e/ou verdades. Walter Benjamin (2009; 2013), por exemplo, diz que na obra literária há um “teor factual (ou teor material)” e um “teor de verdade” imbricados e inseparáveis. O primeiro teor é responsável pelos materiais históricos, culturais, sociais e políticos transfigurados poeticamente, os quais são percíveis no mundo e conservados no artefato literário, enquanto o segundo teor se refere a um saber desconhecido plasmado e entremeado no próprio material histórico, mas que o transcende, abrindo-se para a eternidade, revelando uma vida sobre a ruína histórica, a qual comporá uma ideia sensível na forma de uma imagem. Jacques Rancière (2017), por sua vez, a partir da “constituição estética” primeira do mundo, diferente da teoria do belo ou da arte, na direção de uma “partilha do sensível” que produz a forma da comunidade, no sentido de um conjunto comum e também de uma divisão de partes exclusivas, assegura que a inteligibilidade do literário no verdadeiro corpo da escrita, na cisão dos corpos da letra, utilizando como exemplo prototípico o projeto de Mallarmé como poeta, efetiva-se quando a literatura é levada ao seu limite, no momento em que a poesia retira sua inquietação transformando-se em filosofia, devido a “um excesso mimético radical que deixa ao encargo do poeta o cuidado de realizar a legislação filosófica, de fixar a música da alma e do mundo por meio da qual a ordem das palavras e a ordem dos corpos estão em harmonia.” (idem, p. 49). Deleuze e Guattari (1992), por sua parte, afirmam que não é apenas a filosofia, com seus conceitos, e a ciência, com suas funções, que produzem pensamentos, a arte como um “bloco de sensações” também os realiza por meio de um “composto de perceptos e afectos”. Os perceptos são diferentes das percepções, assim como os afectos são das afecções, apesar de surgir deles. As sensações de perceptos e afectos são seres que extrapolam o vivido, enquanto um ser de sensação como um romance. Nesse sentido, a arte arranca “o percepto das percepções do objeto e dos estados de um sujeito percipiente” e arranca “o afecto das afecções, como passagem de um estado a um outro. Extrair um bloco de sensações, um puro ser de sensações.” (idem, p. 217). Com isso, a obra de arte se faz um monumento que conserva algo de histórico e universal, em relação de diferença e semelhança com a realidade, apresentando-se como um acontecimento. Assim, por meio de uma figura estética num plano de composição imanente, a arte produz pensamentos por intermédio de perceptos e afectos. Esses são alguns dos exemplos de filosofias e estéticas que consideram a literatura como um tipo de pensamento. Nenhum, no entanto, aproxima-se tanto com a problemática explicitada nesse estudo referente à forma de pensamento do realismo mágico, sobretudo no que tange aos seus desdobramentos, contradições e constantes retomadas no mundo inteiro, quanto à filosofia e a inestética de Badiou.

pela filosofia. O pensamento e a verdade artística se produz por meio das novidades radicais da forma sensível da arte no que concerne ao entrelaçamento entre sua imanência, isto é, “a arte é rigorosamente coextensiva às verdades que prodigaliza”, e sua singularidade, ou seja, “essas verdades não são dadas em nenhum outro lugar a não ser na arte” (BADIOU, 2002, p. 21). Isto quer dizer que há nessa perspectiva uma nova relação entre filosofia e arte, porque a verdade torna-se agora um procedimento imanente e singular a esta última. Produtora por si mesma de pensamentos e verdades, a arte deixa de ser um mero objeto da filosofia e, ao revés, passa a ser uma de suas condições de existência. Assim, a arte, e em particular a literatura, configura uma *inestética* como campo do saber o qual, de acordo com Badiou (*ibid.*, p. 09), “descreve os efeitos estritamente intrafilosóficos produzidos pela existência independente de algumas obras de arte”.

O laço entre filosofia e arte tem uma história de possibilidades. Para Badiou (2002, p. 11-16), resume-se em três esquemas: o didático, o romântico e o clássico. Esses esquemas giram ao redor da relação da arte com a verdade quanto à imanência e à singularidade. O esquema didático sustenta que a arte é incapaz de produzir verdade por ser mimética e da ordem da aparência. A verdade encontra-se em outro lugar e, portanto, não é imanente nem singular à arte. Com isso, a arte deve ser banida ou ser apenas um instrumento pedagógico. Platão é o maior representante do esquema didático. O esquema romântico, por seu turno, assegura que a arte é a única produtora de verdade. A filosofia somente a designa. A verdade, assim, é imanente mas não singular à arte, uma vez que não há outro campo possível de produzi-la. A arte é o próprio absoluto. Heidegger é o maior representante do esquema romântico. O esquema clássico, por fim, instaura a indiferença entre a arte e a verdade. A arte não produz verdade por ser mimesis, mas é capaz de promover uma deposição das paixões numa transferência sobre a imitação sensível, isto é, a arte serve para remediar as afecções da alma, por exemplo, pela catarse. A verdade, assim, não é imanente nem singular à arte. Aristóteles é o maior representante do esquema clássico. A partir disso, Badiou afirma que não houve esquema novo no século XX, nem mesmo pelas “disposições plenas de pensamentos” como o marxismo, que é didático; a psicanálise, que é clássica; e a hermenêutica heideggeriana, que é romântica. Quanto às vanguardas artísticas, elas teriam produzido um esquema mediador didático-romântico. Assim, em vista da saturação dos três esquemas, Badiou propõe um novo esquema de entrelaçamento entre filosofia e arte, tornando a verdade imanente e singular à arte.

A filosofia contemporânea de Badiou (1996) retoma as categorias de ser, verdade e sujeito, considerando e tomando como base todas as condições de impossibilidades apontadas

até então nessas categorias para fundar seu sistema filosófico. Esse “gesto platônico”, como ele próprio denomina, não se faz dentro do idealismo, mas da sua “dialética materialista”. Quanto à ontologia, Badiou se desfaz da ideia do Um e do Uno platônico, em favor do infinito e da multiplicidade, funda um “platonismo do múltiplo”. Para tanto, propõe que o discurso sobre o ser enquanto ser se efetua nas matemáticas, em especial na teoria dos conjuntos. Nessa filosofia, as verdades múltiplas acontecem e se realizam na imanência e singularidade de quatro práticas: a política, a ciência, a arte e o amor. Essas práticas são as próprias condições da filosofia enquanto guardiã das verdades, as quais são subtraídas para uma “compossibilidade” em cada época, isto é, uma composição e sistematização filosófica das verdades da época.

Em relação à condição artística, de acordo com Badiou (2002, p. 23-24), a verdade surge a partir de um acontecimento num conjunto de obras que produz uma ruptura no contexto artístico em vigor. “Uma obra não é um acontecimento” em si, “é um feito da arte, é aquilo com que o procedimento artístico é tecido”; contudo, uma experimentação inicial contingente e imprecisa ou impura, quanto à forma literária, pode aparecer em apenas uma obra, neste caso, ela se configura como o “sítio do acontecimento”⁷. O acontecimento artístico enquanto tal precisa de diversas obras para uma clareza maior e purificação da forma literária. Nesse sentido, “uma verdade é um procedimento artístico iniciado por um acontecimento. Esse procedimento só é composto por obras. Mas não se manifesta – como infinidade – em nenhuma”. A obra é, assim, um ponto local e diferencial de uma verdade. Badiou denomina esse ponto de sujeito. Com isso, uma obra é um ponto-sujeito de uma forma literária, de uma lógica narrativa e sensível invariante criada e realizada num composto de obras, o qual essa obra em particular pertence.

Nessa perspectiva, nas palavras de Badiou (2002, p. 24, grifo do autor), “uma verdade não tem nenhum outro ser que não obras, é um múltiplo (infinito) genérico de obras”, no sentido de que a verdade artística somente se produz segundo a contingência das criações sucessivas de obras. Considerando o ponto-sujeito diferencial, “uma obra é uma *investigação* situada sobre a verdade que ela atualiza localmente ou da qual é um fragmento finito”. Com isso, uma obra pode ser o local de um princípio de novidade, o sítio do acontecimento, somente identificável,

⁷ A primeira grande obra filosófica de Alain Badiou, *L'Être et l'événement* (1988), foi traduzida para o português, pela Maria Luiza X. de A. Borges, como *O Ser e o evento* (1996), assim, o conceito de sítio ganhou a solução tradutória de *sítio eventual*. Considero, no entanto, junto com Norman Madarasz (2011, p. 20), levando em consideração a história do conceito de ‘*événement*’, que “a tradução mais consistente do título é *O Ser e o acontecimento*. O sentido de ‘evento’ em português simplesmente não corresponde ao conceito francês, que não tem nada de um espetáculo, embora seja ‘espetacular’”. Portanto, utilizarei a expressão *sítio acontecimental* ou *sítio do acontecimento* no lugar de *sítio eventual*, esta última se manterá apenas nas citações diretas do livro, pelo mesmo motivo usarei *acontecimento* no lugar de *evento*.

contudo, posteriormente, na análise da composição de obras em que ocorreu a formalização ou purificação da forma literária. Isto porque “uma investigação é retroativamente validada como obra de arte real enquanto é uma investigação *que não teve lugar*, um ponto-sujeito inédito da trama de uma verdade”. Desse modo, ainda de acordo com Badiou (2002, p. 24), o pensamento literário é a verdade realizada na dimensão pós-acontecimento do conjunto de obras que formalizou a forma literária, impondo, assim, uma configuração artística. Em suma, a verdade literária como pensamento é “uma configuração artística, iniciada por um acontecimento (...), e arriscadamente exposta sob a forma de obras que são seus pontos-sujeitos”.

Badiou (2002, p. 24-25), nessa acepção, assegura que

A unidade pertinente do pensamento da arte como verdade imanente e singular é, portanto, definitivamente, não a obra, nem o autor, mas a configuração artística iniciada por uma ruptura relativa ao acontecimento (que em geral torna uma configuração anterior obsoleta). Essa configuração, que é um múltiplo genérico, não tem nem nome próprio, nem contorno finito, nem mesmo totalização possível sob um único predicado. Não é possível esgotá-la, apenas descrevê-la imperfeitamente. É uma verdade artística, e todos sabem que não existe verdade da verdade. É designada, geralmente, por conceitos abstratos (representação, tonalidade, tragédia, etc.)

Em termos imanentes dos mundos literários, conforme Badiou (2008), a imposição formal de uma configuração de obras, num cenário literário com formas consagradas, produz uma nova percepção sobre o mundo, isto é, uma experimentação sensível antes inexistente e informal passa a adquirir existência e forma. Nesse sentido, as verdades artísticas irrompem no mundo numa tensão entre a intensidade sensível e a estabilização da forma. Com isso, a trajetória das verdades artísticas compõe um pensamento sensível, com uma nova intensidade perceptiva do mundo, em que cada obra é um ponto-sujeito que investiga situadamente o próprio pensamento a partir da peculiaridade de seus materiais, promovendo uma atualização local. Assim, o pensamento literário é construído pelas próprias elaborações formais sensíveis numa configuração artística múltipla.

Nesse sentido, o pensamento literário se constrói num diálogo entre as obras da configuração dentro de um remetimento intenso à ideia e à verdade literária, no sentido da ontologia e lógica narrativa ficcional criada na realização sensível imanente e singular da forma, encontrando-se virtualmente sempre acessível. Admitindo as adesões, contradições e recusas dentro do processo de composição de um pensamento, Badiou (2008) estabelece a existência de três tipos de sujeitos, em relação à novidade formal, na trajetória das verdades: o sujeito fiel, que verifica as consequências e os desdobramentos da forma literária; o sujeito reativo, que procura negar a forma literária de dentro do próprio procedimento; e o sujeito obscuro, que

tenta destruir a forma literária a partir de fora. Por fim, as verdades literárias enquanto ideias, no sentido ontológico, são eternas, isto é, uma obra qualquer como ponto-sujeito sempre pode retomá-las e, assim, participar da configuração.

Dentro do recente sistema filosófico badiouano, o pensamento da condição política é o mais visado e comentado. Há pouquíssimos estudos e diálogos com a condição artística. Esta tese, de certa maneira, é também uma contribuição para preencher essa lacuna. Com isso, é difícil encontrar apontamentos de problemas e críticas à perspectiva da arte de Badiou. Contudo, há uma problematização do pensamento artístico explicitada pelo filósofo argentino Fabián Ludueña Romandini (2014, p. 178), o qual afirmou, numa crítica anti-platônica, contra a tese das ideias artísticas de Badiou, que: “a primazia ontológica da Ideia subtraída ao tempo deixa um lugar significativamente menor, ou secundário, para os substratos sensíveis dos fenômenos estéticos. No entanto, são esses sensíveis que formam a substância primeira de qualquer estética possível”.

Não encontramos, entretanto, esse menosprezo aos sensíveis na filosofia de Badiou. Ao contrário, os substratos sensíveis são primordiais porque a partir deles que as ideias são criadas e realizadas imanentemente e singularmente, ou seja, elas não existiriam sem os sensíveis. A “subtração” das ideias é uma operação inteligível para a compossibilidade da filosofia. É nesse sentido que Badiou assegura que as verdades somente podem surgir pelo engajamento dos sujeitos impessoais em cada condição filosófica. A própria forma de apresentação da filosofia badiouana demonstra a importância crucial dos substratos sensíveis. Quando Badiou tem que exemplificar algum princípio das verdades artísticas num poema, romance, pintura, filme, entre outros, a sintaxe e o estilo textual são alterados em vista da descrição nos termos dos próprios artefatos artísticos, conforme os postulados de seu sistema filosófico, fazendo a passagem da linguagem filosófica para a linguagem artística (inclusive, essa constante entrada nos mundos das condições, seja da política, da ciência, da arte e do amor, desde a linguagem de cada mundo, como a linguagem lógica-matemática, compõe uma das dificuldades de compreensão completa de seu sistema). Portanto, a ontologia da ideia badiouana pressupõe um lugar significativo aos substratos sensíveis, fazendo jus à sua dialética materialista, no sentido da combinação inerente entre a imanência dos substratos sensíveis e a verdade dos pensamentos.

Nessa perspectiva, não parece haver um ocaso definitivo ou um desgaste permanente da verdade literária da *nueva narrativa hispanoamericana*. Devemos mudar o ponto de partida de leitura crítica: do núcleo perecível e do conteúdo formalizado da poética das obras, em que se reduz a forma numa retórica de um conteúdo representacional para incorporá-lo num

pensamento qualquer de um campo de conhecimento, sem ler o pensamento próprio dos termos sensíveis, para o núcleo perene e construtível da verdade literária das obras, em que se procura discernir um pensamento sobre o mundo em permanente desdobramento histórico desde os próprios termos sensíveis da forma que se faz conteúdo em si.

A grande contribuição da fortuna crítica, contudo, não se torna descartável ou irrelevante. Ao revés, a trajetória da descrição retórica de conciliação (“não disjunção”) entre os signos opostos “real” e “maravilhoso” como representação de uma identidade mestiça até a descrição da retórica de disjunção radical como representação negativa, alcançados a partir da análise de diversos romances distintos (*El Señor Presidente*, de Asturias, *Pedro Páramo*, de Rulfo, e *El reino deste mundo*, de Carpentier, entre outros, de um lado, *Cien años de soledad*, de Márquez, e *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, de Arguedas, de outro), não compõe uma contradição crítica, na nossa perspectiva, mas um índice de inflexão de um pensamento literário em contínuo desdobramento. Assim, procuraremos investigar detalhadamente, em cada obra, e genericamente, numa configuração de romances, como se articula a relação formal denominada de “não disjunção” entre o “real” e o “maravilhoso”, investigando também seu conteúdo próprio para a formação de um pensamento sensível. Em síntese, buscaremos analisar qual a invariância formal e o que ela procura dizer sobre o mundo, a partir de desdobramentos e contradições, numa série de obras.

A ideia de um pensamento do “realismo mágico” foi se acumulando a partir das leituras dos romances, feitas antes e durante o mestrado e o doutorado, de modo retrospectivo, do chamado “pós-boom”, passando pelo “boom”, até chegar ao “pré-boom” - para localizar o tempo de publicação das obras nos termos do mercado. Como os romances somente compõem uma verdade “na dimensão *pós-evento* que institui a *pressão de uma configuração artística*”, em que é “desdobrada ao acaso sob a forma de obras que são os seus pontos-sujeitos”, de acordo com Badiou (2002, p. 27, grifo do autor), essa leitura possibilitou a articulação de conjecturas gerais de estudo para a inteligibilidade crítica do pensamento literário, do sítio ao acontecimento e seus desdobramentos, até chegarmos a nossa hipótese.

A leitura dos romances sugere a forma discursiva de um encontro indecidível entre os efeitos de sentido do signo “natural” e “sobrenatural”, não apenas uma marca de “não disjunção”, mas um espaço limiar movente e incorporativo que produz um conteúdo em si como plano de enunciação, não uma mera representação. Um modo de formar (uma forma-matéria-forma-conteúdo) que, refletindo a dinâmica do limiar a partir do encontro entre contrários, promove um movimento sensível a partir do choque entre o ser e o não-ser, entre o passado e o

presente, entre o visível e o invisível, produzindo, assim, a forma dos fantasmas. A lógica discursiva em que o signo “real” incorpora o “maravilhoso” e/ou o “maravilhoso” incorpora o “real”, sem conflitos, de maneira encantatória, mostra a logicidade própria dos espectros, no sentido de algo que não é mais, ou ainda não é, incorporando-se naquilo que é ou ainda é, ou seja, o encontro entre ser e não-ser. Para tanto, os fantasmas necessitam da confluência ou do choque entre tempos ou espaços díspares. Nos romances, portanto, temos precisamente a construção de uma forma enunciativa a partir da confrontação entre a racionalidade, o espaço e o tempo não moderno, geralmente mítico, e a racionalidade, o espaço e o tempo moderno e linear.

Esses espectros não se confundem com os fantasmas das diversas tradições poéticas anteriores ao *boom* da literatura latino-americana. Primeiro, não se trata de fantasmas enquanto personagens individuais que persistem depois de mortos, por exemplo, o rei em *Hamlet*, de Shakespeare, embora vários romances possam trazer personagens com essa dinâmica, como *Pedro Páramo* e *Cien años de soledad*. Os fantasmas-personagens, contudo, estão totalmente subordinados a outros fantasmas, os da forma da verdade literária, como veremos.

Segundo, não se refere também aos personagens sobrenaturais e às criaturas de fenômenos associados aos temas de horror como na literatura gótica e na narrativa fantástica. No gótico, as contradições aparecem intensificadas entre, principalmente, o excesso e o comedimento, o natural e o sobrenatural, o real e o fantástico, conforme Vasconcelos (2002, p. 127). Depois, desdobrando as possibilidades do gótico, o fantástico produz como efeito a fantasticidade de um ente de outro mundo por intermédio da construção de certa conjunção entre o signo “real” e o “maravilhoso” na forma discursiva, mas a partir de um conflito irreconciliável, que provoca uma hesitação intelectual do personagem principal e do leitor, a qual exige uma explicação do “sobrenatural”, decidindo ou não por uma das duas vias, o “real” ou o “maravilhoso”, conforme Todorov (2012, p. 38-39). A hesitação e a explicação, no entanto, sempre se amparam no signo “real”, o suporte da forma central, e, portanto, na razão ocidental, mesmo quando se conclui pela via “sobrenatural” de explicação (a confirmação narrativa de que é um fantasma, e não uma alucinação). Para Chiampi (2012, p. 55-68), a assombração e o medo virtual dos fantasmas da narrativa fantástica identificam a problematização de uma ameaça da “outricidade” à nossa realidade. Com a ancoragem do personagem principal ao signo “real”, e a identificação do leitor com a razão, esse conteúdo formal e emocional acaba por assegurar uma relação conservadora com a ordem e com a autoridade. Esse argumento se ampara no estudo de Irène Bessière (2012, p. 315) quando assegura, por exemplo, que “o

fantástico mostra, de forma transparente, essa recusa de uma ordem que é sempre uma mutilação do mundo e do eu, e essa expectativa de uma autoridade que legitima e explica toda ordem, qualquer ordem”⁸.

Por fim, não estamos diante dos fantasmas oriundos da tradição do sagrado popular na América Latina, embora os seus materiais cosmológicos, míticos, culturais e religiosos sejam, majoritariamente, as referências para a criação dos conteúdos literários do signo “maravilhoso” e “sobrenatural” para a composição retórica dos espectros formais dos romances. Em todas essas tradições poéticas, ainda que possam ser lidas como construções metafóricas, os fantasmas são entidades ou espíritos de fora do mundo, de um além-mundo, geralmente atemporais e atópicos. Nada tão distinto, assim, da forma e da dinâmica dos fantasmas de que tratamos aqui.

Os fantasmas da forma da *nueva narrativa hispanoamericana* são decorrentes da modernização e da modernidade, no sentido do desenvolvimento expansionista do capitalismo no mundo, atingindo todas as instâncias da vida. Na história do capital temos, principalmente no período de sua penetração e intensificação em sociedades de culturas, experiências temporais e forças produtivas não modernas, a articulação, a partir de violências de todas as ordens, de um desenvolvimento desigual e combinado, em que misturam-se diferentes registros (os “estágios”) da civilização em termos econômicos, sociais e culturais, numa combinação entre as condições locais (as “atrasadas”) e as gerais (as “avançadas”), para o processo de desenvolvimento global do capitalismo, conforme Michel Löwy (2015). A estrutura social de poder também justapõe e produz combinações desiguais, entre dominações não modernas e modernas, principalmente nos países coloniais, para o desenvolvimento último do capital. Com isso, surgem fraturas, despojos e ruínas, as quais emergem fantasmas, no sentido de ausências que frequentam, numa sobrevida intempestiva, insistentemente o tempo presente. Parasitando certos materiais históricos, a ausência insistente como matéria dos fantasmas pode vir do passado ou do futuro, movendo-se de um tempo a outro no interior do mundo. Em outras

⁸ Ou nessa outra afirmação: “o relato fantástico se torna o discurso coletivo mais disparatado, em que se concentra tudo o que não se pode dizer na literatura oficial. Ele recolhe os sujeitos mais diversos; lugar de espectros banais, constrói-se a partir de uma vasta ausência coletiva. Mas esta imaginação não é assim tão liberta como parece. A obsessão do mito ou do simbólico é apenas a expressão de uma obscura exigência de ordem permanente. Por nós sermos conservadores eficientes na história, o somos no imaginário: a ilegalidade é o véu que encobre alguma outra legalidade. Os temas dos super-homens, dos grandes antepassados, dos seres vindos de outro lugar, dos monstros, não só traduzem o medo e o afastamento da autoridade, mas também a fascinação que exercem e a obediência que suscitam: o insólito expõe a fragilidade do indivíduo autônomo e o encontro de um mestre legítimo. No relato fantástico, a ideologia dominante perpassa muito mais “do que quando em estado de sintoma, retorno do que é reprimido: o estado de sociedade”. Enquanto essa ideologia suscita a ausência, ela não permite mais uma leitura impositiva sobre o real; produz, então, obras que, usando manifestamente o irreal e o símbolo, colocam a própria ideologia ao redor do real e, portanto, preservam-na e lhe outorgam um poder de expressão” (p. 316-317)

palavras, a partir da temporalização da história, considerando a irreversibilidade da flecha temporal (passado, presente e futuro) da modernidade, tomando aqui os conceitos de Koselleck (2006), os espaços de experiências e os horizontes de expectativas se chocam e se misturam formando fantasmas, algo do passado ou do futuro insistindo no presente desde uma fenda do capital. Assim, a flecha temporal da história do desenvolvimento desigual e combinado do capitalismo produz fantasmas temporais como excesso do encontro também desigual e combinado dos componentes da flecha do tempo: passado, presente e futuro. Esses espectros, portanto, são deste mundo, das disjunções (desigualdades regionais) da conjunção total (de combinação totalizante) do capital global.

Nesse sentido, a forma experimental narrativa ficcional de um espaço comum incorporativo e movente entre o “real” e o “maravilhoso”, articulada por meio de certa combinação de signos da história e do mito, numa configuração de obras da *nueva narrativa hispanoamericana*, constrói um plano enunciativo que materializa a dinâmica lógica sensível própria dos fantasmas deste mundo como matéria formada, na medida em que os efeitos de sentidos do signo “real”, referindo-se ao tempo e aos espaços de experiências modernos, de um lado, e do signo “maravilhoso”, ao tempo mítico e aos espaços de experiências não modernos, de outro, quando combinados, produzem a frequência de ausências intempestivas em materiais históricos do presente literário, isto é, a visibilidade de algo esquecido, reprimido e/ou antecipado no agora diegético. Assim, a chamada poética do realismo mágico se produz propriamente como um realismo dos fantasmas.

A fortuna crítica do realismo mágico investigou predominantemente apenas os casos de fantasmas-personagens de determinadas obras. Não há uma crítica da forma literária da nova narrativa como sendo um realismo dos fantasmas. Lois Parkinson Zamora (1995), no estudo *Magical Romance/Magical Realism: Ghosts in U.S. and Latin American Fiction*, foi quem chegou mais próximo dessa perspectiva, principalmente quando assegurou que os fantasmas e seus disfarces estão presentes em demasia na ficção realista mágica e que, por isso, “*they are crucial to any definition of magical realism as a literary mode*” (ZAMORA, 1995, p. 497-498). Nessa acepção, Zamora (1995, p. 408) afirmou que os fantasmas trazem para o realismo mágico a preocupação sobre os limites do que se pode conhecer, facilitando uma crítica à modernidade, porque suas presenças são inerentemente opositivas, no sentido de uma representação que ataca os pressupostos científicos e materialistas da modernidade ocidental: “*that reality is knowable, and ghosts are often our guides*”. Um dos fantasmas mais fortes seria o da identidade, o qual os realistas mágicos com os arquétipos da tradição coletiva mítica, baseados na semelhança,

contrapõem-se com a identidade de diferença exclusivista e de individualidade do *self*. Assim, de acordo com Zamora (1995, p. 544), a potencialidade da galeria de fantasmas do realismo mágico estaria na projeção de uma condição humana universal livre de estereótipos essencializantes.

A crítica de Zamora, contudo, centra-se nos temas e motivos de personagens-fantasmas, em análise de certos romances como *Cien años de soledad*, para uma descrição da “*literary mode*” do realismo mágico, sem considerar rigorosamente a forma em si com seus desdobramentos, caindo, portanto, em certo conteúdo formalizado. Mais ainda, Zamora (1995, 498-502) se ampara em padrões comportamentais do ser humano, numa espécie de inconsciente coletivo, que superariam o sujeito cartesiano e freudiano moderno, notadamente nas comunidades “pré-modernas”, as quais a família Buendía de Macondo seria um arquétipo, uma fonte para pensar a ancestralidade e a nostalgia de certa inocência perdida com advento da modernidade. Com isso, Zamora conclui, pensando o realismo mágico como comprovação de uma hipótese de pensamento político e social externo às obras, incluindo-as neste pensamento, que o ser desencantado da modernidade buscaria uma transcendência nos elementos primitivos mágicos. Desse modo, a solução política do projeto colonizador para com o outro, a alteridade, na América Hispânica, considerando a pluralidade da mestiçagem, daria-se na base da coerência, na qual a diferença cultural seria afirmada na reconciliação comunitária. Portanto, a crítica de Zamora se apropriou parcialmente dos fantasmas do realismo mágico, mas acabou obliterando o pensamento artístico sobre o mundo inaugurado pela forma literária em busca de uma justificativa poética para uma ideia de representação política.

Além disso, Zamora (1995) pensa a poética do realismo mágico em termos internacionais, no sentido de uma asserção crítica para além da América Latina, o que é um importante passo analítico para distinguir a forma literária como pensamento, considerando os múltiplos registros da poética fora do continente. Para tanto, porém, Zamora força uma definição ampla demais a partir da unificação de duas poéticas distintas com tradições díspares: o realismo mágico e a narrativa fantástica. A autora chega a descrever as diferenças, principalmente no que concerne às condições de possibilidades das narrativas e às tradições históricas, mas propõe uma reunião frágil baseada apenas nos usos aparentemente próximos dos signos contraditórios “real” e “maravilhoso”, que, no entanto, como vimos desde a abertura desta introdução, desenvolvem relações retóricas e discursivas reconhecidamente irreconciliáveis e irredutíveis. Por isso, na “*galleries of ghosts*” do realismo mágico de Zamora

(1995, p. 76) há “*Ghosts (...) may serve as carriers of metaphysical truths, as visible or audible signs of atemporal, transhistorical Spirit*”.

Diferente dessa ideia, propomos ler os fantasmas da poética da *nueva narrativa hispanoamericana* não apenas na galeria de personagens-fantasmas ou nos motivos de alguns romances, mas na própria estratégia narrativa formal, isto é, no plano enunciativo experimental de um espaço comum móvel e incorporativo entre o real e o maravilhoso, constituindo uma forma fantasmagórica que produz como conteúdo em si fantasmas, no sentido de criações de realidades ficcionais centradas na perspectiva de ausências que persistem como presença e/ou de presenças que sobressaem como ausências. Assim, os romances não precisam de personagens-fantasmas ou de motivos para compor a “*literary mode*” do chamado realismo mágico. A própria forma narrativa é o motivo fantasmal, que, inclusive, dispõe e reforça os personagens-fantasmas de determinadas obras.

Outra diferença, nesse sentido, é que os fantasmas são marcadamente temporais e tópicos, no sentido do surgimento em certo presente histórico, cercado-o. Na retórica formal das obras, o signo “real”, sendo o registro da racionalidade, do tempo e espaço moderno, da História oficial e dos vencedores, mas também da história das ruínas e dos vencidos, tem importância crucial na relação equitativa e contígua com o signo “maravilhoso” como registro dos materiais não modernos e míticos. Sabemos que os enredos dos romances se referem, seja pelo tropo da alegoria ou da ficcionalização da história, a acontecimentos históricos da América Latina. Por exemplo: *El señor presidente*, de Asturias, ao período da ditadura de Manuel Estrada Cabrera na Guatemala; *El reino deste mundo* e *El Siglos de las Luces*, de Carpentier, ao período da colonização até a revolução de independência do Haiti, no primeiro caso, e aos ecos da revolução francesa no Caribe, no segundo; *Pedro Páramo*, de Rulfo, à revolução mexicana e à guerra de Cristera; *Cien años de soledad*, de Márquez, à própria história da América Latina e, em particular, à guerra civil dos Mil Dias, ao tratado de Neerlândia e ao massacre dos trabalhadores da companhia bananeiras *United Fruit Company* em 1928; os romances de *La guerra silenciosa*, de Manuel Scorza, à espoliação e intervenção imperialista da mineradora norte-americana *Cerro del Pasco Corporation* no Peru e seus massacres, entre outros.

Desse modo, os fantasmas são notadamente deste mundo e registram um “teor testemunhal” das obras, no sentido dado por Márcio Seligmann-Silva (2018) de traços e rastros de memórias transfigurados no ficcional a partir de traumas irrepresentáveis, por isso não cabe mais falarmos de “uma ‘representação’ da realidade ou de mimesis no sentido de cópia: a noção de testemunho permite uma leitura que mantém a complexidade da relação dessas obras com o

'real'" (*ibid.*, p.24). Nessa acepção, não nos parece coincidência que o gênero do *testimonio* hispano-americano, como o caso emblemático de *Meu nome é Rigoberta Menchú e assim me nasceu a consciência* (1983), também ganhe relevância literária continental e internacional durante e depois do *boom* da narrativa latino-americana, como uma espécie de narrativa-irmã dos romances do realismo mágico, que, embora com estratégias distintas, compartilham “um ‘projeto comum’, que situa o testemunho na mesma linhagem da narrativa transcultural”, para dizer junto com João Camillo Penna⁹ (2003, p. 341).

Os romances da *nueva narrativa hispanoamericana*, assim, problematizam a modernidade, desde seu fundamento com a conquista do “Novo mundo”, com foco, porém, no período de “independência” dos Estados nacionais e na mundialização do capitalismo no continente latino-americano. Em termos temporais macros e geopolíticos, as obras materializam o período da Guerra Fria, considerando suas publicações até o aparente ocaso depois do *boom* editorial, período marcado por estudos sócio-políticos e investigações econômicas, a partir dos conceitos de centro e periferia do sistema capitalista, que analisam o subdesenvolvimento social e econômico e as incongruências do poder e da democracia na América Latina.

Várias teorias foram formuladas com os conceitos de centro e periferia. Elas são importantes aqui pelo contexto e possíveis diálogos incorporados pelos romances. Essas teorias também direcionaram ou fundamentaram grande parte da fortuna crítica do realismo mágico e dos estudos culturais latino-americanos. Desde a teoria marxista da dependência, formulada principalmente por Ruy Mauro Marini (1990), que discorre sobre os processos de reprodução do subdesenvolvimento na periferia do capitalismo mundial, em que os países “atrasados” decorrem da relação de dependência com os países centrais e “avançados”, em termos técnicos e científicos e de fluxos de capitais, até a teoria do sistema-mundo, desenvolvido por Immanuel Wallerstein (2004), que propõe uma economia política baseada na divisão interregional e transnacional do trabalho, em que os países centrais tem a concentração de produção especializada e de capital enquanto os países semiperiféricos e periféricos possuem a produção

⁹ E aqui vale o registro da ressalva de João Camillo Penna: “É claro que há uma certa má-fé de minha parte em identificar a narrativa testemunhal à transcultural. Não deve permanecer nenhuma dúvida sobre a diferença essencial entre os dois constructos: o aporte de uma política enunciativa, da apresentação de uma voz representativa, substitui o problema da *mimesis* e da representação, que faz da narrativa transcultural um realismo, que propõe *objetos* e não *sujeitos*, como o testemunho o faz. A importância da forma e da formalização na síntese realista (mimética) transcultural é reduzida ao mínimo, substituída, por exemplo, por um simples gravador ou pelo registro documental, uma reprodução mecânica, editada pelo autor pára-textual. A aproximação entre as duas serve, no entanto, para detectarmos um projeto comum, que situa o testemunho na mesma linhagem da narrativa transcultural, ao mesmo tempo que nos força a localizar as diferenças essenciais entre elas. Portanto, não se pode negar a existência no testemunho desta identificação de tipo estrutural com o dispositivo ligada a um certo heroísmo etnográfico. É preciso, no entanto, explicitá-la, e não escondê-la por detrás de um purismo político qualquer”. (PENNA, 2003, p. 340-341)

não-especializada e intensiva de trabalho com ênfase na extração de matérias-primas. Por fim, teorias mais contemporâneas também foram importantes como fundamento crítico. Com a fase de financeirização do capital, algumas teorias procuraram encarar os conceitos de centro e periferia mais voláteis e próximos, ou até mesmo dissolvê-los, como a noção de *Império*, de Michael Hardt e Antônio Negri (2001), que seria a existência atual de uma sociedade global de controle com o declínio dos Estados-nação e a dissipação entre centro e periferia em favor de uma descentralização e desterritorialização geral.

A maioria da crítica da nova narrativa, ao invés de utilizar as teorias sobre o capitalismo apenas para descrever inicialmente as condições de produção e possibilidade das obras, isto é, as matéria-primas históricas das quais a nova poética nasceu e, ao mesmo tempo, virou alvo de uma sensibilidade singular que lançou um novo olhar sobre o mundo (o qual devemos, como críticos, procurar dar corpo e mostrar), tomou a novidade formal dos romances como conteúdo formalizado e objeto de demonstração dessas mesmas teorias e de suas consequências para uma política dos estudos culturais. Nesse sentido, por exemplo, Franco Moretti (1996, p. 249) concluiu que o realismo mágico é um aparato de “captura da não-sincronia” por meio da apropriação das “reservas de magia” da periferia para a construção ideológica de “reencantamento do mundo” como justificativa do “sistema-mundo”. Idelber Avelar (2003, p. 48), por sua vez, assegurou que a vocação histórica do *boom*, a conflituosa “reconciliação entre modernização e identidade”, passou a ser irrealizável, a partir de 1973 com a queda de Allende, por causa das ditaduras militares, as quais integraram os países “ao mercado global capitalista”, horizonte único de modernização possível. E, por fim, Alberto Moreiras (2001, p. 247) afirmou que o realismo mágico conseguiu sua efetivação máxima quando se desfez, numa radical disjunção, e, com isso, abriu “a possibilidade de uma crítica verdadeira do Império”.

Uma crítica escrita por Fredric Jameson (1995), em 1986, sobre o realismo mágico no cinema, sugere ser o texto base do qual essa tendência crítica contemporânea contestatória é tributária, ao menos de parte do ensaio, o qual estimulou a ideia de procurar a disjunção encontrada na realidade da periferia do capitalismo na forma literária da nova narrativa. A evidência, para tal, não se encontra apenas na data em que foi elaborado e publicado o texto de Jameson, antes das críticas analisadas acima, portanto. Mais ainda, em uma das notas de *Alegorias da derrota*, Avelar (2003, p. 272-273) reconheceu a dívida: “a noção que desenvolvo aqui, a do realismo mágico como produto de um choque entre diferentes modos de produção, foi introduzida por JAMESON. On Magic Realism in Film”. De modo similar, em *A exaustão da diferença*, Moreiras (2001, p. 365) também em nota sugeriu ao leitor ler ““On Magic Realism

in Film’, de Fredric Jameson, para uma discussão sobre o realismo mágico que diverge da noção de não-contemporaneidade, de Ernst Bloch”, reforçando sua própria divergência e crítica ao realismo mágico. No ensaio crítico, Jameson (1995, p.141-142), a partir da análise de um filme polonês, *Fever* (1981), chegou a uma conclusão, no meio do texto, sobre as condições de produção e possibilidade do realismo mágico, formulando uma hipótese formal provisória. Como a formulação é oportuna e complexa, a qual visualizamos o núcleo de origem das ideias desenvolvidas pela crítica contemporânea contestatória, mas também a qual podemos encontrar um embrião crítico para pensar a nova poética como um realismo dos fantasmas, vale a pena a citação do trecho inteiro:

Tratarei assim de propor a hipótese bastante provisória de que a possibilidade do realismo mágico como um modo formal é constitutivamente dependente de um tipo de matéria-prima histórica no qual a disjunção está estruturalmente presente. Ou, para generalizar a hipótese com mais clareza, ela depende de um conteúdo que revele a sobreposição ou coexistência de características tecnológicas pré-capitalistas ou de um capitalismo nascente. (...) Essa é, acredito, a maneira mais viável de se teorizar o ‘momento de verdade’ na visão antropológica do realismo mágico literário que foi delineada acima, e de se levar em conta a reformulação estratégica do termo feita por Carpentier em sua concepção de um ‘real maravilhoso’: não um realismo a ser transfigurado pelo ‘suplemento’ de uma perspectiva mágica, mas sim uma realidade que já é, em si mesma e por si mesma, mágica ou fantástica. Daí a insistência, tanto de Carpentier como de García Márquez, em que, na realidade social da América Latina, o ‘realismo’ é necessariamente um ‘realismo mágico’: ‘o que é toda a história da América senão uma crônica do real maravilhoso?’ Dessa forma, a precondição formal para o surgimento desse novo estilo narrativo não é o ‘objeto perdido do desejo’ dos anos 50 norte-americano, mas sim a superposição articulada de camadas inteiras do passado dentro do presente (realidades indígenas ou pré-colombianas, a era colonial, as guerras de independência, o caudilhismo, o período do domínio norte-americano - como em *Weekend in Guatemala*, de Asturias, sobre o golpe de 1954).

No aã da demonstração de teorias sociais e políticas dos estudos culturais, parcela importante da crítica contemporânea se prende principalmente à constatação inicial desse trecho sobre a necessária disjunção da matéria-prima do realismo mágico, deixando em segundo plano a formulação final. Com a integração completa da periferia ao mercado global e a efetiva globalização do capitalismo, a crítica contemporânea contestatória procura identificar o correlato da disjunção dos modos de produção na forma literária das obras produzidas durante a modernização incompleta (“capitalismo nascente”) ao mesmo tempo em que sentencia o fim da poética pelo horizonte inelutável da completa expansão do capital. Assim, o realismo mágico nada vem a dizer sensivelmente sobre o mundo, ao contrário, somente se faz um aparato de "domesticação", para a Avelar (2003), e “colonização”, para Moreiras (2001), das culturas nativas, configurando-se como uma “ideologia de reencantamento do mundo”, conforme Moretti (1996).

Além de negar qualquer pensamento inerente sobre o mundo à *nueva narrativa hispanoamericana*, essa perspectiva crítica sugere carregar como pressuposto subsumido e dúbio certa ideia de progresso. Ainda que as críticas reconheçam os desenvolvimentos desiguais do capitalismo e de sua ordem na América Latina, há uma conclusão fragmentária silenciosa ou inconsciente de que a modernização completa, globalizada, que “pôs fim ao realismo mágico”, encerrou todas as disjunções dos modos de produção e, com isso, todos os fantasmas da periferia. Ao contrário, o capitalismo tardio se aproveita dessas disjunções, mesmo se reduzidas, utilizando-as no desenvolvimento desigual e combinado para a reprodução do capital, em atuação ainda no período de sua financeirização. De qualquer modo, ainda que não tivesse mais disjunções nos modos de produção, ou elas fossem irrelevantes, os produtos dessas disjunções em outras dimensões da realidade social, principalmente na cultura e no poder, continuam predominante na América Latina, por exemplo, nas nossas "democracias", que combinam a disjunção do sufrágio universal e de uma incipiente participação popular em instituições do Estado moderno com a violência das leis não escritas das oligarquias regionais.

Jameson aponta acima que a chave para compreender o realismo mágico não é apenas analisar a matéria-prima histórica de disjunção dos modos de produção, que, diga-se de passagem, coexistem numa combinação, mas também que “a precondição formal” é “a superposição articulada de camadas inteiras do passado dentro do presente”, isto é, tanto a materialidade de um modo de produção do passado no presente, como as outras dimensões sociais e imateriais, os restos e as ruínas, e, portanto, os fantasmas sociais e temporais. Na formulação final, Jameson intui uma pequena parte do postulado do pensamento da nova poética, por isso, nos exemplos “das camadas inteiras do passado no presente”, mostra as matérias dos espectros incluídos numa série de obras. Portanto, podemos afirmar que as condições de possibilidades de emergência dos fantasmas são coextensivas às próprias condições de possibilidades dos romances da *nueva narrativa hispanoamericana*.

E, nessa perspectiva, não compreendemos, conforme Moreiras afirma no trecho da nota supracitada, que a discussão sobre o realismo mágico de Jameson diverge, ao menos não completamente, do conceito de “não-contemporaneidade” ou “não-sincronismo” de Ernst Bloch trazido pela análise de Michael Taussig, em *Xamanismo, colonialismo e o homem selvagem*. Para Taussig (1993, p. 167), que considera a hegemonia colonial na América Latina uma “cultura do terror” e um “espaço da morte”, a emergência da sensibilidade do realismo mágico para visualizar a qualidade “mágica” da realidade e o papel do mito na história é um índice das “contradições não-sincrônicas” de Bloch, as quais são dinâmicas oportunas para o

surgimento das “imagens dialéticas” de Walter Benjamin: “a contradição não-sincrônica ocorre quando mudanças qualitativas no modo de produção de uma sociedade animam imagens do passado, na esperança de um futuro melhor”. Ora, as contradições não-sincrônicas denota precisamente o desenvolvimento temporal desigual produzido no campo social pelos processos de modernização capitalista em desdobramento, isto é, para utilizar as palavras de Jameson, denota a superposição articulada de camadas inteiras do passado dentro do presente produzida pela coexistência combinada da disjunção de dois modos de produção distintos.

Os romances da nova narrativa, porém, sugerem que as contradições não-sincrônicas das matérias-primas históricas produzem também uma dinâmica próxima mas que se constitui para além de imagens dialéticas (considerando-as como imagens congeladas de tensão do encontro de um ocorrido com um agora numa ambiguidade crucial, ou seja, imagens únicas e fugazes, por isso Benjamin (2007) também denomina-as de “dialética imobilizada”), qual seja, a sensibilidade de imagens moventes, compostas pelo retorno do passado ou antecipação do futuro no presente, que cercam e sítiam pontos de lutas, principalmente relacionados ao poder, ou seja, uma espécie de ruína imaterial do desenvolvimento desigual e combinado perscrutando a modernidade com uma espécie de teoria da história dos conflitos. Assim, a forma literária da nova narrativa se faz espectro na formação da matéria das frequências de visibilidade do invisível, de aparição sensível do insensível, que nos espreitam e nos visitam, desestabilizando o presente com a articulação de um pensamento, de uma espécie de política sensível da memória que carrega também fantasmas do futuro prenhe de projetos de justiça.

Com a convocação dos fantasmas na forma literária, a nova poética da narrativa hispano-americana centra sua atuação sensível principalmente sobre o poder moderno, em suas diversificações, metamorfoses e alianças, verificando toda a extensão da modernidade desde a conquista até o capitalismo globalizado, procurando compreender e desvendar sua dinâmica para além da ideia de progresso, na coexistência articulada da disjunção de dois modos de produção, não moderno e moderno, do desenvolvimento desigual e combinado. Os fantasmas atravessam e desajustam, por sua própria natureza aporética, todos binômios explicativos do poder moderno, como centro e periferia. Temos, assim, um realismo dos fantasmas da periferia em dois sentidos: primeiro, no sentido tópico-temporal, para marcar as condições de abertura e desenvolvimento do pensamento literário em países com características próprias de coexistência de disjuntos modos de produção e a permanência de articulação de outras disjunções; segundo, no sentido de interpelação do próprio pensamento literário na ideia de

periferia, ao escrutinar o poder moderno, incorporando-a propriamente como um fantasma: o fantasma da periferia.

Dito isto, podemos finalizar a formulação de nossa hipótese: a *nueva narrativa hispanoamericana* instituiu a trajetória de um pensamento artístico, segundo o qual um realismo dos fantasmas da periferia produziu uma investigação perceptiva do poder moderno, numa configuração de romances, desfigurando a ideia de um progresso na história do capitalismo, por meio da exposição de uma complexa estrutura mítica do poder, na distinção sensível de diversos procedimentos rituais e de sacrifícios humanos. Nessa perspectiva, uma série de romances desenvolveu uma inovadora experimentação relacional entre os signos narrativos “real” e “maravilhoso” como nova forma de tornar visível os invisíveis espectros hispano-americanos relacionados à mitologia do poder moderno, produzindo, assim, uma consequência singular e, ao mesmo tempo, genérica - no sentido duplo de geral e generativa - como forma literária do pensamento, o qual sugere ser, portanto, não um “realismo mágico”, e sim um *realismo espectral*.

Por questões de organização e método, apresentamos um estudo cronológico como estrutura da tese. No primeiro capítulo, analisaremos a abertura da inovação literária, a origem irruptiva da verdade artística do realismo espectral, quando se inscreve o primeiro enunciado formal do pensamento, ainda de forma ambígua e opaca com combinações de diversas formas consagradas, isto é, o “sítio do acontecimento”, de acordo com Badiou (2008), do realismo dos fantasmas da periferia. Nessa acepção, *El Señor Presidente* (1946), do escritor guatemalteco Miguel Ángel Asturias, sugere ser o romance que inaugura a experimentação de um plano enunciativo capaz de pensar o poder, ao criar formas aos informes, através dos espectros produzidos pela modernidade capitalista no “Novo mundo”, devido a uma nova relação formal criada entre os signos contraditórios “natural” e “sobrenatural”, rompendo com as relações anteriores estabelecidas pelo realismo, pela narrativa fantástica e pelo surrealismo.

No segundo capítulo, verificaremos as principais obras que deram corpo ao acontecimento literário. Nesse sentido, investigaremos os principais romances que continuaram e verificaram as consequências do enunciado primordial do realismo espectral, ou seja, nos termos de Badiou (2008), os “pontos-sujeitos” do “sujeito fiel” do pensamento do “realismo mágico”. Tratarei de analisar dois romances importantíssimos de uma série que deram consistência à forma literária iniciada por *El Señor Presidente* (1946), desdobrando-a a partir de novas singularidades como modo de adesão e atualização do pensamento literário. O primeiro romance, *El reino deste mundo* (1949), do escritor cubano Alejo Carpentier, o qual

reconstitui ruínas de diversos horizontes coloniais, sugere trazer os fantasmas para pensar o poder moderno como um acúmulo catastrófico do poder colonial em vários períodos, tomando o caso particular do Haiti. E, por fim, o segundo romance, *Pedro Páramo* (1955), do escritor mexicano Juan Rulfo, o qual traz um mosaico de vozes de espectros, sugere investigar os fantasmas da revolução mexicana e da guerra de Cristera no latifúndio ficcional de Comala na Média Luna, do latifundiário Pedro Páramo, como modo de verificar a estrutura patriarcal e financeira na formação do poder moderno, deixando como resultado uma terra em ruínas, tomando o caso do México.

No terceiro capítulo, analisaremos as negações inerentes ao pensamento literário do realismo dos fantasmas da periferia: primeiro, a negação da forma literária dentro da própria configuração literária da verdade; segundo, a tentativa de ocultação e destruição do realismo espectral a partir de uma obra de fora da configuração do pensamento literário. Para tanto, no primeiro caso, investigaremos um romance que, embora incorpore traços do realismo espectral, sugere desenvolver procedimentos procurando negar o enunciado central do pensamento literário por dentro, como ponto do “sujeito reativo” da verdade artística, de acordo com Badiou (2008). O romance ponto-sujeito escolhido não é uma obra qualquer, trata-se de *Cien años de soledad*, dita como a maior representante da poética do “realismo mágico”. No segundo caso, examinaremos o primeiro opositor ao realismo espectral depois do forte impacto de sua trajetória de verdade, ou seja, nos termos de Badiou (2008), investigaremos uma obra do “sujeito obscuro” que procurou obliterar radicalmente a nova forma, a partir da tentativa de desenvolver outro pensamento, mas sempre, de algum modo, à sombra do pensamento literário do presente ativo. Para isto, analisaremos as narrativas da antologia *McOndo* (1996), da chamada “geração *McOndo*”, um manifesto poético contra o “realismo mágico”, o qual sugere trazer o corpo fictício do tal “realismo virtual” como tentativa de sublimação de um novo pensamento para a destruição total do pensamento do “realismo mágico.

Por fim, nas considerações finais, demonstraremos a ideia do *continuum* do realismo dos fantasmas da periferia, no sentido da continuidade e do contínuo pensamento literário. Para isso, traremos pequenas descrições e análises do romance *A fantástica vida breve de Oscar Wao* (2007), de Junot Díaz, o qual sugere ser um romance-resposta do realismo espectral aos ataques de *McOndo*, e do romance *Terra sonâmbula* (1992), de Mia Couto, o qual sugere ser um ponto-romance do sujeito fiel, com os novos desdobramentos animistas de África, do realismo dos fantasmas da periferia. Nesse contexto, os dois romances são mencionados como amostra da continuidade do realismo espectral.

Antes de finalizar esta introdução, uma última observação inquietante: parte significativa da crítica contemporânea da *nueva narrativa hispanoamericana*, apesar de suas importantes contribuições e produções, é não apenas uma tendência contestatória à forma em questão, mas também apologeta do fracasso do pensamento literário do denominado “realismo mágico”, principalmente na singularidade da produção na América Latina, como percebemos. Há, entretanto, pontos cegos dessa prescrição crítica: o desdobramento da forma artística em outros países e continentes durante o final do século XX e a constante produção de obras renovadoras do “realismo mágico” ainda hoje, em termos internacionais, demonstrando o desenvolvimento global da poética. Apesar disso, é inegável a penetração e a força da declaração crítica do fracasso do “realismo mágico” na academia, fazendo com que grande parte de professores e críticos tomem como finalizado e esgotado o escrutínio e a própria crítica dessa forma literária, com exceção dos casos de repetição, com pequenas mudanças, de críticas demonstrativas do fracasso. Aqui, ao contrário, declaramos de antemão que este é um estudo sobre a vitalidade do “fracasso” do pensamento literário do “realismo mágico”, o qual chamaremos de *realismo dos fantasmas da periferia* ou *realismo espectral*, e, portanto, do ponto de vista da crítica apologeta, estamos diante de um estudo fracassado antecipadamente.

Se há um fracasso na forma do “realismo mágico” e na hipótese de seu pensamento, devemos nos perguntar o que significa a própria noção de fracasso e seus correlatos, considerando a experimentação radicalmente nova da forma literária de uma série de obras que mobilizaram, e ainda mobilizam, leitores, críticos e teóricos a mais de 50 anos. Na introdução de *A hipótese comunista*, Alain Badiou (2012, p. 10) procura percorrer os significados do fracasso da verdade da condição política chamada comunismo. Para tanto, traz num exemplo inicial a história do fracasso da verdade da condição científica e matemática denominado “teorema de Fermat”, a qual pode nos ser útil aqui também. A hipótese de Fermat (de que a equação $x^n + y^n = z^n$, para $n > 2$, onde x , y e z são números inteiros, não tem solução) formulada no século XVIII, em 1637, somente foi demonstrada depois de três séculos. Durante o século XVIII, XIX e XX, vários matemáticos tentaram resolver e demonstrar a hipótese, mas todas as tentativas fracassaram no seu objetivo último. Três séculos de fracasso. 358 anos de fracasso, precisamente. Somente em 1995, o teorema foi solucionado. Contudo, de acordo com Badiou (2012, p. 10, inclusão nossa),

Muitas [tentativas] serviram de ponto de partida para desenvolvimentos matemáticos de longuíssimo alcance, embora não tenham conseguido resolver o problema em si. Mas foi fundamental que a hipótese não tenha sido abandonada durante os três séculos em que foi impossível demonstrá-la. A fecundidade desses fracassos, de sua análise,

de suas consequências, estimulou a vida matemática. Nesse sentido, o fracasso, desde que não provoque o abandono da hipótese, é apenas a história da justificação dessa hipótese.

Os caminhos do fracasso, portanto, nada mais são que etapas da história da hipótese de uma verdade, produzindo desenvolvimentos num pensamento. No campo artístico, não é diferente. Do ponto de vista da configuração de obras de um pensamento artístico e de uma forma literária, é absolutamente indiferente o signo do fracasso, sobretudo vindo da crítica, para seu ímpeto produtivo. Os romances do “realismo mágico” continuaram e continuam acontecendo à revelia das críticas. As obras até podem responder algum sinal de fracasso em termos de negação da forma literária quando vindo de algum ponto-sujeito reativo ou obscuro, como veremos. Isto se deve porque, como afirma Badiou (2012, p. 11), “a universalidade, atributo real de um corpo de verdade, não dá a mínima aos predicados”. Uma verdadeira forma literária ignora as prescrições, as sentenças, os juízos e as identidades, mesmo a imprecisa e instável do *realismo mágico*, “conhece apenas aqueles fragmentos do real dos quais uma Ideia atesta que o trabalho de sua verdade está em curso”.

Finalmente, a designação de fracasso de uma forma literária de determinado pensamento artístico, como no caso do “realismo mágico”, é sempre dada depois da análise de poucas obras ou, na maioria das vezes, de uma única obra, e não de uma grande configuração. Precisamente com o mesmo *modus operandi*, vimos que o fracasso do “realismo mágico” é demonstrado na maioria das críticas recorrendo predominantemente, em grande parte como exemplo único, à *Cien años de soledad*. A forma literária do realismo espectral não se faz apenas nesta obra. Há vários pontos-sujeitos do pensamento do dito realismo mágico. Seguimos aqui também as palavras de Badiou (2012, p. 25, grifo do autor) quando assegura que

Um ponto é um momento de um processo de verdade (...), em que uma escolha binária (fazer isso ou aquilo) decide o devir de todo o processo. (...). O que é preciso notar é que praticamente todo fracasso remete ao tratamento inadequado de um ponto. Todo fracasso é localizável *em um ponto*. E é por isso que todo fracasso é uma lição que se incorpora por fim na universalidade positiva da construção de uma verdade. Para isso, é preciso localizar, encontrar e reconstituir o ponto a respeito do qual a escolha foi desastrosa.

Neste estudo, procuraremos verificar e descrever precisamente o pensamento no movimento de uma configuração de romances e, ao mesmo tempo, nos pormenores e nas singularidades de cada ponto-sujeito, de cada obra. Perscrutemos o fracasso localizável do realismo mágico, portanto, e sintamos a própria vitalidade desse fracasso na amplitude do realismo dos fantasmas da periferia. Por fim, admitimos, de imediato, o fracasso desse estudo

crítico, quer dizer, dessa inestética, pela própria natureza aberta e indistinguível, em termos de completude, de qualquer pensamento e verdade literária, pois sabemos, a partir de Badiou (2002, p. 24), que “não é possível esgotá-la, apenas descrevê-la imperfeitamente”. Pretendemos precisamente isso, a descrição imperfeita e possível do realismo espectral, sem impor ou prescrever qualquer conteúdo formalizado fechado para incorporá-lo como poética a um pensamento de outro campo do conhecimento. Nosso maior fracasso é não abandonarmos a hipótese do pensamento do “realismo mágico”, podem dizer, ainda assim, os apologetas. Só podemos responder, a partir de uma paráfrase de Beckett (2012, p. 65), que “nunca tentado. Nunca fracassado. Não importa. Tentar de novo. Fracassar de novo. Fracassar melhor¹⁰”.

¹⁰ Substituímos oportunamente a solução tradutória de Ana Helena Souza em “falhado” por “fracassado” e em “falhar” por “fracassar”.

CAPÍTULO 1 – A CONVOCAÇÃO DO REALISMO DOS FANTASMAS:

O enunciado formal do realismo espectral

1.1 O sítio do acontecimento de um pensamento literário

É reconhecível o caráter disruptivo da *nueva narrativa hispanoamericana* no cenário literário global, no sentido de uma novidade formal que se impôs em diferença às formas narrativas existentes antes do *boom* editorial, como o realismo e a narrativa fantástica (incluindo a de matriz gótica, a de matriz francesa e europeia ou a renovação borgeana), conforme acompanhamos na história crítica analisada na introdução. Embora as primeiras obras tenham absorvido inicialmente alguns traços surrealistas, a nova forma também se distinguiu do surrealismo, como mostrou, por exemplo, Carpentier (1949), em seu famoso prólogo ao *El reino deste mundo*, e Irlemar Chiampi (2012). Se voltarmos para o contexto anterior ao *boom*, no entanto, é difícil localizar uma obra inaugural com a ruptura formal clara e completa dando origem ao chamado “realismo mágico”, porque a novidade eclodiu a partir de experimentações formais em várias obras até a configuração plena da nova poética.

Para investigarmos os primeiros surgimentos da forma da nova narrativa, tomemos a definição de realismo e narrativa fantástica formulada por Chiampi (2012), com auxílio da linguística pragmática, principalmente da semiótica de Jerzy Pelc (1971): a) o discurso realista instaura e conserva o efeito de sentido do signo “natural”/“real”, no sentido da construção narrativa baseada unicamente nos parâmetros básicos da razão e das noções empíricas e científicas de mundo real, das leis da causalidade, do espaço e do tempo (por exemplo, os rios não invertem os seus cursos ou os mortos não retornam à vida), formando, assim, um discurso de disjunção, pois exclui de imediato qualquer outro efeito de sentido; b) o discurso da narrativa fantástica combina os efeitos de sentidos “natural”/“real” com o “sobrenatural”/“maravilhoso”, a partir de um conflito irreconciliável, considerando o signo “sobrenatural”/“maravilhoso” uma ordem oposta à realista, isto é, livre de parâmetros racionais e das noções empíricas ou científicas (por exemplo, os rios podem inverter seus cursos ou os mortos retornam à vida),

formando, portanto, um discurso de conjunção, pois promove uma reunião de efeitos de sentidos. Por fim, usando os mesmos conceitos linguísticos e lógicos, a partir de Breton (1946) e Leiris (Apud COLLANI, 2007), podemos assegurar que o discurso surrealista instaura o efeito de sentido “maravilhoso” dentro do “real” como uma espécie de subconjunto de *surrealidade* do homem, por meio da realidade do inconsciente e do sonho, formando também um discurso de conjunção, pois produz a inclusão de um efeito de sentido em outro.

Nessa perspectiva, por exemplo, Chiampi (2012, p. 19) assegurou que sobre o uso indiscriminado de “realismo mágico” se encontra “a constatação de um vigoroso e complexo fenômeno de renovação ficcional, brotado entre os anos 1940 e 1955”, o qual era um sintoma da “crise do realismo”, mostrando a previsão de uma década como o período que se deu o aparecimento de construção da nova forma, com romances como *Yawar fiesta* (1941), de José María Arguedas, *El Señor Presidente* (1946) e *Hombres de maíz* (1949), de Miguel Ángel Asturias, *Al filo del agua* (1947), de Austín Yáñez, *El reino deste mundo* (1949) e *Los pasos perdidos* (1953), de Alejo Carpentier, e *Pedro Páramo* (1955), de Juan Rulfo, nos quais “via-se, de imediato, a ruptura com o esquema tradicional do discurso realista”.

Em *A exaustão da diferença*, Alberto Moreiras (2001, p. 221) também assegurou que o “realismo mágico” surgiu por meio “das lutas culturais no interior da esfera pública intelectual da América Latina – ‘a cidade letrada’ de Ángel Rama – entre as forças centrípetas do regionalismo/nacionalismo e as forças centrífugas da vanguarda artística” nos primeiros trabalhos de Aimé Césaire, Miguel Ángel Asturias e Alejo Carpentier, os quais configurariam um projeto associado programaticamente à vanguarda francesa e ao *Collège de Sociologie* (Michel Leiris, Georges Bataille, Roger Caillois e Pierre Klossowski, entre outros), no sentido de um “surrealismo etnográfico” como denominado por James Clifford, em comunhão com “uma vontade de diferença político-cultural latino-americano”.

Mariano Siskind (2012), em *Magical Realism*, por fim, para trazer estudos mais recentes, sustentou que o “realismo mágico” surgiu claramente com o trio de hispano-americanos exilados em Paris na década de 1930: Arturo Uslar Pietri, Alejo Carpentier e Miguel Ángel Asturias. Uslar Pietri foi responsável pela primeira nomeação crítica, quando se apropriou do termo “realismo mágico” da análise pictórica do pós-expressionismo alemão de Franz Roh, trazendo uma formulação incipiente e provisória da nova forma, a qual afirmou apenas que nas novas narrativas venezuelanas uma “huella de una manera perdurable fue la consideración del hombre como misterio en medio de los datos realistas. Una adivinación poética o una negación poética de la realidad. Lo que a falta de otra palabra podría llamarse un

realismo mágico” (PIETRI, 1948, p. 162). Alejo Carpentier (2012, p. 12), por sua vez, foi responsável pela publicação de alguns dos primeiros romances com a nova forma narrativa, como *El reino deste mundo* (1949) e *Los pasos perdidos* (1953), e formulou com mais consistência a novidade formal entre o real e o maravilhoso, quando assegurou que “lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro)” ou “de una revelación privilegiada de la realidad”, renomeando o “realismo mágico” como “real maravilhoso americano”, no prólogo do romance *El reino deste mundo* (1949). E, por fim, Miguel Asturias também foi o responsável pela publicação dos primeiros romances da nova experimentação formal com o *El Señor Presidente* (1946) e o *Hombres de maíz* (1949).

Antes das publicações desses romances, de acordo com Siskind (2012, p. 833-841), o trio de escritores hispano-americanos experimentaram nas primeiras obras uma vontade de expressão de diferença da realidade da América Latina com uma espécie de “exotismo da estética primitivista e etnográfica”. Nesse sentido, com diferentes estratégias poéticas, obras como *Leyendas de Guatemala* (1930), de Asturias, que é “uma reinvenção narrativa da Civilização Maia e dos elementos míticos em sua cultura, escritos com uma vanguardista consciência da necessidade de reapropriar-se da linguagem herdada”, *Las lanzas coloradas* (1931), de Pietri, que propõe “recontar a história das guerras de independência da Venezuela intercalado com mitos populares; uma tentativa de decodificar a particularidade da América Latina em termos nacionais e não étnicos”, e, por último, *Ecué-Yamba-ó* (1933), de Carpentier, que retrata “a realidade da cultura afro-cubana das populações de Cuba, com especial atenção à feitiçaria e aos elementos místicos das cerimônias religiosas de grupos *ñáñigo* negros”, começaram a produzir uma renovação formal que se desviou do realismo naturalista produzido na América Hispânica até aquele momento, mas não chegou a elaborar nenhum postulado formal efetivo de junção não conflitiva entre os signos real e maravilhoso característico do “realismo mágico”, apresentando-se como “ficções realistas protomágicas”, conforme Siskind (2012). Podemos, por fim, incluir outra obra nessa condição de “realista protomágica”: *Yawar fiesta* (1941), o primeiro romance do grande escritor peruano José María Arguedas, um dos principais representantes da nova narrativa, o qual não produz uma combinação sem conflitos entre o real e o maravilhoso, mas um realismo indigenista pautado no conflito entre “a serra x a costa”, de acordo com Polar (1973), em que traz uma mistura linguística entre o quéchua e o castelhano, com força maior da cultura indígena sobre a hispânica, conforme Rowe (1979).

Nesse sentido, os primeiros autores da *nueva narrativa hispanoamericana* são inegavelmente: o guatemalteco Miguel Ángel Asturias, o cubano Alejo Carpentier, o mexicano Juan Rulfo e o peruano José María Arguedas. Consequentemente, as primeiras obras com os princípios formais do “realismo mágico” são, respectivamente, *El Señor Presidente* (1946) e *Hombres de maíz* (1949), de Asturias, *El reino deste mundo* (1949) e *Los pasos perdidos* (1953), de Carpentier, *Pedro Páramo* (1955), de Juan Rulfo, e *Los ríos profundos* (1958), de Arguedas. De maneira inaugural, esses romances trouxeram inconfundivelmente, a partir desse olhar retrospectivo, a nova tensão experimental entre o “natural” e o “sobrenatural”, propondo uma fusão retórica sem conflitos, distanciando-se tanto do realismo e da narrativa fantástica quanto do surrealismo. Nesses romances se encontram também, como veremos, a conformação de um pensamento artístico, para além da mera descrição poética da relação de “não disjunção” entre o real e o maravilhoso (CHIAMPI, 2012), no sentido da constituição de um plano enunciativo, em cada obra, que diz algo sobre o mundo na própria experimentação formal ao se fazer conteúdo, desdobrando-o numa série. Assim, interessa-nos investigar os primeiros princípios do pensamento, que foram verificados e desenvolvidos, em suas consequências, por essa configuração de obras.

Uma experimentação formal literária pode se tornar suficientemente forte, com o potencial de construção de uma novidade, rompendo com as formas consagradas existentes, em apenas uma obra, depois de tentativas anteriores. Neste caso, em particular, os primeiros romances que são propriamente identificados como “realistas mágicos” foram precedidos pelos “realistas protomágicos”, pelas primeiras tentativas tateantes de algo novo. Nesse percurso, alguma obra pôde condensar os primeiros princípios experimentais, os quais serviram de enunciados iniciais. Badiou (2008) denomina essa primeira obra de “sítio do acontecimento”, o local da primeira experimentação lógica consistente do pensamento.

De acordo com Badiou (2008, p. 403), o sítio do acontecimento é um objeto com o qual acontece de se comportar no mundo com respeito si mesmo como com respeito a seus elementos, quer dizer, se não há nenhum registro de sua lógica anteriormente no mundo, instância a qual Badiou denomina de “indexação transcendental” (o múltiplo ontológico suporte de lógicas), o sítio acaba produzindo a própria indexação no mesmo momento de apresentação da experimentação de sua lógica inaugural. Desse modo, ao convocar ao seu ser o aparecer de sua própria composição, o sítio suporta o possível de uma singularidade. Assim, “sitio se dota de una intensidad de existencia. Un sitio es un ser al que le ocurre existir por si mesmo”.

Em termos literários, um sítio é uma obra localizada em determinado contexto e mundo que, ao não ser reconhecida em nenhuma estrutura formal existente, por sua natureza arredia e inclassificável, funda sua própria estrutura formal quando apresenta sua composição. Nesse sentido, se pensarmos as formas literárias existentes como conjuntos múltiplos consagrados e consistentes, com o registro ativo de suas lógicas, isto é, com a existência nítida de “indexações transcendentais” (como o realismo, com o discurso de disjunção na instauração do efeito de sentido “real”; a narrativa fantástica, com o discurso de conjunção na instauração do efeito de sentido de conflito entre o “real” e o “maravilhoso”; e, por fim, o surrealismo, com o discurso de conjunção na instauração do efeito de sentido de inclusão do “maravilhoso” no “real” por meio do sonho e do inconsciente), contendo múltiplas obras distintas como seus elementos, representantes de diferentes subconjuntos possíveis (de distintos tipos de realismos, narrativas fantásticas e surrealismos, respectivamente, todos reportando ao conjunto transcendental lógico comum), então uma obra que se mostra formalmente indiferente e inconsistente, devido ao vazio de transcendental e à inexistência de sua lógica, a própria obra produz um novo conjunto de indexação ao qual ela própria é seu único elemento. A obra como sítio do acontecimento literário é, assim, sua própria estrutura formal e sua aparência.

Nessa perspectiva, Badiou (2008, p. 409) resume e descreve três propriedades ontológicas do sítio do acontecimento:

- 1) Un sitio es una multiplicidad reflexiva, que se pertenece a sí misma y transgrede, así, las leyes del ser.
- 2) Un sitio es la revelación instantánea del vacío que habita las multiplicidades, por la anulación transitoria que opera de la distancia entre el ser y el ser-ahí.
- 3) Un sitio es una figura ontológica del instante: no aparece sino para desaparecer.

Como podemos constatar, um sítio é uma obra reflexiva, respondendo a si mesma, trazendo uma novidade radical, a qual surge momentaneamente na experimentação e, logo, desaparece. A novidade radical pode reaparecer se for retomada para a verificação das possíveis consequências por outras obras. Quando a marca de mudança formal tem intensidade máxima, conforme Badiou (2008, p. 413), chamamos de singularidade. A singularidade do sítio do acontecimento pode durar quando houver uma apresentação lógica de suas consequências numa configuração de obras. Caso haja uma existência máxima das consequências em várias obras, portanto, estaremos diante de um *acontecimento* do novo pensamento literário, conforme Badiou (2008, p. 414), como veremos no próximo capítulo.

Em questões literárias, é importante frisar, a obra sítio do acontecimento não traz claramente, mesmo com a intensidade máxima de existência, a nova forma. Há sempre uma

mistura entre o velho e o novo que torna opaca a novidade do ponto de vista daquele mundo. Isto quer dizer que uma nova forma artística de um pensamento literário surge a partir de experimentações com formas consagradas, de um amálgama de materiais formais preexistentes para a construção de um novo material. A clarificação formal do sítio aumenta somente depois do acontecimento literário, ou seja, com o desenvolvimento das consequências dos princípios formais inaugurais do sítio numa série de obras posteriores. Portanto, somente o olhar retrospectivo do acontecimento literário pode nos guiar até o sítio para tentarmos extrair os primeiros axiomas formais do pensamento, como fazemos agora retomando a fortuna crítica.

Nesse sentido, tomando os primeiros romances do “realismo mágico” discutidos acima, o sítio do acontecimento da nova narrativa localiza-se em *El Señor Presidente* (1946), de Miguel Ángel Asturias. Na década de 1940, as formas literárias consagradas e consistentes eram o realismo, a narrativa fantástica e o surrealismo, como dito anteriormente. A força exemplar da revitalização do realismo em *Ulisses* (1922), de James Joyce, e em *Som e fúria* (1929) e *Absalão, Absalão* (1936), de William Faulkner, de um lado, e do realismo naturalista e indigenista em *Huasipungo* (1935), de Jorge Icaza, de outro, davam o tom predominante da indexação transcendental do realismo. O peso da reinvenção do fantástico por Jorge Luis Borges com a publicação de *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941) e *Ficciones* (1944) marcava a indexação transcendental da narrativa fantástica. E, por fim, a escrita automática das narrativas de André Breton e companhia, como em *Les Champs magnétiques* (1921), de Breton e Soupault, comandava a indexação transcendental do surrealismo.

Nesse mundo literário, *El Señor Presidente* surge como uma obra inclassificável, pois ao mesmo tempo em que faz uso de fragmentos de todas as três formas acima, absorvendo suas técnicas narrativas, traz também um índice formal novo, indiferente aos procedimentos existentes. Houve tentativas de classificar e encaixar o romance asturiano em algumas das formas consagradas, principalmente o surrealismo, a forma com marca mais intensa. Contudo, sempre a partir da invenção de um “novo” surrealismo, por causa da força de sua diferença, ora uma espécie de surrealismo hispanoamericano (FUENTES, 1972), ora um “surrealismo índio” (BELLINI, 1995), ou ainda um “surrealismo heterodoxo” (CARO, 2009), como veremos. Por outro lado, considerando o acontecimento da configuração de obras posteriores da nova narrativa, com romances se remetendo e dialogando formalmente com *El Señor Presidente*, grande parte da crítica também terminou por assegurar seu caráter precursor para o “realismo mágico”, como vimos. Hoje, portanto, a crítica contemporânea, ainda que reivindique a herança surrealista devedora da obra, reconhece o romance asturiano como a abertura do “realismo

mágico”, como o faz, por exemplo, Alberto Moreiras (2001, p. 221). O que nos confirma o caráter característico de experimentação e impureza formal da ruptura do sítio do acontecimento.

Desse modo, em *El Señor Presidente* se encontra os primeiros postulados do chamado “realismo mágico”, no sentido da lógica poética de combinação sem conflitos entre os efeitos de sentidos opostos “natural” e “sobrenatural”, ou nos termos de Chiampi (2012), da operação discursiva de “não disjunção” entre os signos contraditórios, marcado pela retórica narrativa de “naturalização do sobrenatural” e “sobrenaturalização do natural” dos eventos. Essa operação marcaria, segunda a fortuna crítica aqui representada por Irlema Chiampi (2012, p. 138-148), a ruptura e a diferença com o realismo como discurso de disjunção, tendo como base o efeito de sentido “natural”, com a narrativa fantástica como discurso de conjunção, tendo como base o conflito entre os efeitos de sentidos “natural” e “sobrenatural”, e, por fim, podemos incluir, com o surrealismo como discurso de conjunção, tendo como base a inclusão do efeito de sentido “maravilhoso” no “real” por meio da linguagem do inconsciente.

O grande acerto da fortuna crítica foi identificar a marca artística de ruptura formal da *nueva narrativa hispanoamericana* na relação entre os elementos do mundo narrativo ficcional pelos efeitos de sentidos contrários “natural” e “sobrenatural”. Há, porém, uma opacidade e imprecisão na definição da nova relação entre o “real” e o “maravilhoso”. O que seria precisamente a relação de “não disjunção”, formulada por Chiampi (2012), como o ápice de rigor de formulação crítica do “realismo mágico”, aceita e retomada pela fortuna crítica para descrever a retórica da nova poética, inclusive pelas críticas desestabilizadoras que defendem a impossibilidade dessa “não disjunção”, como Moreiras (2001) e Avelar (2003)? Chiampi, partindo da semiótica de Jerzy Pelc (1971) e da semiótica narrativa de Alexandrescu (1973), com base na lógica clássica aristotélica, vê-se numa encruzilhada teórica para a formulação discursiva da nova poética, principalmente por causa da narrativa fantástica, representante da lógica da conjunção, que produz um conflito interno. Como definir o “realismo mágico” que também pressupõe uma lógica de conjunção, mas que não produz um conflito, e sim uma contiguidade entre os efeitos de sentidos? Chiampi (2012, p. 140-143) optou por inventar a operação de “não disjunção” para não repetir a definição de conjunção da narrativa fantástica. E, nessa nova operação lógica, Chiampi incluiu o “ideologema da mestiçagem” como semântica para completar o discurso retórico da nova poética. Isto é, no fundo, tem-se uma interpretação de um conteúdo formalizado. Assim, a formulação crítica do “realismo mágico” carrega como problema principal a fragilidade conceitual da forma narrativa ficcional, considerando-a

indissociável ao conteúdo e à matéria formada, no sentido da relação intrínseca entre a forma e o conteúdo e a forma e a matéria no modo de formar o sensível. Pautada na ideia de representação, essa perspectiva crítica não mostra como funciona e o que diz a relação de “não disjunção”, na configuração de romances, que caracterizaria seu conteúdo em si como um “ideologema da mestiçagem”.

As obras da *nueva narrativa hispanoamericana* sugerem uma lógica formal múltipla, em termos ontológicos, por obedecerem, no aparecer imanente do procedimento literário, relações complexas de intensidades e graduações de elementos como modo de organização do novo mundo literário. Talvez, por isso, Chiampi propôs a formulação vaga de “não disjunção”. Nesse sentido, dentro desse infinito relacional, apresentado finitamente em cada obra, devemos estudar detidamente como funciona a dita “não disjunção”, quer dizer, vamos investigar qual a invariância formal emergente, em termos lógicos, para, em seguida, verificar o que precisamente ela *diz* em sua dinâmica de intensidade perceptiva sobre o mundo. Para tanto, devemos escrutinar o primeiro romance em que se produziu hipóteses experimentais e cambiantes, o qual se construiu uma nova forma para uma lógica informal que deu existência para algo inexistente, isto é, a obra em que aconteceu o primeiro axioma da chamada “não disjunção” do “realismo mágico”, enfim, o sítio do acontecimento do novo pensamento literário: *El Señor Presidente*.

1.2 A forma inaugural do realismo dos fantasmas: *El Señor Presidente*

Em termos temáticos, *El Señor Presidente* é um romance sobre o poder político e o realismo de horror de uma ditadura na periferia do capitalismo global. Especificamente, o estado de exceção é construído na narrativa em resposta à ditadura de Manoel José Estrada Cabrera na Guatemala, instalada entre os anos de 1898 e 1920, a qual abriu o país para a espoliação imperialista da *United Fruit Company*. Nessa época, Asturias participou ativamente das jornadas de protestos estudantis que culminaram na queda do governo, conforme Feliu-Moggi (2000). Embora não exista no romance as palavras “ditadura”, “Estrada Cabrera” ou “Guatemala”, as excepcionais descrições e construções de personagens, além de referências a lugares específicos do país, indicam fortemente o contexto histórico, conforme reconhece a fortuna crítica como demonstra Martin (2000). O que levaria parcela da crítica latino-americana, de maneira apressada e, às vezes, reducionista, a classificar e enclausurar o romance

no subgênero das “novelas del ditador”, como em Blanco (1981) e Sandoval (1989), por exemplo, sem se perguntar seriamente como se narra a história e qual a relação direta da forma com o dizer da obra, centrando o estudo apenas no conteúdo temático. O modo apurado e paradoxal de *El Señor Presidente*, desvelando o universal no singular, torna ainda mais imprescindível, assim, pensá-lo como o local de emergência de um pensamento.

Miguel Asturias começou a escrever, o que viria a ser o romance, em 1922, com a concepção do conto *El toque de ánimas*, o qual se encontra o esboço do argumento e estilo que seriam utilizados e desenvolvidos depois, e, em 1923, com o conto *Los mendigos políticos*, que se transformaria no primeiro capítulo, ambos escritos ainda na Guatemala; posteriormente, compondo o projeto romanesco de fato, escreveu toda a obra em Paris entre 1924 e 1932, de acordo com Millares (1995). Quando retornou à Guatemala em 1933, Asturias não pôde publicar o manuscrito intitulado como *Tohil* – o deus Maia-Quiché do fogo e do sacrifício, a primeira versão de *El Señor Presidente*, devido à proibição da recente ditadura de Jorge Ubico y Castañeda. Com exceção de algumas modificações posteriores no capítulo XII – “Camila” – e no “Epílogo”, de acordo com Martin (2000), o manuscrito de 1933 já confirmava o caráter inovador do romance tanto em relação às técnicas narrativas, quanto à verdade artística.

Atraído pelo curso *Los mitos y los dioses de la América media*, de Georges Raynaud, em 1924, Asturias desembarcou em Paris no momento em que eclodiu a antropologia francesa e a vanguarda surrealista. Estudou e experienciou as duas novidades. Fascinado pela clivagem na racionalidade cartesiana, tanto em termos científicos, com a abertura para o inconsciente, os sonhos, a imaginação e o mito; quanto em termos artísticos, com a produção de novas técnicas literárias como a escrita automática, a narrativa fragmentária e onírica, Asturias conseguiu expandir conscientemente e inconscientemente, por um desvio detalhado pelo passado, o olhar para o presente da periferia através da modernidade do centro e *también* da modernidade do centro através da periferia, não isento de contradições, como observa Feliu-Moggi (2000)¹¹.

¹¹ Fernando Feliu-Moggi (2000, p. 570) denominou essa contradição no pensamento de Asturias de “La doble conciencia”, assegurando que na trajetória do escritor, a partir da análise de seus artigos jornalísticos, há uma mistura de elementos ideológicos da burguesia ilustrada guatemalteca e do socialismo revolucionário europeu. No entanto, a possível síntese verifica uma visão pessoal da América Latina. Nesse contexto, Feliu-Moggi afirmou: “La experiencia parisina permite a Asturias observar el desarrollo del surrealismo y sus asimilaciones del marxismo y el psicoanálisis, ofreciéndole, junto con el estudio de la etnología, los elementos que él canalizará en su escritura para representar su propia interpretación de la cultura guatemalteca. Si en la Europa de entreguerras estos elementos permitían cuestionar las bases de la cultura dominante y explorar formas alternativas de conciencia y construcción social, Asturias los utiliza para cuestionar el logocentrismo del modelo intelectual burgués en América Latina, ese modelo que, al igual que el pensamiento colonial, se caracterizaba principalmente por ser europeizante y que fue utilizado por las élites criollas para justificar su hegemonía después de la independencia. Hacia finales del siglo XIX este pensamiento se traducía en un cosmopolitismo positivista oligarquizante, que queda reflejado en *El problema social del indio*”.

Asturias, primeiramente, traduz do francês para o espanhol, junto com González de Mendoza, as importantíssimas narrativas míticas Maias-Quiché de *Quauhtlemallan: Popol Vuh* e *Los Anales de Xahil*. Depois, impactado com o surrealismo e com o *Popol Vuh*, publica *Leyendas de Guatemala*, em 1930, um livro de narrativas curtas em que recria literariamente lendas de origem popular da Guatemala, utilizando elementos linguísticos da tradição oral e elementos antropológicos com uma experimentação formal fragmentária e surrealista. Assim, Asturias produz um ensaio ou uma antessala do axioma do pensamento formal literário do “realismo mágico”, melhor elaborado em *El Señor Presidente*, o qual foi escrito quase que simultaneamente com *Leyendas de Guatemala*.

Na Paris dos anos vinte e trinta, Miguel Asturias escreveu *El Señor Presidente* propriamente em voz alta: ao mesmo tempo em que transpunha algo da tradição oral milenar latino-americana e guatemalteca, narrou cada avanço do romance *in progress* aos amigos escritores americanos no furacão cultural parisiense, o venezuelano Arturo Uslar Pietri e o cubano Alejo Carpentier, conforme Pietri (2000). Por isso, Pietri (2000, p. 509) escreveu categoricamente que “yo asistí al nacimiento de este libro. Viví sumergido dentro de la irrespirable atmósfera de su condensación. Entré, en muchas formas, dentro del delirio mágico que le dio formas cambiantes y alucinatorias”. O trio hispano-americano se interessava por tudo que a modernidade de Paris podia proporcionar, desde a antropologia e o surrealismo até as recém obras publicadas que revolucionariam a forma romanesca como *Ulisses*, de James Joyce. “Había pasado sobre nosotros el cometa perturbador de James Joyce”, assegurou Pietri (*ibidem*, p. 511). Miguel Asturias, nesse cenário, foi o primeiro a deglutir todo esse arsenal cultural e artístico para produzir algo novo a partir do emaranhado cultural, artístico, histórico e mítico da América Latina.

O coordenador da edição crítica do centenário de *El Señor Presidente*, Gerald Martin (2000, p. XXVII), nesse sentido, chegou a afirmar o caráter pioneiro do romance, quanto às técnicas narrativas na América Latina, quando afirmou que

el momento ‘joyceano’ de la narrativa latinoamericana comienza, no después de la Segunda Guerra Mundial, cuando *El Señor Presidente* se publicó, ni menos con el famoso *Boom* de los sesenta, sino en los mismos años veinte en que Joyce publicó *Ulises* y escribió *Finnegans Wake* en París, cuando *El Señor Presidente* fue escrito en la capital francesa.

Em seguida, Martin reconhece ainda o caráter inaugural do romance asturiano para o procedimento literário do “realismo mágico”, amparado nos ensaios coletados para a mais importante edição crítica, ao afirmar que *El Señor Presidente* é

una novela que ejemplifica más claramente que cualquier otra la relación y la transición entre el surrealismo europeo y el llamado realismo mágico latinoamericano; la primera novela latinoamericana en intentar y lograr una revolución del lenguaje literario; la primera en explotar la relación entre el mito y el lenguaje y entre ambos y los deseos inconscientes; y la primera en encontrar la manera de revolucionar el aspecto formal del texto literario dentro de una concepción profundamente política y comprometida de la escritura. (MARTIN, 2000, p. XXIX)

Irrompe aqui o paradoxo irremediável do sítio do acontecimento do pensamento literário: *El Señor presidente* traz um índice de novidade literária ao mesmo tempo em que demonstra marcas artísticas inelutáveis do surrealismo. Nessa perspectiva, para mostrar alguns exemplos, Carlos Fuentes (1969, p. 24) afirmou que Asturias conseguiu uma transparência entre o mito e a linguagem, construindo personagens com um idioma mágico, “un idioma constitutivamente emparentado con el surrealismo”. Ramírez Caro (2009, p. 31-32), por sua vez, vinculou o romance há um *surrealismo heterodoxo*, uma vez que “*El Señor Presidente* puede considerarse como un texto híbrido en el que se mezclan lo ajeno proveniente de las vanguardias europeas y lo propio asociado con la tradición étnica maya-quiché”. Giuseppe Bellini (1995, grifo nosso), similarmente, considerou que Asturias “descubre una forma autóctona, americana de magia, el instintivo *surrealismo indio*”. E, por fim, Alberto Moreiras (2001, p. 221), afirmou que o “realismo mágico”, em seu início com Asturias, procurou articular “o que James Clifford chamou ‘surrealismo etnográfico’” com “uma vontade de diferença político-cultural latino-americana”. Na mesma linha, Byron Barahona (2003, p. 55-62) assegurou que o discurso vanguardista do romance asturiano se encontra numa rearticulação do *surrealismo etnográfico*, conceito de James Clifford (1999) para mostrar a estreita ligação entre a estética surrealista e a antropologia. O surgimento da *nueva narrativa hispanoamericana*, portanto, sempre foi associado a uma espécie de “surrealismo americano”, pelo menos até a formalização completa de uma distinção, mais visível amplamente, talvez, com a publicação de *Cien años de soledad*.

El Señor Presidente, no entanto, é um romance construído como uma espécie de mosaico, que articula diversos procedimentos narrativos e formais distintos, produzindo um plano enunciativo como desenho final. Podemos enumerar os procedimentos mais fortes, a saber: (1) um sofisticado realismo da ditadura latino-americana, pautado na política, na cultura e na tradição oral, como investigado no estudo de Kraniauskas (2000) e de Gómez (1968); (2) uma narrativa mítica Maia-Quiché articulada com a cultura cristã, verificado pelo estudo de Sánchez (1950) e Osorio T. (1978); (3) uma narrativa onírica-maravilhosa com marcas freudianas-surrealistas, conforme estudado por Morales (2000) e Caro (2009); (4) uma narrativa

permeada de técnicas narratológicas modernas, como o fluxo de consciência, as técnicas surrealistas, entre outras, evidenciado por Martin (2000) na edição crítica; e, por fim, (5) uma máquina linguística de montagem, desmontagem e criação de palavras, em busca da explosão de uma rede de significantes sonoros e onomatopaicos, que sugere uma estilística neobarroca, conforme verificado por Osorio T. (1978) e Saint-Lu (2000).

Certamente, não seria produtivo analisar novamente as várias formas isoladas na narrativa para verificar os índices de um pensamento literário. Ao contrário, a novidade inestética do romance asturiano emerge precisamente da figuração narrativa final de sua montagem singular, quer dizer, do plano enunciativo formal tecido pela costura de vários procedimentos, ainda que possa aparecer de maneira frágil ou opaca devido à rede de formas narrativas consagradas. Efetivamente, é nessa construção que *El Señor Presidente* se mostra o primeiro romance a experimentar uma nova relação formal entre os efeitos de sentidos “natural” e “sobrenatural”, fazendo uso de um jogo com a própria sintaxe do texto e a mimologia das palavras em vista da exaustão da semântica, para dizer uma nova percepção sobre o mundo com a formalização sensível de uma articulação de elementos antes inexistente no mundo literário. Entremos no sítio do acontecimento, portanto, para verificarmos o axioma formal do início do pensamento. Primeiramente, no nível da lógica narrativa, vamos investigar o funcionamento formal da dita “não disjunção” entre os efeitos de sentido “real” e “maravilhoso”, para, em seguida, verificar o seu conteúdo em si, em relação com a temática do romance, e as hipóteses do pensamento.

A diegese de *El Señor Presidente* é relativamente simples. Dividida em três partes e um epílogo, a primeira parte (21, 22 y 23 de abril), a segunda parte (24, 25, 26, y 27 de abril) e a terceira parte (Semanas, meses, años), a narrativa se desdobra com diversos narradores com a predominância de um narrador onisciente que, entre aproximações e distâncias, performa-se subjetivamente nas profundidades espirituais e psicológicas dos personagens e da cidade, descrevendo, por exemplo, a lógica irreal dos sonhos. Nesse movimento narratológico, em quase a totalidade dos capítulos, há descrições de exploração, opressão, violência, perseguição, tortura e/ou morte. Assim, o narrador nos guia numa espécie de labirinto da “cultura do terror” mostrando “o espaço da morte” da ditadura latino-americana do Senhor Presidente, para dizer junto com o antropólogo Michael Taussig (1993, p. 27-29).

O romance começa no Portal do Senhor, título do primeiro capítulo, onde fica a catedral e o palácio presidencial, que carrega no nome o peso do poder na ambiguidade característica de associação do ditador com a cultura cristã. No lugar, vivem mendigos da cidade em situação

miserável e quase invisível. Dentre os mendigos, o Pelele – ou o “idiota” – num ataque de raiva, devido a uma paranoia fixada na figura da mãe, termina matando, guiado por uma “fuerza ciega” (ESP, p. 13)¹², ao ouvir o grito de zombaria “¡Madre!” (ESP, p. 13), o coronel José Parrales. A trama do romance gira em torno desse assassinato. O Senhor Presidente aproveita a oportunidade da morte de um de seus homens de confiança para se vingar de seus inimigos, o general Eusebio Canales e o licenciado Abel Carvajal, conspiradores de uma revolução contra o governo, imputando-lhes o assassinato. A polícia, então, detém todos os mendigos para testemunhar, obrigando-os a contar uma versão falsa para responsabilizar Canales e Carvajal. A partir desse acontecimento, narrar-se os mecanismos de terror do regime ditatorial, como a morte brutal do mendigo Mosco, levada a cabo por um agente policial, porque não aceitou compor a versão oficial do assassinato.

Miguel Cara de Ángel, “bello y mallo como Satán” (ESP, p. 44), o “favorito” (ESP, p. 46) e primeiro homem de confiança, personagem principal, recebe do Senhor Presidente a missão central do plano: avisar antecipadamente à Canales de sua prisão pela morte de Parrales para que promova uma fuga e, assim, a polícia política possa matá-lo com aplicação rigorosa da lei aos fugitivos. Contudo, Cara de Ángel não faz o planejado completamente: informa tudo à Canales, mas resolve raptar a sua filha Camila, por pena. Para o sequestro de Camila, Cara de Ángel recebe ajuda de Lucio Vásquez, um membro da polícia secreta, e da Masacuata, dona do bar onde planejam tudo. Vásquez, depois, em conversa com seu amigo Genaro Rodas, resolve contar o plano do sequestro. Em seguida, Rodas narra a história para a esposa Fedina.

Após o sequestro, Camila fica escondida no bar da Masacuata, e o pai, Canales, consegue fugir sem ser assassinado pela ditadura. Fedina tenta, desesperada, avisar à Canales sobre o rapto de Camila, mas é detida pela polícia. No calabouço, Fedina é torturada junto ao filho recém-nascido, o qual acaba morrendo em seu colo, para que dissesse algo sobre o caso Canales. Depois, ela é descartada e vendida a uma casa de prostituição pelo diretor da prisão, levando-a à loucura, tamanho o terror. Enquanto isso, Cara de Ángel, ao cuidar de Camila com pneumonia, acaba se apaixonando. Ela, aos poucos, vai correspondendo ao estranho amor germinando na mudança brutal de vida. Na esperança de salvar Camila do agravamento da doença, Cara de Ángel decide se casar com ela. O Senhor Presidente decide virar padrinho de casamento. Canales, quando fica sabendo dessa terrível novidade, suicida-se na fronteira do país, onde preparava um movimento revolucionário.

¹² A partir daqui, devido à quantidade de citações, usarei a sigla ESP para se referir ao livro *El Señor Presidente*, de Miguel Asturias, Edición crítica, Gerald Martin, coordenador. 1ª Edição. Madrid; Barcelona; La Habana; Lisboa; París; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima Guatemala, San José: ALLCA XX, 2000.

O Senhor Presidente, por fim, preparou uma emboscada para Cara de Ángel. Numa suposta missão em Washington, o “favorito” é escalado para ir ao Estados Unidos. Mas, ao chegar no porto de espera da viagem, o militar Farfán o trai, tirando seus documentos e executando sua prisão. Envelhecendo no calabouço em condições subumanas, Cara de Ángel recebe falsas informações de um agente do governo, principalmente a de que Camila, nessa altura, com o filho recém-nascido de ambos, morando no interior à espera desesperada de notícias do marido, é a mais nova amante do Senhor Presidente. Cara de Ángel não suporta a trágica notícia e morre em seguida. Por fim, o romance termina com alguns presos políticos, com foco em um estudante, saindo do calabouço.

Para analisar este romance, entrar pela porta da frente, ou seja, começar pelo começo é não apenas a melhor maneira como a mais expressiva, por colocar-nos de frente, imediatamente, à estranheza e ao encantamento de um plano de enunciação poético condensado do procedimento experimental literário que vem. O parágrafo de abertura de *El Señor Presidente* é um dos mais emblemáticos da *nueva narrativa hispanoamericana*, podemos dizer que é o parágrafo de abertura da própria verdade do pensamento literário, concordamos aqui com William Gass (1987) quando diz que é a “primeira página” da verdade artística do *boom*, como poderemos verificar com o avanço de nosso estudo. Nele encontramos os procedimentos de polaridade e de ambiguidade surrealistas, estudos por Caro (2009), e os difrasimos plenos do *Popol Vuh*¹³ construídos, de maneira singular, no nível semântico das palavras e também no nível fonético, a partir das referências míticas maia-quiché e cristã, abrindo o realismo de terror da ditadura dirigida pelo Senhor Presidente, por meio de um sino de oração, uma curiosa e encantatória ladainha:

Alumbra, lumbre de alumbre, Luzbel de piedralumbre! Como zumbido de oídos persistia el rumor de las campanas a la oración, maldoblesar de la luz em la sombra, de la sombra em la luz. ¡Alumbra, lumbre de alumbre, Luzbel de piedralumbre, sobre la podredumbre! ¡Alumbra, lumbre de alumbre, sobre la podredumbre, Luzbel de piedralumbre! ¡Alumbra, alumbra, lumbre de alumbre..., alumbre..., alumbra..., alumbra, lumbre de alumbre..., alumbra, alumbre...! (ESP, p. 7).

¹³ Josely Vianna Baptista (2019, p. 17) assegura que a base retórica do *Popol Vuh* é: “Difrasismos podem ser verbais ou nominais, metafóricos, metonímicos, sinonímicos, antitéticos, dependendo de sua conceituação, que, como já disse, reflete divergências que não cabe discutir nesta nota. No *difrasismo pleno* – que reflete, particularmente, a memória coletiva que o narrador invoca no *Popol Vuh* –, dois termos remetem a um terceiro significado, diferente dos contidos individualmente em cada um deles (numa operação que lembra a dualidade correlativa do ideograma chinês). Um exemplo é o par “semeadura amanhecer” – metáfora para a Criação; outro, “luz povo”, que sugere a paz. Além dos pares que o tipificam, há, nas palavras de Montes de Oca Vegas, “cadeiras difrásticas”, compostas de vários pares vinculados, às vezes com significados que migram entre os duetos e se ressemantizam reciprocamente.”

Do estranhamento inicial ao encantamento lúgubre, a enunciação de um jogo de palavras e significações, com auxílio de neologismos barroquistas, para a descrição semântica e onomatopaica de um estranho-familiar sino de oração, produz um plano discursivo com uma lógica interna nova. Verifiquemos: primeiro, parece haver a confrontação de termos e signos opostos sem qualquer unidade, a polaridade entre luz e sombra e entre o mal (Luzbel) e o bem (oração/luz); Depois, com a leitura atenta, já que essa abertura nos instiga a repeti-la precisamente como as orações, percebemos a ambiguidade, ou seja, observamos uma espécie de reunião de signos opostos em justaposição, gerando certo desconforto e encanto, concomitantemente. Entretanto, não temos aqui apenas a polaridade e a ambiguidade, como mera aplicação das técnicas surrealistas, a dança e o canto do corpo das frases, as quais mimetizam sonoramente o toque de sinos, explodem essas construções. A articulação entre a dinâmica das palavras e a dos fonemas na aliteração e na paronomásia atravessa a polaridade e a ambiguidade, numa espécie de dobra e dialética, para a construção de um novo plano de significação, ou seja, ocorre uma espécie de difrasismo pleno em que não interessa apenas o significado individual de cada palavra, mas um terceiro sentido dentro da polaridade.

“Como zumbido de oídos persistia el rumor de las campanas a la oración”, a única frase não exclamativa do trecho inicial registra o toque de sinos da oração. É com as unidades sonoras das frases exclamativas, onde se verifica a dança das palavras, que a oração adquire maior sentido. De um lado, temos a reprodução do eco dos sinos com um tom fúnebre nos fonemas A-U-E, sobretudo quando recai no grupo sonoro UM ou na vocal fechada U, como em “lumbre”, “alumbre”, “zumbido” e “rumor”; de outro lado, os fonemas A-U-A/U-E/A-U-E da sequência “Alumbra, lumbre de alumbre” reproduz de maneira decrescente o som dos sinos, precisamente como demonstra Saint-Lu (2000, p. 658-659). Assim, o rumor do som dos sinos nas palavras atravessa a construção sintática, confrontando os sentidos negativos e positivos, para compor a semântica. Por isso, Saint-Lu afirma que

el sostén semántico de estas líneas es Lumbre, y su variante Luz: el arte de Asturias crea aquí una feliz correspondencia entre luz y sonido, en una sucesión de anagramas fónicos y semánticos; pero lo que tiene la luz de carga positiva está totalmente invertido por la carga negativa del sonido: tocamos aquí la principal característica semántica del libro [...] que es la inversión de los signos. (SAINT-LU, 2000, p. 659)

Não ocorre meramente uma inversão dos signos, como descreve Saint-Lu. Há uma mistura entre as cargas positivas e negativas, entre os signos fônicos e semânticos, verificada, principalmente, na fusão dos termos opostos. Entre “lumbre de alumbre” e “Luzbel de piedralumbre” e, mais abertamente, “la luz en la sombra” e “la sombra en la luz”, há uma

confluência para a formação de um terceiro sentido, referente ao limiar entre luz e escuridão, vida e morte, visível e invisível, considerando a dissolução semântica entre os signos contraditórios, em que cada termo incorpora seu oposto, numa oração marcadamente das almas. Selena Millares (1995, p. 335) assegura que a linguagem hipnotizante do começo da novela, abrindo uma imagem infernal, traz na enunciação “la voz misteriosa que emite este conjuro nigromántico es la de las campanas del toque de ánimas. Piedralumbre evoca la fosforescencia de los huesos de los muertos, y maldoblesar es aglutinación de doblar (las campanas) y malestar”. Assim, o plano de enunciação sobredeterminado pela polaridade, ambiguidade e disfrasismo antitético é um plano fantasmagórico, uma espécie de “proyección de fantasmas”, para dizer junto com Martin (2000, p. 956), em que “El Presidente-Mito es la imagen de la represión, de la Autoridad, de la Ley interiorizada. Es un fantasma que nos hace fantasmas a todos”.

Essa construção singular transcorre como estrutura predominante em todo o romance, disseminando o sentido, visível em diversos significantes como luz e sombra, día e noche, tiempo e espaço, vida e morte, realidade e sonho, claro e oscuro, real e imaginário, entre outros, os quais demonstram ora uma oposição ora uma justaposição e, mais ainda, olhados de maneira geral, percebe-se uma explosão do princípio de não contradição dessas dicotomias, formando um espaço de contiguidade entre os termos opostos depois de confrontados entre si. Alguma lógica parece, assim, autoestruturar-se nesse limiar, sugerindo desenvolver os primeiros traços do pensamento literário.

O dobrar dos sinos, nesse sentido, produz uma oração de súplica à luz e à sombra do príncipe das trevas (Luzbel de piedralumbre), estabelecendo uma correspondência entre o Senhor Presidente e o Diabo, em referência à cultura cristã, de um lado, e, de outro, o Tohil, em referência ao mundo mítico do *Popol Vuh*. A forte associação entre o Senhor Presidente e o deus Maia-Quiché (um “diabo” para alguns espanhóis), divindade do fogo, abre uma atmosfera de adoração e terror ao soberano da ditadura. A súplica e adoração, contudo, é endereçada precisamente a um espaço da razão indeterminado do “maldoblesar de la luz en la sombra, de la sombra en la luz”. Com o avanço da leitura do romance, por fim, esse trecho se reveste de maior poder semântico, remetendo-nos, de um lado, à contradição inerente da luz iluminista e sua sombra colonialista, de outro, ao pensamento freudiano do mal-estar na cultura.

Esse conteúdo se produz na nova forma narrativa dentro da lógica emergente a partir do espaço de contiguidade entre os signos contraditórios para além das dicotomias das polaridades. A nova lógica entra em jogo sutilmente na narrativa desde a abertura com a significação limiar

dos difrasismos antitéticos até o desenvolvimento completo do romance, geralmente ligada à dinâmica do inconsciente e dos sonhos dos personagens, pela nova articulação entre os efeitos de sentidos dos signos “natural” e “sobrenatural”. Em outras palavras, a desobediência lógica do princípio do terceiro excluído em toda a narrativa, com a não contradição entre termos contraditórios, constrói um plano de enunciação de suspensão da contradição, quer dizer, do encontro indecível entre o “real” e o “maravilhoso” como espaço de sentido.

A figura do mendigo Pelele é fundamental para a estrutura da obra e para a construção da nova lógica. Não apenas pelo assassinato executado por ele a partir de um delírio e de uma “fuerza ciega”, do qual surge o argumento central da diegese, mas por ser uma metáfora da população frente ao ditador e ao Estado, pela perseguição e opressão constante, guiado pela “loucura” e pelas demandas do inconsciente e dos sonhos. Martin (2000, p. 957), observa que o personagem Pelele possui uma importância crucial porque é um símbolo de alienação e sofrimento (é um louco, um mendigo, não tem mãe, não tem voz, por isso, “está completamente subdesarrollado”), e também pela profundidade da análise de sua consciência no início do romance. Assim, “su mundo es, en cierta medida, una versión metafórica del de la novela en su conjunto”. Mais ainda, é significativo que o romance comece e crie uma metáfora com a invisibilidade visível dos mendigos, em especial de Pelele.

Nesse sentido, quando Pelele, por exemplo, no terceiro capítulo “La fuga del Pelele”, depois de assassinar num lapso de delírio o coronel José Parrales, foge pelo subúrbio da cidade, emerge um limiar entre a realidade e o sonho. O narrador, instalado na profundidade psicológica de Pelele e nos meandros da atmosfera da cidade, entre aproximações e distâncias narrativas, certifica o estado de entre-lugar do mendigo, assegurando uma fuga na realidade e no sonho:

Medio en la realidad, medio en el sueño corría el Pelele perseguido por los perros y por los clavos de una lluvia fina. Corría sin rumbo fijo, despavorido, con la boca abierta, la lengua fuera, enflecada de mocos, la respiración acezosa y los brazos en alto. A sus costados pasaban puertas y puertas y puertas y ventanas y puertas y ventanas... De repente se paraba, con las manos sobre la cara, defendiéndose de los postes del telégrafo, pero al carcajeaba y seguía adelante como el que escapa de una prisión cuyos muros de niebla a más correr, más se alejan. (ESP, p. 22, grifo nosso)

De maneira sutil, costura-se o enlace entre o signo “natural” e “sobrenatural”, trazendo um mundo que não causa estranheza ou dúvida ao narrador. Estamos diante do plano indecível entre o “real” e o “maravilhoso” como espaço de sentido, principalmente se considerarmos a ambientação criada pela abertura do romance e as constantes desfigurações dos mendigos nos capítulos iniciais. Na cena, as portas e janelas passam e correm ao lado do Pelele (depois de dizer o contrário), e os postes do telégrafo confrontam o “idiota”, não apenas como metáfora,

mas como uma lógica a qual as coisas adquirem cada vez mais status de seres animados, e a natureza, de seres humanos, ou seja, constrói-se um espaço de sentido onde é possível sobrenaturalizar o natural ou naturalizar o sobrenatural como poética. Por isso, de um lado, as árvores da cidade podem ter orelhas para escutar conversas e ecos de conspiração contra a ditadura e, de outro lado, há misteriosos fios invisíveis de captação dos segredos mais íntimos chegando até as entranhas da população para comunicar ao Senhor Presidente, como se verifica neste trecho:

Todo le pareció fácil antes que ladraran los perros en el bosque monstruoso que separaba al Señor Presidente de sus enemigos, *bosque de árboles de orejas que al menor eco se revolvían como agitadas por el huracán. Ni una brizna de ruido quedaba leguas a la redonda con el hambre de aquellos millones de cartílagos*. Los perros seguían ladrando. *Una red de hilos invisibles, más invisibles que los hilos del telégrafo, comunicaba cada hoja con el Señor Presidente, atento a lo que pasaba en las vísceras más secretas de los ciudadanos*. (ESP, p. 46, grifo nosso)

Depois dos gritos agonizantes do Pelele e da correria de Vásquez, o policial, após atirar no mendigo, sabendo que, em termos de pessoas, “nadie vio nada, pero en una de las ventanas del Palacio Arzobispal, los ojos de un santo ayudaban a bien morir al infortunado” (ESP, p. 60-61), a contiguidade entre o “real” e o “maravilhoso” da “rede de fios invisíveis” fica mais expressivo logicamente quando verificamos que as ruas correram pelas próprias ruas, e as árvores conversaram com o vento, tentando compreender o que tinha acontecido:

A las detonaciones y alaridos del Pelele, a la fuga de Vásquez y su amigo, mal vestidas de luna corrían las calles por las calles sin saber bien lo que había sucedido y los árboles de la plaza se tronaban los dedos en la pena de no poder decir con el viento, por los hilos telefónicos, lo que acababa de pasar. Las calles asomaban a las esquinas preguntándose por el lugar del crimen y, como desorientadas, unas corrían hacia los barrios céntricos y otras hacia los arrabales. ¡No, no fue en el Callejón del Judío, zigzagueante y con olas, como trazado por un borracho! ¡No en el Callejón de Escuintilla, antaño sellado por la fama de cadetes que estrenaban sus espadas en carne de gendarmes mandrines, remozando historias de mosqueteros y caballerías ! ¡No en el Callejón del Rey, el preferido de los jugadores, por donde reza que ninguno pasa sin saludar al rey! ¡No en el Callejón de Santa Teresa, de vecindario amargo y acentuado declive! ¡No en el Callejón del Conejo, ni por la Pila de La Habana, ni por las Cinco-Calles, ni por el Martinico...!

(...) Una confusa palpitación de sien herida por los disparos tenía el viento, que no lograba arrancar a soplidos las ideas fijas de las hojas de la cabeza de los árboles. (ESP, p. 62)

Indubitavelmente, esse plano de enunciação de um encontro indecível entre o signo “real” e “maravilhoso” como espaço de construção de sentido não se reveste de novidade alguma hoje, ao contrário, parece uma fórmula literária banal se lida, assim, sem qualquer contexto de pensamento. Nessa condição, depois da explosão editorial (contínua, inclusive) de

Cien años de soledad, esses trechos podem sugerir pouca experimentação e criatividade. Entretanto, esse fato se deve precisamente porque o mundo de Macondo é um desdobramento e uma consequência do mundo da cidade do Senhor Presidente, quer dizer, *Cien años de soledad* é um ponto-sujeito do procedimento inaugurado pelo sítio do acontecimento de *El Señor Presidente*, nos termos de Badiou. Inversamente, nos anos da década de 1940, era muito difícil visualizar e distinguir a nova dinâmica entre os efeitos de sentido do romance asturiano das técnicas literárias surrealistas, embora fosse possível perceber alguma singularidade pulsante. Assim, a montagem asturiana, utilizando diversas formas consagradas, produz uma ruptura no mundo literário, com a criação de uma nova lógica entre os efeitos de sentidos, de maneira experimental e sutil, de tal modo que “uma mudança nunca aparece imediatamente de maneira clara como ‘mudança do mundo’. Ela é estimada como grande ou pequena em relação a esse mundo, de maneira retroativa unicamente, por meio das consequências que ela causa.” (BADIOU, 2018, p. 59)

A forma narrativa da montagem de *El Señor Presidente*, portanto, registra como invariância formal um espaço de sentido de indecidibilidade entre os efeitos dos signos “natural” e “sobrenatural”, quer dizer, especificamente, um plano de enunciação de contiguidade entre os efeitos de sentido “real” e “maravilhoso”, que pressupõe uma operação de conjunção entre os termos contraditórios para a construção de um limiar, sem nenhum conflito entre os signos, trazendo, ao revés, uma impregnação mútua. Certamente, essa lógica não é reconhecida no mundo literário da época, na década de 1940, pelas formas consagradas do realismo, da narrativa fantástica e do surrealismo. Considerando as definições semiológicas e discursivas formuladas por Chiampi (2012), para capturar as lógicas das formas narrativas, a partir dos estudos de Greimas (1969;1970;1972), de Hjelmslev (1971) e de Alexandrescu (1973), podemos afirmar: primeiro, a indexação transcendental do realismo, logicamente estruturada por um discurso de disjunção entre os efeitos de sentidos “real” e “maravilhoso”, com a instauração central do efeito de sentido “real”, não conseguiria reconhecer qualquer elemento de efeito de sentido “maravilhoso”, por não admitir a existência de elementos “sobrenaturais” e “irreais”; segundo, a indexação transcendental da narrativa fantástica, logicamente estruturada por um discurso de conjunção entre os efeitos de sentidos “real” e “maravilhoso”, com a instauração central de um conflito irreconciliável nessa reunião, conformando um discurso de conjunção conflitiva, não conseguiria reconhecer um discurso de conjunção, marcado por um limiar, de contiguidade entre os efeitos de sentidos; terceiro, por fim, a indexação transcendental do surrealismo, logicamente estruturada também por um

discurso de conjunção entre os efeitos de sentidos “real” e “maravilhoso”, mas com a instauração central do efeito de sentido de inclusão do “maravilhoso” no “real” por meio do sonho e do inconsciente, conformando um discurso de conjunção inclusiva, não conseguiria reconhecer completamente um discurso de conjunção, marcado por um limiar, de contiguidade entre os efeitos de sentidos. Portanto, não havia um mundo possível que pudesse estruturar a lógica da forma imanente de *El Señor Presidente*. Ao contrário, a própria experimentação formal elaborou uma lógica inaugural e, com isso, fez emergir em seu bojo um mundo radicalmente novo, autoestruturando sua dinâmica.

Se a nova lógica narrativa produziu um discurso de conjunção entre os efeitos de sentido “real” e “maravilhoso”, a partir da contiguidade entre os signos contraditórios, na instauração de um espaço de sentido limiar, com uma indecidibilidade entre as ordens, permitindo uma dinâmica movente e incorporativa entre os signos opostos, apresentada pelas retóricas narrativas de “naturalização do sobrenatural” e “sobrenaturalização do natural”, como vimos, e ainda veremos mais adiante, na sutileza da montagem formal de *El Señor Presidente*, a partir do olhar retrospectivo pós-acontecimento do “realismo mágico”¹⁴, então podemos nos perguntar: porque, diante da riqueza de detalhe narratológico, analisada numa série de romances por diversos estudos já referenciados desde a introdução, como no próprio trabalho de Chiampi (2012), denominar essa lógica retórica com o sintagma vago e impreciso de “não disjunção”? Pautada na lógica clássica e nas relações sêmicas da semântica estrutural de Greimas, procurando se diferenciar da operação de conjunção da narrativa fantástica, Chiampi (2012, p. 135-156) acaba dissolvendo a própria dinâmica singular numa criação lógica ampla, inespecífica, como “não disjunção”.

Uma das dificuldades de Chiampi se encontra na exigência de um registro crítico e lógico para uma operação formal múltipla e complexa, a qual não se reconhece ou não se encaixa nas relações lógicas clássicas. A lógica da forma da *nueva narrativa* exige uma lógica moderna, como a lógica paraconsistente cujos sistemas lógicos aceitam contradições, e uma leitura dentro da multiplicidade. Assim, a partir da filosofia do múltiplo de Alain Badiou, a qual

¹⁴ Para exemplificar, registramos nesta nota o seguinte trecho, do reconhecido e imprescindível estudo “O realismo maravilhoso”, de Irlemar Chiampi (2012, p. 60, grifo da autora), trabalho que representa uma espécie de síntese rigorosa da fortuna crítica, quanto à descrição da forma retórica do “realismo mágico” ou “realismo maravilhoso”: a retórica discursiva do realismo maravilhoso “consiste em apresentar o real, a norma, o ‘verossímil romanesc’, para facultar ao discurso a sua legibilidade *como sobrenatural* (a recíproca é verdadeira: os *mirabilia* também são legíveis *como naturalia*). Neste processo, nesta ‘retórica de passagem’, suspende-se a dúvida, a fim de evitar a contradição entre os elementos da natureza e da sobrenatureza. O efeito de encantamento do leitor é provocado pela percepção da contiguidade entre as esferas do real e do irreal – pela *revelação* de uma causalidade onipresente, por mais velada e difusa que esteja”.

traz lógicas modernas, iremos propor uma nova denominação lógica para a nova narrativa, capturando o núcleo da invariância formal, a partir da nossa releitura crítica.

A filosofia de Badiou (1996) retomou a estrutura de um sistema filosófico, trazendo de “volta” categorias como verdade e sujeito, propondo um reposicionamento da ontologia. A ciência do “ser enquanto ser”, para ser ciência no sentido de uma matematização interna, é deslocada da filosofia como uma espécie de campo autônomo. Considerando todas as impossibilidades de captura do “ser enquanto ser” colocadas pela história da filosofia (o “ser enquanto ser” não pode ser “um”, não pode ser um objeto, não pode ter um sentido e não pode ter uma existência imutável), Badiou (1996) demonstrou que a ontologia somente pode se efetivar como um discurso, e esse discurso se produz precisamente nas matemáticas, principalmente na teoria dos conjuntos. Assim, nas palavras de Badiou (1996, p. 13, grifo do autor), “as matemáticas *são* a ontologia”. Especificamente, o cerne do discurso do “ser enquanto ser” seria o discurso dos números transfinitos de Georg Cantor, o qual trata matematicamente infinitos como números a partir de conjuntos, com existência de infinitos “maiores” (com cardinalidade maior) que outros.

Na teoria axiomática dos conjuntos, não há um conjunto de todos os conjuntos, portanto, não há a ideia de “um”. Rigorosamente, há o conjunto vazio e os conjuntos infinitos que sempre se originam e se relacionam com outros conjuntos infinitos, por definição. A partir disso, Badiou (1996, p. 33) propõe que “o múltiplo, de que a ontologia faz situação, só se compõe de multiplicidades. Não há um. Ou: todo múltiplo é um múltiplo de múltiplo”. O senso comum de pensar primeiro a ideia de “um” que “montaria” o infinito é aqui invertido: é o “um” que é “montado” a partir do infinito, isto é, nos termos de Badiou (1996, p. 30-33) o “um” é uma operação de estruturação e organização, o qual se pode chamar de múltiplo consistente, que se apresenta no mundo. E esse múltiplo consistente, que é visto como “um”, foi composto a partir da multiplicidade inconsistente, a de inércia. Essa operação do “um” é denominada por Badiou como a “conta-por-um”. Assim, das relações entre os múltiplos consistentes e os múltiplos inconsistentes, e suas consequências, sempre em vistas dos resultados das teorias dos conjuntos modernas, Badiou expressa o discurso sobre o “ser enquanto ser” e, conseqüentemente, verifica-se o que ele autoriza e prescreve em termos filosóficos, como o surgimento da verdade e do sujeito.

Os acontecimentos dos mundos artísticos são amparados ontologicamente, nessa acepção, em múltiplos de múltiplos, como todo procedimento de verdade de um pensamento, e não na clausura da unidade, conforme Badiou (1996). Nesse sentido, o realismo, a narrativa

fantástica e o surrealismo, as formas de força da normalidade literária até 1940, apresentavam-se como múltiplos consistentes devido à especificidade de organizar seus componentes como “uma” forma, isto é, nos termos de Badiou (1996, p. 33), de operar a conta-por-um numa organização lógica específica de seus elementos cruciais, como analisamos acima em relação aos efeitos de sentido “real” e “maravilhoso” a partir da semântica estrutural. Para analisar o surgimento de uma verdade artística dentro desse mundo literário, em termos ontológicos e lógicos, é importante apresentar a diferenciação entre a operação de “pertença” e “inclusão” nos conjuntos infinitos como modos distintos de contar-por-um na disposição dos múltiplos.

A operação de pertença corresponde à organização dos múltiplos consistentes, a qual consiste em dispor seus múltiplos como seus elementos na sua própria apresentação no mundo, isto é, a estrutura do múltiplo é o próprio múltiplo fazendo-se “um” de todos os seus múltiplos pertencentes, de acordo com Badiou (1996, p. 75). Podemos pensar aqui como exemplo dessa prescrição do ser as formas literárias consagradas antes do “realismo mágico”: o realismo, a narrativa fantástica e o surrealismo, principalmente em suas lógicas retóricas entre os signos “real” e “maravilhoso”, respectivamente, de disjunção, de conjunção conflitiva e de conjunção inclusiva, conforme analisado anteriormente. A operação de inclusão, por sua vez, corresponde à formação de um conjunto de múltiplos novos a partir dos múltiplos consistentes, que consiste em dispor seus elementos como subconjuntos. Aqui se apresenta um impasse na teoria dos conjuntos (o axioma do conjunto dos subconjuntos): essa segunda conta do múltiplo consistente, o conjunto de todos seus subconjuntos, é totalmente distinto e “maior” do que o próprio múltiplo consistente de origem. De acordo com Badiou (1996, p. 74-76), nessa “passagem” se encontra o impasse do ser. Sempre que um múltiplo consistente se apresenta no mundo, existe essa segunda conta, essa espécie de reduplicação, conforme Badiou (1996, p. 75). Essa reduplicação é demonstrada por Badiou como o ponto de excesso do ser. Assim, a apresentação da estrutura de um múltiplo consistente pressupõe uma “metaestrutura” como excesso e possibilidades. Badiou (1996, p. 75-88) identifica nesse ponto de excesso uma exigência do múltiplo consistente contra o perigo do vazio dos múltiplos inconsistentes, os quais não se apresentam por não estarem organizados ou contados-por-um, constituem-se de múltiplos puros. A operação de inclusão, assim, é uma segunda conta de reduplicação e metaestrutura de um múltiplo consistente apresentado num mundo. Podemos também pensar como exemplo para essa prescrição todas as possibilidades virtuais infinitas e distintas de apresentar a lógica do realismo, da narrativa fantástica e do surrealismo, inclusive com combinações entre cada “uma” dessas formas, como fez Asturias em *El Señor Presidente*.

Na “passagem” entre o múltiplo consistente e sua reduplicação na apresentação do mundo, considerando a “ronda” dos múltiplos puros e inconsistentes na inércia de fundo à apresentação, um acidente ou uma contingência pode ocorrer na imanência de algo processo, de tal modo que um múltiplo se apresente no mundo e, no entanto, não seja contado-por-um (organizado segundo certa lógica) por nenhum dos múltiplos consistentes e nem pelas suas reduplicações, ou seja, emerge um múltiplo que não é capturado nem pela estrutura nem pela metaestrutura. Esse múltiplo se subtrai como subconjunto da articulação entre o vazio do múltiplo puro e os múltiplos consistentes. Com isso, ele apresenta como seu elemento a si próprio e, ao mesmo tempo, autoestrutura-se. Temos aqui o surgimento de uma trajetória ontológica de singularidade infinita de uma verdade, de acordo com Badiou (1996). Um exemplo para essa prescrição ontológica, como vimos, é a forma não reconhecida e inclassificável, no mundo literário da década de 1940, de *El Señor Presidente*.

Em termos de fenomenologia, ou de lógicas dos mundos, a partir de Badiou (2008, p.147-151), podemos pensar o mundo literário do realismo, da narrativa fantástica e do surrealismo por meio de lógicas de intensidades variáveis de identidades e diferenças entre seus elementos ou entes, mensuradas em gradações, nos romances como apresentação finita de seus múltiplos. Essas lógicas, como vimos, são as indexações transcendentais do mundo literário, todas previamente contadas-por-um pelo múltiplo consistente de suporte. Nessa acepção, diferente da lógica clássica e da semântica estrutural de Chiampì (2012), propomos uma análise a partir da lógica moderna e múltipla de Badiou. Há três modos de conjunções como operação lógica do aparecer de múltiplos nos mundos, de acordo com Badiou (2008, p. 149): a *conjunção inclusiva*, a *conjunção intercalar* e a *conjunção disjuntiva*. Essas conjunções são identificadas e medidas pela intensidade de aparição entre dois ou mais entes, ou seja, no caso de nosso estudo, pelos elementos do mundo literário relacionados aos efeitos de sentido “real” e “maravilhoso”, o quais são as referências inteligíveis e poéticas de capturas de identidades e diferenças entre os entes. Para Badiou (2008, p. 149), dois entes que estão-aí no mundo possuem, cada um, um valor de aparição indexado no transcendental do mundo, que é uma estrutura de ordem, isto é, uma lógica estrutural do mundo literário, no nosso caso. A conjunção entre esses dois entes, no sentido da parte comum máxima de seu ser-aí, é medida ela mesma no transcendental pelo valor maior de aparição, o qual deve ser inferior ou igual às medidas de intensidade inicial dos dois entes. Nesse sentido, as três operações de conjunções,

tomados alegóricamente según el ver de una conciencia, pueden objetivarse, independientemente de toda simbólica idealista, de la manera siguiente: o bien la

conjunción entre dos seres-ahí, o parte común máxima de su aparición, es medida por la intensidad de aparición de uno de los dos; o bien lo es por la intensidad de aparición de un tercer ser-ahí; o bien, en fin, su medida es nula. Se dirá, en el primer caso, que la conjunción mundana entre los dos entes es *inclusiva* (dado que la aparición de uno porta la del otro). En el segundo caso, se dirá que los dos entes tienen una conjunción mundana *intercalar*. En el tercero, se dirá que los entes son *disjuntos*. (BADIOU, 2008, p. 149, grifo do autor)

Nessa acepção, o realismo produz um discurso com uma operação de *conjunção disjuntiva*, tendo em vista que dois elementos quaisquer de efeitos de sentido “real” situados num mundo romanesco não identifica um valor de intensidade comum com elementos “maravilhosos” em seu aparecer, isto é, a intensidade de aparição do elemento “maravilhoso” é nula, inexistente. A narrativa fantástica, por seu turno, produz um discurso com uma operação de *conjunção inclusiva*, considerando que há sempre intensidades fortes tanto de elementos “reais” quanto de “maravilhosos”, em que um elemento é parte identificante do outro. Contudo, a intensidade de efeito de sentido “real” é sempre maior, funcionando como um efeito de sentido ordenador que inclui o outro “maravilhoso” como elemento coaparente no mundo de forma hesitante e conflitiva, isto é, um ente estranho ou ilusório, de modo a criar o efeito de fantasticidade que abre a possibilidade de retórica dos fantasmas de um além mundo, mantendo, portanto, a intensidade do efeito de sentido “maravilhoso” mínima enquanto existente no próprio sentido “real”. Por fim, o surrealismo também produz um discurso com uma operação de *conjunção inclusiva*, uma vez que o elemento “real” é relacionado e incluído por meio da força de intensidade de aparição maior do efeito de sentido do elemento “maravilhoso”, com base no inconsciente e no sonho, para a investigação poética de uma surrealidade como instância cognoscível crucial da realidade.

Nesse cenário, era impensável qualquer contiguidade não conflitiva entre os dois efeitos de sentido “real” e “maravilhoso” com mesma intensidade no aparecer do mundo literário, produzindo uma forte intensidade na parte comum de ambos, no efeito de sentido de um entre-lugar. Desse modo, *El Señor Presidente* confirma a apresentação de uma nova operação lógica de elementos sem qualquer indexação e representação no realismo, na narrativa fantástica e no surrealismo, subtraindo-se da conta-por-um de seus múltiplos suportes. Do ponto de vista do mundo literário da época de publicação, portanto, o que se tem é a aparição de algo inaparente, marcado por um espaço de sentido de indecidibilidade entre os efeitos de sentidos “real” e “maravilhoso”, isto é, um espaço limiar onde há uma dinâmica de incorporação sêmica mútua e múltipla, caracterizando-se com uma lógica formal radicalmente nova de *conjunção intercalar*, a qual um terceiro elemento tem intensidade máxima e emerge como comum

subjacente entre os dois elementos “real” e “maravilhoso”. Essa é a operação lógica precisa, em termos de invariância formal, da dinâmica retórica do chamado “realismo mágico”.

Agora resta nos perguntarmos: qual o conteúdo em si dessa forma retórica lógica que produz o axioma inicial do pensamento literário do denominado “realismo mágico”? A própria abertura do romance também traz na forma condensada, como vimos, o conteúdo que vem. Quando a dança e o canto das palavras faz o sino dobrar no “maldobestar” de uma luz inscrita na sombra e de uma sombra inscrita na luz se instaura uma ambientação diegética tendo como plano de sentido um limiar entre o material e o imaterial, a vida e a morte, o “natural” e o “sobrenatural”, que faz da oração um toque de almas, invocando algo do passado (e do futuro, como veremos) que obsedia o presente a partir das ruínas e dos ossos dos mortos. A oração de abertura, portanto, prepara o leitor para entrar no realismo limiar dos fantasmas, considerando os espectros como esses entre-lugares de uma invisibilidade do passado (ou do futuro) na visibilidade do presente, ou vice-versa, inerentemente ligados à operação de conjunção intercalar entre os efeitos de sentidos “real” e “maravilhoso” como condição de possibilidade. Não é sem razão que o narrador, no Epílogo, para enfatizar essa atmosfera fantasmal, encerra o romance também com uma oração e uma expressão do canto tradicional de enterros e de ofício de defuntos na liturgia cristã: “¡Chiplongón!... Zambulléronse las campanas de las ocho de la noche en el silencio...¡Chiplongón!...¡Chiplongón!...” (ESP, p. 339-340) e, na última linha, assina “Kyrie eleison” (ESP, p. 340).

Por fim, como veremos, o reino dos fantasmas no romance não é uma mera metáfora da morada de fantasmas de um além-mundo invocados por Deus ou Diabo, produzindo um efeito de sentido de fantasmaticidade, registro crucial da narrativa fantástica. Antes, a cultura cristã e Maia-Quiché são os materiais narrativos pelos quais o narrador tece associações que secularizam e encarnam as forças do “Luzbel” e do Tohil no Senhor Presidente. Os fantasmas convocados, desse modo, são deste mundo, propriamente da periferia do capitalismo global, produzindo um realismo dos fantasmas da periferia.

1.3 O enunciado primordial do realismo dos fantasmas: obsidiar o poder moderno

El Señor Presidente nos insere num mundo alucinante e desfigurado. As técnicas surrealistas de polaridade e ambiguidade e os procedimentos de difrasismos plenos do *Popol Vuh*, de um lado, e as culturas cristã e Maia-Quiché, de outro, abrem o entre-lugar de

contiguidade entre os termos contraditórios como zona enunciativa da conjunção intercalar entre os efeitos de sentidos. A diegese romanesca é construída toda nesse plano discursivo. A cidade, as coisas, a natureza e os personagens aparecem e se movem no limiar entre a luz e a sombra, a vida e a morte, a felicidade e o pesadelo, o material e o imaterial, e, principalmente, como ponto de concentração de todas as polaridades e difrasismos, entre a realidade e o sonho. Nesse cenário, o espaço e o tempo diegéticos também adquirem distorções consideráveis, uma vez que os limites entre a realidade e o sonho, às vezes, tornam-se indiscerníveis. Assim, ao passar pela atmosfera romanesca construída pela oração do toque de almas, entramos num mundo onde flutuamos discursivamente e literariamente, entre afetos e percepções, no espaço de sentido indecível entre os signos “real” e “maravilhoso”: submergimos, enfim, numa ambientação romanesca de camadas do passado no presente que produz uma visibilidade de invisíveis marcas da história do poder do capital desde a periferia do mundo, destruindo o mito fundador da modernização expansionista do capitalismo condensado na palavra “progresso”.

Os fantasmas habitam, por definição, um limiar entre o ser e o não-ser, o visível e o invisível, o vivo e o morto. Seja qual for a natureza - política, social, psíquica, cultural ou antropológica -, os espectros são entes históricos dados, de um lado, como mortos, ou seja, como algo do passado, de outro lado, como ainda não nascidos, isto é, como algo do futuro, que insistem em viver, à corroer e à assombrar, o presente. Os fantasmas são descritos, por isso, em termos discursivos, por oxímoros. Pode-se dizer, por exemplo, que os espectros são uma *tumba viva*. É precisamente essa a definição literária formulada em *El Señor Presidente*, no capítulo XXII, da Segunda Parte, justamente denominado “La tumba viva”.

A despeito de parecer uma parte menor e acessória, com raras análises pelos críticos, por tratar de novo do sofrimento da Fedina Rodas com o filho recém-nascido morto pela ditadura e de sua entrada como mercadoria no prostíbulo “El Dulce Encanto”, o capítulo se mostra fundamental para o pensamento literário e a economia do romance. Para além da história trágica de Fedina Rodas, a qual denega a morte do filho, apertando o pequeno corpo contra o peito, em busca de se fazer uma tumba viva, há uma definição artística de fantasma, que elabora a dinâmica literária formal de toda diegese pelo atravessamento da indecidibilidade do espaço de sentido entre o signo real e maravilhoso, virando uma instância de ressonância da ideia pulsante crucial do romance. Dois trechos dão dimensão da formulação. Verifiquemos eles:

Y cuando el llanto le faltó que ya no pudo llorar, se fue sintiendo la tumba de su hijo, que de nuevo lo encerraba en su vientre, que era suyo su último interminable sueño. *Incisoria alegría partió un instante la eternidad de su dolor. La idea de ser la tumba de su hijo acariciaba el corazón como un bálsamo. Era suya la alegría de las mujeres que se enterraban con sus amantes en el Oriente sagrado. Y en medida mayor, porque*

ella no se enterraba con su hijo; ella era la tumba viva, la cuna de tierra última, el regazo materno donde ambos, estrechamente unidos, quedarían en suspenso hasta que les llamasen a Josafat. Sin enjugarse el llanto, se arregló los cabellos como la que se prepara para una fiesta y apretó el cadáver contra sus senos, entre sus brazos y sus piernas, acurrucada en un rincón del calabozo.

Las tumbas no besan a los muertos, ella no lo debía besar; en cambio, los oprimen mucho, mucho, como ella lo estaba haciendo. Son camisas de fuerza y de cariño que los obligan a soportar quietos, inmóviles, las cosquillas de los gusanos, los ardores de la descomposición. Apenas aumentó la luz de la rendija un incierto afán cada mil años. Las sombras, perseguidas por el claror que iba subiendo, ganaban los muros paulatinamente como alacranes. Eran los muros de hueso... Hueso tatuados por dibujos obscenos. Niña fedina cerró los ojos - las tumbas son oscuras por dentro - y no dijo palabra ni quiso quejido - las tumbas son calladas por fuera -. (ESP, p. 175-176, grifo nosso)

Na imensa e eterna dor da perda de um filho surge uma “alegria incisória”: o nascimento do fantasma do filho pela “ideia de ser um tumba viva”. O espectro, como um parasita, irrompe num ser vivo para conceder uma sobrevida ao morto, porque algo inexplicável expelle uma força de vida na morte, no caso, o filho que mal chegou a vida merece viver algo ainda, por isso, a tumba se faz no corpo vivo da mãe de modo a carregar em si o filho morto. A clivagem alegre do fantasma, no entanto, adquire dimensões maiores e coletivas: “Era sua a alegria das mulheres que se enterravam com seus amantes no Oriente sagrado”. E mais ainda, o narrador deixa claro que, na lógica do espectro, eles seguiriam como tumba viva suspensos no limiar entre vida e morte até o juízo final: “E, na medida maior, porque ela não se enterrava com seu filho; ela era a tumba viva, a última terra, o regaço materno onde ambos, estreitamente unidos, ficariam em suspenso até que os chamassem a Josafat”.

Na sequência, o narrador diz o quanto os seres humanos oprimem e afagam os fantasmas, e o quanto, por sua vez, a camisa de força e a tumba dos vivos, às vezes, fazem os espectros suportar calados os vermes e a decomposição. A definição artística do espectro adquire maior contorno quando entra em cena o jogo entre a luz e a sombra produzido em “mil anos”: “apenas aumentou a luz da fenda, num incerto afã, a cada mil anos. As sombras, perseguidas pela claridade crescente, ganharam as paredes paulatinamente como escorpiões”. Por isso, “as tumbas são escuras por dentro”, precisam de alguma luz, alguma vida, e “as tumbas são caladas por fora”, para poderem assombrar, obsediar, e, assim, dizer algo primeiro para dentro, em seguida, depois de tumbas vivas, dizer para fora.

Ainda centrada no dentro da tumba, tentando compreender e ser a tumba viva, Fedina não percebia o fora, sua entrada no prostíbulo, gestava uma inexistência para absorver a força da existência do dentro, do filho que de alguma maneira guardava algo: “Fedina seguía sin darse cuenta de nada de lo que pasaba, con la idea de su inexistencia para todo lo que no fuera su hijo. Los ojos más cerrados que nunca, así mismo los labios, y el cadáver siempre contra sus senos

pletóricos de leche.” (ESP, p. 180). Para, então, depois dessa comunhão espectral, o fantasma do filho ganhar o mundo como todos os fantasmas, quando o cadáver do filho é arrancado de Fedina pelas prostitutas de “El dulce Encanto”: “todas querían ver y besar al niño, besarlo muchas veces, y se lo arrebatában de las manos, de las bocas” (ESP, p. 181). A tumba viva, agora, era coletiva, porque as tumbas vivas tem necessidade de dizer para o fora, quando isso acontece o fantasma se torna comum: “a todas se les había muerto aquella noche un hijo. Cuatro cirios ardían.” (ESP, p. 182)

Perscrutado a formulação literária do espectro no sítio do acontecimento, vejamos agora o movimento imóvel e a visibilidade invisível dos fantasmas na atmosfera do romance. Sempre com o plano de enunciação no espaço de sentido indecível entre os signos “natural” e “sobrenatural” como marca da conjunção intercalar, a dinâmica de contiguidade entre os efeitos de sentidos ora adquire a retórica de naturalização do sobrenatural, por exemplo, quando o sonho do Cara de Ángel é personificado como um ser humano com direito a fala (ESP, p. 173), ora a de sobrenaturalização do natural, como quando as árvores, próximas a trinados, sentem “vontade de se coçarem” (ESP, p. 100). Assim, a apresentação dos fantasmas, na lógica de conjunção intercalar entre os elementos literários, mostra-se de diferentes modos e variedades dentro da ambientação. Investiguemos, primeiro, os movimentos de aparecimento para, posteriormente, analisar as qualidades dos espectros.

O toque de almas da oração de abertura nos introduz no mundo dominado pelas “tumbas vivas”, com a primeira entrada no Portal do Senhor, trazendo um entre-lugar entre o sagrado e o profano. Primeiro, entre a referência religiosa, com o Senhor Jesus Cristo (o Deus vivo), e a política, com o Senhor Presidente, o capítulo “El Portal del Señor” concede imediatamente a força divina e absoluta ao ditador, reforçando a ambiguidade trazida na oração de suplício e adoração que convoca os fantasmas, pois, ora associa o Presidente ao príncipe das trevas, ora ao príncipe dos céus. Segundo, entre a referência cosmogônica Maia-Quiché e a política, também se instala uma força mítica ao Senhor Presidente pela correspondência ao Tohil, deus do Fogo. Assim, o “maldoblesar de la luz em la sombra, de la sombra em la luz” do Portal do Senhor sugere ser uma espécie de purgatório, num remetimento paródico à Dante, e pesadelo mítico das “tumbas vivas”, isto é, um realismo de fantasmas.

Nesse purgatório de “tumbas vivas”, os primeiros personagens que aparecem sob a força mítica anunciada do Senhor Presidente no Portal são os mendigos, que marcam o limiar entre o invisível e o visível da cidade. Reduzidos à miséria, o Pelele e sua turma, que alegorizam a população em relação ao poder, são narrativamente animalizados e bestializados, desde os

nomes, como o Mosco, passando pelas descrições, “la ciega se mecía en sueños colgada de un clavo, cubierta de moscas, como la carne en las carnicerías” (ESP, p. 12), até as ações, “Lo [Pelele] echaban de los templos, de las tiendas, de todas partes, sin atender a su fatiga de bestia ni a sus ojos que, a pesar de su inconsciencia, suplicaban perdón con la mirada.” (ESP, p. 11). Toda essa construção pode ser observada nesse pequeno trecho:

A veces, en lo mejor del sueño, les despertaban los gritos de un idiota que se sentía perdido en la Plaza de Armas. A veces, el sollozar de una ciega que se soñaba cubierta de moscas, colgando de un clavo como la carne en las carnicerías. A veces, los pasos de una patrulla que a golpes arrastraba a un prisionero político, seguido de mujeres que limpiaban las huellas de sangre con los pañuelos empapados en llanto. A veces, los ronquidos de un valetudinario tiñoso o la respiración de una sordomuda encinta que lloraba de miedo porque sentía un hijo en las entrañas. Pero el grito del idiota era el más triste. Partía el cielo. Era un grito largo, sonsacado, sin acento humano. (ESP, p. 8-9)

O processo de desumanização dos mendigos adquire um relevo maior com a violência do Estado do Senhor Presidente, executada pela polícia, que se reveste de um caráter espectral pela constante opressão, evidenciados em certos momentos em que o narrador começa nomear efetivamente como fantasmas:

El idiota cayó medio muerto; llevaba noches y noches de no pegar los ojos, días y días de no asentar los pies. Los mendigos callaban y se rascaban las pulgas sin poder dormir, atentos a los pasos de los gendarmes que iban y venían por la plaza poco alumbrada y a los golpecitos de las armas de los centinelas, *fantasmas envueltos en ponchos a rayas*, que en las ventanas de los cuarteles vecinos velaban en pie de guerra, como todas las noches, al cuidado del Presidente de la República, cuyo domicilio se ignoraba porque habitaba en las afueras de la ciudad muchas casas a la vez, cómo dormía porque se contaba que al lado de un teléfono con un látigo en la mano, y a qué hora, porque sus amigos aseguraban que no dormía nunca. (ESP, p. 12, grifo nosso)

Enquanto os mendigos perdem as qualidades humanas, tratados como meros despojos e ruínas, “ni almohada ni confianza halló jamás esta familia de parientes del basurero” (ESP, p. 7), a cidade e as ruas ganham características de seres animados, “los horizontes recogían sus cabecitas en las calles de la ciudad, caracol de mil cabezas” (ESP, p. 23), prefigurando um espaço vivo, com a natureza recebendo atributos humanos, como se pode verificar, depois do assassinato efetivado pelo “idiota”, quando ele começa a fugir:

El Pelele huyó por la calles intestinales, estrechas y retorcidas de los suburbios de la ciudad, sin turbar con su gritos desaforados la respiración del cielo ni el sueño de lo habitantes, iguales en el espejo de la muerte, como desiguales en la lucha que reanudarían al salir el sol... (ESP, p. 21)

Nesse cenário, de combinação da desumanização dos mendigos com a humanização do não-humano e do não-natural, a construção espectral cresce, e o narrador passa a nomear com mais frequência pessoas e animais como fantasmas nas ruas, agora convertidas em sombras, “por las calles, subterráneos en la sombra, pasaban los primeros artesanos para su trabajo, fantasmas en la nada del mundo recreado en cada amanecer” (ESP, p. 21), ou ainda, “el idiota luchaba con el fantasma del zopilote que sentía encima y con el dolor de una pierna que se quebró al caer” (ESP, p. 23). A deterioração humana não é apenas descrita exteriormente, senão mobilizada subjetivamente nos personagens, mostrando uma cisão do humano, no sentido de um índice inumano. Assim, entrando na realidade psicológica dos personagens, o narrador busca mostrar os escombros dentro das cabeças dos mendigos, como no caso do Pelele, a qual no enlace entre a realidade e o sonho tenta confrontar a própria queda, sentindo no corpo a transformação do limiar entre a vida e a morte:

El cerebro del idiota agigantaba tempestades en el pequeño universo de su cabeza.
...E-e-eerrr... E-e-eerrr... E-e-eerrr...
Las uñas aceradas de la fiebre le aserraban la frente. *Disociación de ideas. Elasticidad del mundo en los espejos. Desproporción fantástica. Huracán delirante. Fuga vertiginosa, horizontal, vertical, oblicua, recién nacida y muerta en espiral...* (ESP, p. 23-24)

A descrição do entre-lugar da realidade e do sonho do “idiota” evoca a própria dinâmica fantasmagórica romanesca, a qual estamos investigando: “dissociação de ideias”, “elasticidade do mundo nos espelhos”, “desproporção fantástica”, “furação delirante”, “fuga vertiginosa horizontal, vertical, oblíqua, recém-nascida e morta em espiral”. Essas características inscrevem o movimento imóvel e a visibilidade invisível das camadas do passado no presente no índice do fantasma do poder do capital na periferia: as intensidades de desumanização e desintegração constante dos corpos e das mentes dos personagens e a humanização da natureza e da cidade, processos narrativos de conjunção intercalar entre o “real” e o “maravilhoso”, estão estruturalmente vinculados ao poder do Senhor Presidente, o ditador seguidor do liberalismo e do progresso. Como veremos, a aparente contradição entre uma ditadura com uma economia liberal de integração ao mercado global guiada pela determinação ideológica da ideia de progresso, de um lado, e a encarnação narrativa de um poder mítico do Tohil no Senhor Presidente, de outro, expõe duas faces de um mesmo processo, entre ausências e presenças, passados e presentes, intensificando ruínas no agora, distinguindo a modernização capitalista do centro europeu e norte-americano da periferia latino-americana.

O narrador, submerso subjetivamente no jogo entre a consciência e o inconsciente, no capítulo XXVI - Torbellino, ainda dentro da cabeça de Cara de Ángel, agora angustiado com a saúde frágil de Camila, no limiar entre a vida e a morte, faz uma das afirmações mais célebres do romance, registrando a contiguidade entre a realidade e o sonho: “Creía soñar. Entre la realidad y el sueño la diferencia es puramente mecánica. Dormido, despierto, ¿cómo estaba allí? En la penumbra sentía que la tierra iba caminando...” (ESP, p. 210). Nessa soleira do sono, Cara de Ángel entra na lógica fantasmagórica: “... Juego de sueños... charcas de aceite alcanforado... astros de diálogo lento... invisible, salobre y desnudo contacto del vacío...” (ESP, p. 210). A partir disso, flutuamos numa descrição surrealista. Primeiro, ouve-se um tambor que, na verdade, é uma porta, a “puertambor”, onde não há tambor, e a portambor fica ressoando uma batida de aldrava, algo ou alguma coisa quer entrar, mas a cinza que está dentro não pode abrir: “Tan... tan... tan... tambor de la casa... Cada casa tiene su puertambor para llamar a la gente que la vive y que cuando está cerrada es como si la viviera muerta... n tan de la casa... puerta... n tan de la casa...” (ESP, p. 211). Estamos diante, novamente, de uma animação das coisas, no caso, a casa que quer sair de seu corpo ao ver quem está no bate-quebate do portambor, e de certa ausência dos seres humanos, de intervenção de um espaço inumano.

Ainda que Cara de Ángel desperte do sonho, com batidas fortes na porta da casa, e declare “¡Qué horrible pesadilla! Por fortuna, la realidad era otra.” (ESP, p. 216), não se configura qualquer distinção clara com a realidade, uma vez que o narratário está submerso no pesadelo real da ditadura e que, ainda a pouco, soubemos que a diferença entre a realidade e o sonho é apenas mecânica. Mais ainda, no final do capítulo, o narrador diz, sob signo do limiar: “Medio adormecido recordaba Cara de Ángel su visión. Entre los hombres de pantalón rojo, el Auditor de Guerra, con cara de lechuza, esgrimía un anónimo, lo besaba, lo lamía, se lo comía, lo defecaba, se lo volvía a comer...” (ESP, p. 218). Assim, recheado de referências freudianas, reinventando as técnicas surrealistas e os difrismos de *Popol Vuh* e, também em outros capítulos como este, o fluxo de consciência misturado com a escrita automática, mostra-se a marca indelével da experimentação do espaço de sentido indecível entre os signos “real” e “maravilhoso” como produto da montagem entre as formas narrativas consolidadas e as referências culturais e religiosas distintas, criando sutilmente um novo procedimento literário com retalhos de velhos.

A “desproporção fantástica” (ESP, p. 24) dos corpos dão o tom da ambientação que apresenta o realismo dos fantasmas da periferia, sempre com uma exposição narrativa ao redor

da distensão, da expansão, da exaustão, pelo reconhecimento da não pertença completa, da inadequação, da disseminação, enfim, da apresentação artística possível para a aporia própria do corpo incorpóreo e da forma informe dos fantasmas como na “fuga vertiginosa horizontal, vertical, oblíqua, recém-nascida e morta em espiral” (ESP, p. 24) do Pelele, depois do assassinato na praça central:

Y atropellando por todo, *seguía a grandes saltos de un volcán a otro, de astro en astro, de cielo en cielo, medio despierto, medio dormido*, entre bocas grandes y pequeñas, con dientes y sin dientes, con labios y sin labios, con labios dobles, con pelos, con lenguas dobles, con triples lenguas, que le gritaban: ‘¡Madre! ¡Madre! ¡Madre!’ (ESP, p. 25, grifo nosso)

A autoimagem de desajuste do corpo e o movimento narrativo de desintegração e desfiguração se expande, sempre sobre o plano de junção intercalar entre o “real” da realidade e o “maravilhoso” do sonho, como para Pelele na citação acima, para quase todos os personagens. Nesse sentido, mais do que um tratamento particular para com os mendigos, essa construção literária procura apresentar os personagens como “tumba vivas” do pesadelo real da ditadura, isto é, dispõe os personagens como fantasmas da “cultura do medo” e do “espaço da morte” do Senhor Presidente.

Cara de Ángel, por exemplo, em determinado momento, ver “su pestaña inmensa se fue desprendiendo del más alto de los volcanes, se extendió con movimiento de araña de caballo sobre la armadura de la ciudad, y se enlutó la sombra” (ESP, p. 281), em outro momento, fica ainda mais claro o aspecto fantasmal dos personagens, quando Cara de Ángel, abatido pela dor, devido à gravidade da doença de Camila, querendo casar, “sentía que el cuerpo se le enfriaba. Impresión de lluvia y adormecimiento de los miembros, de enredo con *fantasmas cercanos e invisibles en un espacio más amplio que la vida*, en el que el aire está solo, sola la luz, sola la sombra, solas las cosas.” (ESP, p. 251, grifo nosso).

Camila também, depois de todo o contexto de terror da perseguição do Senhor Presidente ao seu pai Canales, confronta a si mesmo como uma “tumba viva”, uma espécie de espectro diante do mundo, como se algo a transformasse numa outra forma de vida dentro da antiga vida ou, equivalentemente, numa morte que sobrevive numa outra forma de vida dissonante com a original. Enfim, como se algo se instalasse nela para fazer viver um fantasma:

A pesar del sol que ardía en las quemaduras verdes de sus pupilas y del aire con peso de cadena que llenaba sus pulmones, *Camila se preguntaba si era ella la que iba andando. Los pies le quedaban grandes, las piernas como zancos. Andaba fuera del mundo, con los ojos abiertos, recién nacida, sin presencia. Las telarañas espumaban el paso de los fantasmas. Había muerto sin dejar de existir, como en un sueño y revivía*

juntando lo que en realidad era ella con lo que ahora estaba soñando. Su papá, su casa, su Nana Chabela, formaban parte de su primera existencia; su marido, la casa en que estaban de temporada, las criadas, de su nueva existencia. Era y no era ella la que iba andando. Sensación de volver a la vida en otra vida. Hablaba de ella como de persona apoyada en bastón de lejanías, tenía complicidad con las cosas invisibles y si la dejaban sola se perdía en otra, ausente, con el cabello helado, las manos sobre la falda larga de recién casada y las orejas llenas de ruidos. (ESP, p. 279, grifo nosso)

O desajuste e a desfiguração do corpo sugere ser uma consequência da clivagem do humano e do racional. Quando os pés de Camila pareciam grandes demais, como as estacas de uma palafita, que andavam fora do mundo físico, como se estivesse recém-nascida, sem presença, na condição de uma morta sem deixar de existir, “como num sonho em que re-vivia recolhendo o que era ela na realidade com o que agora estava sonhando”, expõe uma “desproporção fantástica”, uma “elasticidade do mundo nos espelhos” e uma “dissociação de ideias” de um espaço indeterminado da razão, quer dizer, de um espaço indecidível da razão entre o consciente e o inconsciente da conjunção intercalar entre os efeitos de sentidos. Essa desfiguração humana é engendrada pela atmosfera de terror da ditadura, compondo um realismo fantasmal, por meio da penetração nos personagens, como espécie de hospedeiros, de uma sobrevida à submissão e ao medo de um poder mítico imemorial do passado, que, ao mesmo tempo, faz-se presente, transfigurado, como poder do capital e da modernidade, determinado pela associação do Senhor Presidente ao deus ou diabo cristão e ao deus (ou diabo) maia-quiché *Tohil*. Essa ambientação é precisamente o realismo dos fantasmas da ditadura. Por isso, “era e não era ela que estava andando”, com a “sensação de voltar a vida em outra vida”, e que “ela falava dela como uma pessoa apoiada em um bastão distante”, assim, adquirira “a cumplicidade com as coisas invisíveis”.

Embora haja essas prefigurações dos personagens como fantasmas, nunca se chega a uma figuração plena. Narrativamente, eles não são construídos como personagens-fantasmas alienígenas, isto é, o narrador não os reconhece apenas pelo efeito de sentido “maravilhoso”. Ao contrário, os personagens são constitutivos também do “real” com características e histórias. Nesse sentido, quando o narratário percebe discursivamente a indecidibilidade narrativa entre os signos “natural” e “sobrenatural” nas ações dos personagens, estamos geralmente na construção da “tumba viva”, isto é, do lugar por onde o espectro pode se manifestar e se deixar ver ou, no mínimo, do lugar por onde se verifica os seus efeitos. A prefiguração narrativa fantasmagórica, portanto, coloca no centro do palco diegético a dinâmica e o movimento dos fantasmas introjetados nos personagens pela dimensão de desumanização e do inumano. Assim, eles conferem visibilidade aos invisíveis e forma aos informes da realidade social.

Os personagens são mobilizados, nesse sentido, pelo espectro do poder do Senhor Presidente em diversas dimensões fantasmagóricas, com origem no passado e/ou no futuro. Nesse ponto, o episódio de Genaro Rodas é um dos mais expressivos e clarificadores. No capítulo IX, “Ojo de Vidrio”, narra-se a chegada de Rodas em casa após testemunhar, com horror, o assassinato do Pelele executado pelo seu amigo Vásquez, da polícia secreta do Senhor Presidente, minutos depois deste lhe contar sobre o plano de sequestro de Camila. Ao chegar, Rodas se mostra como uma “tumba viva”, ao introjetar o fantasma do poder na dimensão da morte. O narrador aqui é enfático em dizer, a partir do ponto de vista do personagem, que “os mortos devem ser embalados como as crianças”, ressonância direta com a definição artística de fantasma do capítulo “La Tumba Viva”:

Rodas escondió la cara en la sombra que bañada la cuna de su hijo, y, de mal humor, sin oír lo que hablaba su mujer de los preparativos del bautizo, interpuso la mano entre la candela y sus ojos para apartar la luz, mas al instante la retiró sacudiéndola para limpiarse el reflejo de sangre que le pegaba los dedos. *El fantasma de la muerte se alzaba de la cuna de su hijo, como de un ataúd. A los muertos se les debía mecer como a los niños. Era un fantasma color de clara de huevo, con nube en los ojos, sin pelo, sin cejas, sin dientes, que se retorció en espiral como los intestinos de los incensarios en el Oficio de Difuntos.* A lo lejos escuchaba Genaro la voz de su mujer. (ESP, p. 69, grifo nosso)

A descrição artística do fantasma nesse episódio é extraordinária. De maneira paradoxal, como a própria natureza dos espectros, Rodas sente e visualiza o fantasma, primeiro, externamente, depois em seu próprio corpo. Então, centra-se a atenção num estranho olho, uma espécie de “olho de vidro”, numa força expressiva do enlace entre a forma do espaço de sentido indecidível entre os signos “real” e “maravilhoso” da conjunção intercalar impregnada pelo conteúdo em si fantasmal:

El grito de su esposa bañó de puntitos negros el fantasma de la muerte, puntitos que marcaron sobre la sombra de un rincón el esqueleto. Era un esqueleto de mujer, pero de mujer no tenía sino los senos caídos, flácidos y velludos como ratas colgando sobre la trampa de las costillas.

– Genaro: ¿qué te pasa?

– A mí no me pasa nada.

– Para eso, para volver como sonámbulo, con la cola entre piernas, te vas a la calle. ¡Diablo de hombre, que no puede estarse en su casa!

La voz de su esposa arropó el esqueleto.

– No, si a mí no me pasa nada.

Un ojo se le paseaba por los dedos de la mano derecha como una luz de lamparita eléctrica. Del meñique al mediano, del mediano al anular, del anular al índice, del índice al pulgar. Un ojo... Un solo ojo... Se le tasajeaban las palpitations. Apretó la mano para destriparlo, duro, hasta enterrarse las uñas en la carne. Pero, imposible; al abrir la mano, reapareció en sus dedos, no más grande que el corazón de un pájaro y más horroroso que el infierno. Una rociada de caldo de res hirviente le empapaba las sienes. ¿Quién le miraba con el ojo que tenía en los dedos y que saltaba, como la bolita de una ruleta, al compás de un doble de difuntos?

Fedina le retiró del canasto donde dormía su hijo.

– Genaro: ¿qué te pasa?

– ¡Nada!

Y...unos suspiros más tarde:

– ¡Nada, es un ojo que me persigue, es un ojo que me persigue! Es que me veo las manos... ¡No, no puede ser! Son mis ojos, es un ojo...

– ¡Encomendaste a Dios! – zanjó ella entre dientes, sin entender bien aquellas jerigonzas.

– ¡Un ojo..., sí, un ojo redondo, negro, pestañado, como de vidrio!

– ¡Lo que es, es que estás borracho! (ESP, p. 70)

Nesse episódio, a embriaguez alcoólica se mistura com a embriaguez do medo de Genaro à rede de terror da ditadura do Senhor Presidente. A visão alucinante de Genaro surge depois de ele ser testemunha da cena, anteriormente descrita, do assassinato de Pelele e da conversa sobre o caso da morte do Coronel Parrales no Portal do Senhor, sob o signo da resposta violenta do poder estatal.

Além disso, “o ojo de vidrio”, descrito por Genaro como o atributo principal do fantasma, compõe o arsenal de imagens alegóricas para descrever o pesadelo sufocante de vigilância da cidade do príncipe das trevas Senhor Presidente, onde “una red de hilos invisibles, más invisibles que los hilos del telégrafo, comunicaba cada hoja con el Señor Presidente, atento a lo que pasaba en las vísceras más secretas de los ciudadanos” (ESP, p. 46). Por isso, na sua visão no quarto, Genaro viu, depois de sua mulher apagar a luz, que “el ojo creció en la sombra con tanta rapidez, que en un segundo abarcó las paredes, el piso, el techo, las casas, su vida, su hijo...” (ESP, p. 71), perfazendo a dinâmica própria da vigilância opressora e onipresente do Senhor Presidente, e, em seguida, Genaro percebeu que “no es el ojo de Dios, es el ojo del Diablo...” (ESP, p. 71). No limiar entre a sombra e a luz, entre o ligar e o desligar do interruptor do quarto, “El ojo se hizo un ocho al pasar de la claridad a la tiniebla, luego tronó, parecía que se iba a estrellar con algo, y no tardó en estrellarse contra unos pasos que resonaban en la calle...” (ESP, p. 71), então, de súbito, surge uma lembrança em Genaro: “– ¡El Portal! ¡El Portal! – gritó Genaro – ¡Sí! ¡Sí! ¡Luz! ¡Fósforos! ¡Luz! ¡Por vida tuya, por vida tuya!” (ESP, p. 71). Nessa dinâmica, portanto, “o ojo de vidrio” mostra-se uma espécie de emblema do fantasma do poder do Senhor Presidente, considerando ainda a potência do título e a importância da imagem construída no capítulo para o pensamento romanesco.

A imagem do movimento do “ojo de vidrio” descreve algo considerável no trecho “*El ojo se hizo un ocho* al pasar de la claridad a la tiniebla” (ESP, p. 71, grifo nosso): o movimento de um oito (lembramos que a inscrição do número oito – 8 – pressupõe um ponto de encontro central entre seus dois círculos), ao passar da claridade à escuridão, depois de ter feito o inverso anteriormente, sugere, primeiro, o limiar entre os dois mundos constitutivos dos fantasmas,

neste caso, a realidade e o sonho (ou a embriaguez), marcado também pelo entre-lugar da luz e da sombra; segundo, remete a uma espécie de movimento imóvel como característica paradoxal dos espectros, se pensarmos a escrita do oito como o símbolo do deslocamento fundamental do “ojo de vidrio”, indicado indiretamente também pela colisão e pelo seu eco em direção à rua. Um movimento circular e eterno, portanto, sempre circunscrito pelo ponto de encontro dos círculos, dos mundos. O fantasma da morte faz Rodas gritar pelo Portal do Senhor, pedindo uma luz na sombra, uma clarificação. Em seguida, então, Genaro Rodas diz para Fedina:

– Sobre las gradas, sí, para abajo, rodó chorreando sangre al primer disparo, y no cerró los ojos. Las piernas abiertas, la mirada inmóvil... ¡Una mirada fría, pegajosa, no sé...! ¡Una pupila que como un relámpago lo abarcó todo y se fijó en nosotros! ¡Un ojo pestañado que no se me quita de aquí, de aquí de los dedos, de aquí, Dios mío, de aquí!... (ESP, p. 72)

O olhar imóvel de Pelele morto, um olhar frio e pegajoso, “uma pupila que como um relâmpago abarcou tudo e fixou-se em nós”, sugere não apenas um olhar da morte, mas também um olhar de quem já tinha visto a violência do Senhor Presidente, um olhar, assim, do abismo da força estatal: origem do “ojo de vidrio”. O fantasma da morte é, nesse sentido, uma espécie de outro nome próprio para o fantasma do poder. O vetor principal do fantasma do poder é, como se depreende, o Senhor Presidente, que durante todo o romance aparece corporalmente raras vezes, com poucas falas. Ele está, contudo, opressivamente presente em cada detalhe da narrativa, pulverizado por toda a parte, na corporeidade incorpórea dos espectros, sendo, portanto, o principal fantasma do realismo dos fantasmas da periferia no romance.

O hospedeiro do fantasma do poder é o soberano de uma ditadura num país latino-americano, nas primeiras décadas de 1900, sugestivamente, pela materialização literária da Guatemala de Estrada Cabrera, quer dizer, nas palavras de Otto Maria Carpeaux (1968, 10),

O ambiente do romance é, inconfundivelmente, a Guatemala no tempo da ditadura Cabrera; o glossário que acompanhou a primeira edição da obra, registra numerosas expressões tipicamente guatemaltecas. No entanto, o nome do país nunca é mencionado nas páginas do livro; e só uma vez se alude ligeiramente à época. Há intenção nisso. O tema de *O Senhor Presidente* foi verdadeiro nos tempos de Cabrera e nos tempos de Ubico e continua, infelizmente, verdadeiro nos dias de hoje. O país em que se passa *O Senhor Presidente* poderia ser qualquer das Repúblicas latino-americanas. Esses ditadores tropicais e subtropicais são parecidos em todos os decênios e sob todos os meridianos. *O Senhor Presidente* é sempre e hoje, o mesmo, na Guatemala e aqui e em toda a parte.

A história de *El Señor Presidente* é a história de qualquer República latino-americana, de qualquer ditador tropical, tanto das ditaduras que precederam a publicação da obra, como a de Estrada Cabrera na Guatemala dos anos 1898-1920, mote principal para a criação literária de Asturias, quanto das que estavam em atuação ou que sucederam a publicação do romance,

como a de Ubico na Guatemala dos anos 1931-1944, ou qualquer outra ditadura como da Argentina, do Brasil, do Chile, entre outros países, porque produz artisticamente o fantasma do poder na periferia a partir de sua singularidade no desenvolvimento desigual e combinado do capitalismo global.

Nesse sentido, a primeira dimensão peculiar apresentada do fantasma do poder na periferia no romance é o encontro e a contiguidade entre o arbítrio do poder autoritário do Presidente com o liberalismo como prática política e econômica. O Senhor Presidente, que é o príncipe das trevas, o Tohil, o comandante de torturas e de mortes, o dono da rede de fios invisíveis de comunicação que captura até as vísceras mais secretas dos cidadãos, é o mesmo Senhor Presidente do grande partido Liberal e do Progresso da Nação. Há diversas menções dessa contiguidade no romance. Por exemplo, quando o “Presidente de la República. Benemérito de la Patria, Jefe del Gran Partido Liberal y Protector de la Juventud Estudiantil” (ESP, p. 29), nas raras vezes em que utiliza a palavra, diz o quanto a morte é sua aliada, no momento em que enuncia a missão de Miguel Cara de Ángel, que será, na verdade, o destino de sua prisão (ESP, p. 306).

A segunda dimensão do fantasma do poder na periferia é a perspectiva colonial. O Senhor Presidente se preocupa com a relação de dependência política e economia com o imperialismo norte-americano. Na história do capitalismo, a relação de dependência apresentada no romance está situada na época da chamada “diplomacia do Dólar”, quando o Secretário de Estado dos EUA era o Philander C. Knox, entre 1909 a 1913, sob o presidente William Howard Taft, pelo menos pouco depois disso, como deixa vislumbrar a fala do mendigo Mosco, minutos antes de morrer:

- ¡Hombre, usted! - protestaba el *Mosco* contra los malos tratos del polizonte -, usted sí que como matar culebra, ¿verdad? Ya, ¡porque soy pobre! Pobre, pero honrado... ¡Y no soy su hijo, ¿oye?, ni su muñeco, ni su baboso, ni su qué para que me lleve así! ¡De gracia agarraron ya acarriar con nosotros al Asilo de Mendigos para quedar bien con los gringos! ¡Qué cache! ¡A la cran sin cola, los chumpipes de la fiesta! ¡Y siquiera lo trataran a uno bien!... No que ahí cuando vino el shute metete de *Mister Nos* nos tuvieron tres días sin comer, encaramados a las ventanas, vestidos de manta como locos... (ESP, p. 15, grifo nosso)

O termo *Mister Nos*, de acordo com a nota de Gerald Martin (2000, p. 353), refere-se à visita que Philander C. Knox fez à Guatemala, em 14 de março de 1912, em que Estrada Cabrera, nas festas para a recepção do Secretário de Estado norte-americano, foi humilhado e constrangido de diversas maneiras para poder manter submissamente o apoio estadunidense. Os alunos do Instituto Nacional Central de Varones, escola em que Asturias estudou, por

exemplo, recusaram-se a desfilar e homenagear o visitante no Hipódromo do Norte, situado no Templo de Minerva, local das grandes festas do governo. Em momento oportuno, os estudantes ainda soltaram um grito de protesto: “¡No, no, Knox!”.

A “diplomacia do Dólar” foi um modelo ofensivo de política externa dos EUA, na presidência de William Taft, comandado pelo Philander C. Knox, que procurava explorar e espoliar, em Dólar e para o Dólar, por meio de concessão e manutenção de crédito e investimentos, países estratégicos da América Latina, como a Guatemala, e da Ásia Central, tornando-os cada vez mais dependentes, conforme Lars Schoultz (2000). Havia, e há ainda hoje, uma política clara de hegemonia sobre a região latino-americana e do Caribe, e o presidente Taft, procurando mostrar uma suposta benevolência para com a América Latina, de acordo com Schoultz (2000, p. 247, grifo nosso), assegurou que os EUA tinham contribuído pela paz ajudando os “países fracos no tocante ao seu governo interno de modo a fortalecer neles a causa da lei e da ordem”, indicando “*progreso* na civilização”.

A ideologia central do fantasma do poder na periferia que atravessa e compõe o romance asturiano é justamente a do progresso como motor político e econômico para todas as ações do governo do Senhor Presidente, inclusive a tortura contra os opositores, em busca da integração colonial ao mercado global. Nas páginas de *El Señor Presidente* aparece diversas vezes, com ênfase, a justificativa do progresso para as ações, do ponto de vista do Senhor Presidente e de seus partidários, como no discurso da importante festa mítica do capítulo XXXVII – “El Baile de Tohil”:

¡¡¡CIUDADANOS!

Pronunciar el nombre del Señor Presidente de la República, es alumbrar con las antorchas de la paz los sagrados intereses de la Nación que bajo su sabio mando ha conquistado y sigue *conquistando los inapreciables beneficios del Progreso en todos los órdenes y del Orden en todos los progresos!!!!* (ESP, p. 302, grifo nosso)

O fantasma do poder na periferia tem também como dimensão socioeconômica o encontro e a contiguidade de modos de produção distintos, com conservação de produções agrícolas não modernas, reproduzindo relações semifeudais, e um incipiente processo de modernização, configurando um desenvolvimento desigual e combinado, forçando a unificação de dois espaços incomensuráveis para fazer girar a dinâmica do “progresso” do capitalismo. Essa dimensão pode ser percebida pela divisão social do trabalho marcada pela diversificação *sui generis* ligada ao poder autoritário, como mostra o momento em que Cara de Ángel, pensando nas diferentes profissões as quais atuou, declara: “¡Fui director del Instituto, director de un diario, diplomático, diputado, alcalde, y ahora, como si nada, jefe de una cuadrilla de

malhechores!...¡Caramba, lo que es la vida! *That is the life in the tropic!*” (ESP, p. 86) e no episódio do indígena que perdeu sua pequena terra de agricultura de subsistência para o Estado de terror feudal do Senhor Presidente (ESP, p. 221).

Essa dimensão socioeconômica se associa intrinsecamente com a dimensão política, como temos analisado com a “cultura do terror” da ditadura, principalmente com a prática de “democracia” do fantasma do poder na periferia. Com despojos do passado e com índices do futuro, a democracia na periferia, no contexto do desenvolvimento desigual e combinado do capitalismo, nas dimensões do espectro do poder analisadas no romance, só pode se apresentar como uma “tumba viva”, numa persistência de um poder arcaico colonial e oligárquico no presente do poder “democrático” de uma ditadura liberal. Quando trazida à tona pelo fantasma do poder, a democracia se reveste de morte, de apagamento, de esquecimento e de tumba de sentido, como no episódio irônico de recitação do “poeta” partidário do Senhor Presidente num comício, ao venerá-lo como a única encarnação real da teoria do super-homem nietzschiano: “Superlativo del Hombre, fue presintiendo, sindudamente, que de Padre Cosmos y Madre Naturaleza, iba a nacer en el corazón de América, el primer hombre superior que haya jamás existido” (ESP, p. 303), e é somente nas mãos de um “hipersuperhombre” e “superciudadano” como o Senhor Presidente, o qual “ahora y siempre guiará el carro de nuestra adorada Patria” (ESP, p. 303), que poderia nascer uma democracia diferente das democracias do centro capitalista norte-americano e europeu, a “superdemocracia”:

La Democracia acabó con los Emperadores y los Reyes en la vieja y fatigada Europa, mas, preciso reconocer es, y lo reconocemos, que trasplantada a América sufre el injerto cuasi divino del Superhombre y da contextura a una nueva forma de gobierno: la *Superdemocracia*. Y a propósito, señores, voy a tener el gusto de recitar... (ESP, p. 303, grifo nosso)

No país do Senhor Presidente que possui a aura de Deus, do Diabo, de Tohil, e do super-homem nietzschiano, concentrando resíduos do passado no presente, como o poder autoritário de relações semi-feudais regionalistas ligadas à terra no presente capitalista de inserção do país tropical ao mercado global, dentro de uma atmosfera fantasmal de terror, o regime político não pode ser uma mera democracia, mas ironicamente uma “superdemocracia”: a democracia do fantasma do poder na periferia, que deve ser exemplo para as ínfimas democracias do centro capitalista. Por isso, em determinado momento, ainda enredado pelo poder, Cara de Ángel diz que

- ¡Yo, el primero, Señor Presidente, entre los muchos que profesamos la creencia de que un hombre como usted debería gobernar un pueblo como Francia, o la libre Suiza, o la industriosa Bélgica, o la maravillosa Dinamarca!... Pero Francia..., Francia sobre todo... ¡Usted sería el hombre ideal para guiar los destinos del gran pueblo de Gambetta y Víctor Hugo! (ESP, p. 45)

Essa tumba da democracia, somente incorpora algo vivo, no sentido autêntico do poder popular, isto é, somente se deixa ler como fantasma vindo do futuro quando se comunica com o fantasma da revolução. Com índices do futuro e promessas do passado, a “tumba viva” da revolução se movimenta através do general Canales, que é perseguido pelo Senhor Presidente justamente por esse motivo, e do misterioso estudante preso no calabouço que aparece minimamente no romance, de maneira intempestiva, no começo e no final da narrativa, como uma espécie de alegoria mesma do futuro da revolução. Como hospedeiro do fantasma da revolução, Canales assegura, no momento da fuga, “Huir no era digno de un soldado...Pero la idea de volver a su país al frente de una revolución libertadora...” (ESP, p. 87). Em busca de sair da órbita do fantasma do poder, o fantasma da revolução guia ações, as quais o Senhor Presidente descobre pelas “redes de fios invisíveis”, o qual produz diversos relatórios secretos (ESP, p. 183-184).

O fantasma da democracia é atravessado pelo fantasma da revolução no índice de demandas sociais, culturais e econômicas das classes médias e trabalhadoras, da cidade e do campo, de todas as etnias, que procuram se unificar, como demonstrou a revolta de Cara de Ángel, quando se deu conta das injustiças do Senhor Presidente e do Estado, ao conversar com um índio despossuído de suas terras, prefigurando uma “revolução completa”, “de baixo para cima e de cima para baixo”:

Y volvió el puño – platos, cubiertos y vasos tintineaban –, abriendo y cerrando los dedos como para estrangular no sólo a aquel bandido con título, sino a todo un sistema social que le traía de vergüenza en vergüenza. (ESP, p. 228)

Numa “superdemocracia” própria da periferia do capitalismo, o fantasma da revolução não tem um programa revolucionário do futuro como os programas centrais e europeus, justamente pela configuração do fantasma do poder que justapõe camadas do passado no presente, acumulando problemas pré-capitalistas com capitalistas, problemas desiguais e combinados, como o problema da terra, da questão indígena e da liberdade de cosmovisão:

Los hombres volvieron a las tareas cotidianas con disgusto; ya no querían seguir de animales domésticos y habían salido a la revolución de *Chamarrita*, como llamaban cariñosamente al general Canales, para cambiar de vida, y porque *Chamarrita* les ofrecía devolverles la tierra que con el pretexto de abolir las comunidades les arrebataron a la pura garnacha; repartir equitativamente las tomas de agua; suprimir

el poste; implantar la tortilla obligatoria por dos años; crear cooperativas agrícolas para la importación de maquinaria, buenas semillas, animales de raza, abonos, técnicos; facilitación y abaratamiento del transporte; exportación y venta de los productos; limitar la prensa a manos de personas electas por el pueblo y responsables directamente ante el mismo pueblo; abolir la escuela privada; crear impuestos proporcionales; abaratar las medicinas; fundir a los médicos y abogados y dar la libertad de cultos, entendida en el sentido de que los indios, sin ser perseguidos, pudiesen adorar a sus divinidades y rehacer sus templos. (ESP, p. 297)

No caso do estudante da prisão, que o narrador não nomeia, a construção fantasmagórica é ainda mais forte. Aparece inicialmente, no capítulo II – “La muerte del Mosco”, de súbito, numa conversa com um sacristão no calabouço, em completa escuridão, depois reaparece no capítulo XXVIII – “Habla en la sombra”, título carregado pela ambiguidade espectral, ainda na prisão escura como se fosse o próprio presente político do país. A abertura do capítulo, no estilo de escrita dramática, traz apenas a informação de vozes conversando – primeira, segunda, terceira voz – que, de acordo com a primeira voz, sentem-se “como si estuviéramos muy lejos, muy lejos...” (ESP, p. 235). Durante a conversa, há um quarto corpo, muito gelado, que faz uma voz supor que “¡Entre nosotros hay un muerto!” (ESP, p. 238), em seguida, a voz do corpo responde: “– Otro de ustedes...” (ESP, p. 238). Embora se revele que é, de novo, uma conversa entre o estudante, o sacristão, o licenciado Carvajal e outro preso, há uma insinuação e ambiguidade narrativa fantasmagórica como sugere o título.

Nessa conversa, o estudante como uma espécie de “tumba viva” do futuro com uma promessa do passado, portador do fantasma da revolução, o único que no escuro do calabouço, falando na sombra, “se deleitaba en sus dolencias físicas para olvidar que había visto la luz en un naufragio, que había visto la luz entre cadáveres” (ESP, p. 238-239), mas, aos poucos, conseguiu declamar um poema marcante que traz a insígnia da liberdade e do futuro, “El poema de las generaciones sacrificadas” (ESP, p. 239), cujo alguns dos versos são: “tua mão em minha mão”, registrando uma consagração coletiva, “a rosa dos ventos sem uma pétala/o coração estava saltando tumbas”, numa dinâmica de frequência de vários tempos, “regresar parecen desde los astros/cuando sólo vuelven del cementerio”, que traz alguma luz do futuro, “acertijos de aurora en las estrellas” (ESP, p. 239). Depois da recitação do poema, quebrando um interstício de um largo silêncio, o estudante diz: “¡Hablemos de la libertad!” (ESP, p. 240). Em seguida, com as reações religiosas de outras vozes propondo rezar, o estudante responde categoricamente “– ¡Qué es eso de rezar! ¡No debemos rezar! ¡Tratemos de romper esa puerta y de ir a la revolución!”, e obtém como resposta de outra voz que “no todo se ha perdido en un país donde la juventud habla así!” (ESP, p. 242). Por fim, o estudante reaparece no epílogo, o qual constrói uma forte imagem narrativa final. Ao ganhar o direito à liberdade e sair da prisão,

no caminho de volta à casa, o estudante ver a degradação dos símbolos materiais da ditadura do Senhor Presidente com as ruínas do palácio presidencial, o Portal del Señor.

Nessa perspectiva, considerando todas as dimensões, o fantasma do poder construído pela ambientação diegética de *El Señor Presidente*, dentro do conteúdo em si do realismo dos fantasmas na operação de junção intercalar entre os efeitos de sentido “real” e “maravilhoso”, apresenta uma contiguidade e um amálgama entre o poder não moderno, pré-capitalista, e o poder moderno, numa contínua estrutura que entrelaça passado e presente e, por isso, possui como um dos avatares, como corpo incorpóreo, o fantasma da morte na “cultura do terror” da ditadura. Assim, o fantasma do poder na periferia capitalista emerge diegeticamente como espectro central do romance.

O sítio do acontecimento da nova narrativa, *El Señor Presidente*, constrói, portanto, um mundo sensível dos fantasmas da periferia do capitalismo mundial, com a centralidade no espectro do poder, no momento inicial de sua incorporação completa ao mercado global, como modo de investigar e dizer algo sobre o mundo, algo sobre as entranhas do poder moderno, algo da violência singular e colonial que faz girar o “progresso” do capital a partir da periferia, algo necessário, portanto, para o desenvolvimento desigual e combinado do capitalismo global: a estrutura mítica do poder.

A ambientação dos fantasmas de *El Señor Presidente* se mostra também no tempo romanescos, especificamente no desajuste do tempo linear e cíclico. A princípio, o tempo linear se apresenta com força na diegese, iniciado com o assassinado do coronel José Parrales, ainda no primeiro capítulo, registrado no dia 21 de abril, começo da narrativa. Em seguida, os capítulos dão prosseguimento aos dias do tempo cronológico. Com retrospectos e avanços temporais, no entanto, a narrativa constrói uma atmosfera cíclica, pelo princípio de justaposição compositiva, analisado em detalhes por Nelson Osorio T. (2000, p. 912-915), que suspende o tempo linear a favor de um tempo do eterno retorno, caracterizando o tempo do poder e do absoluto.

Nesse sentido, para Ramirez Caro (2009, p. 43), há duas concepções de tempo plenamente perceptíveis no romance: 1) um tempo linear ou histórico, tomando a ideia de revolução de Canales; 2) um tempo cíclico e perpétuo, dominado pelo tirano. Contudo, “aquele tiempo es desactivado-anulado y el mundo termina sumergido en un tiempo mítico circular”. A percepção de um tempo eterno é apresentada na própria estruturação da narrativa em três partes: a primeira parte – 21, 22 y 23 de abril – e a segunda parte – 24, 25, 26 y 27 de abril –, que compõe o tempo cronológico concreto, e a terceira parte – las semanas, los meses y los años –,

que insere um tempo infinito, característico do eterno, o qual retira qualquer relevância do tempo anterior.

O romance asturiano, no entanto, não se estabiliza nessas duas temporalidades, nem sobrepõe o tempo cíclico sobre o tempo linear como propõe Caro (2009). Certamente, a narrativa apresenta, de um lado, a concepção de tempo linear, segundo a qual o passado é fechado e impossível de mudar, o presente é transição, e o futuro é abertura e possibilidade de transformação; e, de outro, a de tempo cíclico e eterno, que não abarca qualquer possibilidade de mudança, sempre repete ou retorna o mesmo tempo, sendo equivalentes, portanto, o passado, o presente e o futuro. O tempo de *El Señor Presidente*, entretanto, visto de maneira ampla, na composição dos dois tempos imbuídos na forma indecível de contiguidade entre o “real” e o “maravilhoso”, desloca-se e desajusta-se, sutilmente às vezes, da norma central de ambos os tempos para apresentar certa convergência entre seus cursos contraditórios, isto é, para expor o curso subsumido de contiguidade entre o tempo linear do “progresso” com o tempo mítico do poder, constituindo o tempo do fantasma do poder moderno.

O realismo dos fantasmas da periferia, nesse sentido, desintegra os dois tempos, no núcleo da lógica disjuntiva entre ambos, para compor o tempo enunciativo de limiar de suas ruínas. Quando a diegese apresenta o espaço de sentido indecível de conjunção intercalar entre o “natural” e o “sobrenatural” na dinâmica formal narrativa de visibilidade invisível dos espectros do poder rompe-se a consistência do tempo contínuo linear e advém o tempo circular mítico como sutura das fraturas da própria “continuidade” temporal moderna, principalmente quando se encontra em jogo enunciativo forças temporais do passado. Os personagens atuam num deslocamento e numa distorção temporal característico dessa suturação entre o tempo linear e o tempo mítico, uma espécie de tempo linear-mítico, como constituição mesma da possibilidade de um tempo contínuo do “progresso”, como Cara de Ángel, ao observar Camila depois do sequestro, perguntando-se: “¿Esa tarde hacía muchos años o esa tarde hacía pocas horas?” (ESP, p. 99). A distorção temporal se manifesta pelo mesmo princípio paradoxal constitutivo dos fantasmas, num movimento imóvel ou na imobilidade móvel. Um episódio é paradigmático e definidor desse tempo suturado dos fantasmas: o episódio em que Camila, olhando retratos e fotografias, recorda do momento em que conheceu o mar:

La inmensidad en movimiento. Ella en movimiento. Todo lo que en ella estaba inmóvil, en movimiento. Jugaron palabras de sorpresa en sus labios al ver el mar por primera vez, mas al preguntarle sus tíos qué le parecía el espectáculo, dijo con aire de huera importancia: ‘¡Me lo sabía de memoria en fotografía!...’ (ESP, p. 94, grifo nosso)

O oxímoro “imóvel em movimento” registra, portanto, o tempo indecível entre o movimento e a imobilidade como constitutivo do tempo dos fantasmas, que, evidentemente, materializa-se narratologicamente com uma decisão pelo movimento entre o passado e o futuro instalados no presente. No caso do fantasma da revolução, a sutura entre os tempos se desintegra numa frequência temporal disruptiva do eterno e do contínuo, apresentando o tempo como interrupção e salto descontínuo no presente com horizontes de expectativas abertos e passíveis de mudanças, nos personagens e no narratário, como vimos na análise, por exemplo, do fantasma da revolução em Canales e no breve episódio de um estudante preso no calabouço que propõe uma revolução, o qual se ver livre no desfecho. Essa definição temporal adquire um contorno maior para o romance quando o narrador segue apresentando a visão de Camila do movimento do mar associando-o com o movimento em volta do palácio presidencial Portal do Senhor:

Camila había oído hablar de las vistas de movimiento que daban a la vuelta del Portal del Señor, en las Cien Puertas, pero no sabía ni tenía idea de cómo eran. Sin embargo, con lo dicho por su primo, fácil le fue imaginárselas entornando los ojos y viendo el mar. *Todo en movimiento. Nada estable. Retratos y retratos confundiendo, revolviéndose, saltando en pedazos para formar una visión fugaz a cada instante, en un estado que no era sólido, ni líquido, ni gaseoso, sino el estado en que la vida está en el mar. El estado luminoso. En las vistas y en el mar.* Con los dedos encogidos en los zapatos y la mirada en todas partes, siguió contemplando Camila lo que sus ojos no acababan de ver. Si en el primer instante sintió vaciarse sus pupilas para abarcar la inmensidad, ahora la inmensidad se las llenaba. Era el regreso de la marea hasta sus ojos. (ESP, p. 95, grifo nosso)

A sutura dos dois tempos, do tempo linear e do tempo cíclico e eterno, ocorre pelos encontros e choques produzidos pelo tempo do fantasma do poder. Por exemplo, no desenrolar da ação de Cara de Ángel, pautado no tempo linear, na última conversa com o Senhor Presidente para receber a ordem da missão-emboscada, o tempo do fantasma do poder desalinha o tempo linear, quando surge a visão e o tempo mítico do Tohil encarnado no Senhor Presidente, no capítulo XXXVII – “El baile de Tohil” (ESP, p. 299-309), suturando os tempos para expor a lógica linear-mítica do contínuo do poder moderno capitalista na periferia. Assim, o encontro temporal provocado pela visão se efetua pelo deslocamento do fantasma ao passado mítico dos Maias-Quiché em sua imobilidade no presente, desvelando o tempo cíclico e eterno do poder. Adiante analisaremos com mais detalhes esse capítulo, devido ao papel central do episódio para a investigação da estrutura mítica do poder na periferia pelo realismo dos fantasmas da diegese.

O tempo do fantasma da revolução, por sua vez, produz a interrupção e o desajuste do tempo contínuo linear-mítico por meio do aparecimento disruptivo do estudante, com seus horizontes de expectativas abertos, quando traz o poema das Gerações Sacrificadas, marcando,

de um lado, a memória de luta pelo novo como produção de um deslocamento ao passado, e, de outro, a possibilidade da revolução como produção de um deslocamento ao futuro, simultaneamente, rompendo a imobilidade móvel do presente horrendo da ditadura. Portanto, o fantasma da revolução interrompe e suspende a lógica contígua do tempo linear-eterno-mítico do progresso e do poder em vista de um tempo descontínuo e disruptivo do presente.

Essa sutura e disrupção dos tempos produzido pelos espectros do realismo dos fantasmas instaura uma percepção sensível investigativa e reveladora da estrutura do poder moderno capitalista a partir da periferia, desconstruindo a ideia de progresso, quando expõe bases míticas da própria constituição do tempo moderno na verificação de contiguidade entre o tempo linear com o tempo mítico nas dimensões do fantasmas do poder, como na “superdemocracia” do Senhor Presidente, e na disrupção possível do tempo descontínuo do fantasma da revolução. O realismo dos fantasmas da periferia apresenta, assim, as “falhas” ou contradições como a própria constituição e estrutura do tempo e do poder moderno, pelo modo de formar a sobrevida dos espectros, desajustando a identidade de si do presente.

A prefiguração do caráter mítico do poder aparece pulverizada no decorrer do romance, como se pôde observar. Há dois capítulos, no entanto, que concentram a imagem narrativa do mito e do sacrifício do poder moderno na periferia. O primeiro, no início da segunda parte do romance, é o capítulo XIV – “¡Todo el orbe cante!” – da hiperbólica festa oficial do governo no Palácio de Minerva. As festas nacionais são apresentadas como rituais que legitimam o Senhor Presidente, enredando a população ao fantasma do poder, por meio de adoração e de glorificação. O narrador, a cerimonialista e os partidários do regime exprimem a dinâmica da Fiesta de Minerva como a grande instância ritual de divinização do Presidente:

¡Señor, Señor, llenos están los cielos y la tierra de vuestra gloria! El Presidente se dejaba ver, agradecido con el pueblo que así correspondía a sus desvelos, aislado de todos, muy lejos, en el grupo de sus íntimos.

¡Señor, Señor, llenos están los cielos y la tierra de vuestra gloria! Las señoras sentían el divino poder del Dios Amado. Sacerdotes de mucha envidia le incensaban. Los juristas se veían en un torneo de Alfonso el Sabio. Los diplomáticos, excelencias de Tiflis, se daban grandes tonos consintiéndose en Versalles, en la Corte del Rey Sol. Los periodistas nacionales y extranjeros se relamían en presencia del redivivo Pericles. ¡Señor, Señor, llenos están los cielos y la tierra de vuestra gloria! Los poetas se creían en Atenas, así lo pregonaban al mundo. Un escultor de santos se consideraba Fidias y sonreía poniendo los ojos en blanco y frotándose las manos, al oír que se vivaba en las calles el nombre del egregio gobernante. ¡Señor, Señor, llenos están los cielos y la tierra de vuestra gloria! Un compositor de marchas fúnebres, devoto de Baco y Santo Entierro, asomaba la cara de tomate a un balcón para ver dónde quedaba la tierra.

(ESP, p. 114-115)

O ritual nacionalista da Fiesta de Minerva faz referência cultural à tradição grega como símbolo grandioso da civilização ocidental, pautado principalmente em Atenas e na deusa da sabedoria Minerva, uma vez que o Senhor Presidente da República é o “Benemérito de la Patria, Jefe del Gran Partido Liberal y Protector de la Juventud Estudiosa” (ESP, p. 29), para assegurar um ícone cívico e avatar mítico do progresso da nação. A comparação com Péricles, o maior estadista ateniense, efetua-se pela sua contribuição pelas letras e pelos estudos, tendo construído monumentos como a Acrópole e o Partenón. O processo de mitificação do poder, portanto, é colonial e eurocêntrico.

Nesse sentido, a cerimonialista da festa faz um discurso pomposo para o transe e exaltação dos partidários, todos enredados ao poder do Senhor Presidente:

‘- ¡Hijo de-el pueblo! - repitió la del discurso -, del pueblo digo: el sol, en este día de radiante hermosura, el cielo viste, cuida su luz tus ojos y tu vida, enseña del trabajo sacrosanto que sucede en la bóveda celeste a la luz la sombra, la sombra de la noche negra y sin perdón de donde salieron las manos criminales que en lugar de sembrar los campos, como tú, Señor, lo enseñas, sembraron a tu paso una bomba que a pesar de sus científicas precauciones europeas, te dejó ileso...’

Un aplauso cerrado ahogó la voz de la *Lengua de Vaca*, como llamaban por mal nombre a la regalona que decía el discurso, y una serie de abanicos de vivas dieron aire al Mandatario y a su séquito:

- ¡Viva el Señor Presidente!

- ¡Viva el Señor Presidente de la República!

- ¡Viva el Señor Presidente Constitucional de la República!

- ¡Con un viva que resuene por todos los ámbitos del mundo y no acabe nunca, viva el Señor Presidente Constitucional de la República, Benemérito de le Patria, Jefe del Gran Partido Liberal, Liberal de Corazón y Protector de la Juventud Estudiosa!... (ESP, p. 116)

Para William Clary (2000), Miguel Asturias produz uma imagem paródica das Fiestas de Minerva da ditadura de Estrada Cabrera na Guatemala, que constituíam um importante momento cívico de legitimação da autoridade violenta do presidente. No período de modernização na Guatemala, havia uma tendência de reivindicação dos parâmetros neoclássicos, principalmente greco-latino, de tal modo que os símbolos do helenismo se transformaram em paluarte discursivo do poder. Assim, de acordo com Clary (2000, p. 669), “los discursos helénicos se emplean con un ojetivo doble: realzar el discurso hegemónico y europeizante ante la percepción de la barbarie guatemalteca y enaltecer el impulso nacionalista que le régimen de Estrada Cabrera busca fomentar”.

William Clary (2000, p. 668) reconhece ainda a tendência continental para os rituais do nacionalismo simbólico em regimes finisseculares como de Antonio Guzmán Blanco na Venezuela e Porfirio Díaz no México, os quais procuravam recuperar símbolos fetichizados de tradições ocidentais antigas, patrocinados pelo Estado/ditador, para inventar uma tradição e

“ritualizar y articular el sueño del progreso”. Estrada Cabrera radicalizou essa estratégia, tornando-a central para a imagem do poder.

Em *El Señor Presidente*, o narrador intervém no discurso da cerimonialista Lengua de Vaca para corrigir alguns trechos, reforçando a paródia, e registra como o grande autor do discurso o “fiel del mercado” como agente do progresso. Segue-se a mitificação do Presidente:

- ‘¡En cien ajada habría sido la bandera (‘encienagada’, corrigió el fiel del mercado, autor del discurso), de lograr sus propósitos esos malos hijos de la Patria, robustecidos en su intento criminal por el apoyo de los enemigos del Señor Presidente; nunca reflexionaron que la mano de Dios velaba y vela sobre su preciosa existencia con beneplácito de todos los que sabiéndolo digno de ser el Primer Ciudadano de la Nación, lo rodearon en aquellos instantes así-agos, y lo rodean y rodearán siempre que sea necesario!

¡Sí, señores...señores y señores; hoy más que nunca sabemos que de cumplirse los fines nefandos de aquel día de triste recuerdo para nuestro país, que marcha a la descubierta de los pueblos civilizados, la Patria se habría quedado huérfana de Padre y Protector en manos de los que trabajan en la sombra los puñales para herir el pecho de la Democracia, como dijo aquel gran tribuno que se llamó Juan Montalvo. (ESP, p. 116-117)

Essa última referência a Juan Montalvo é importantíssima. O escritor equatoriano e liberal radical foi imortalizado pelos escritos e pela férrea oposição e militância contra a ditadura conservadora de Gabriel García Moreno e de Ignacio de Veintimilla. Por isso, William Clary (2000, p. 676), e a maioria dos críticos, identifica uma contradição na citação de Juan Montalvo no discurso que serve como justificação do governo do Senhor Presidente, operando a paródia numa base irônica. Leitura plausível. Mas, parece-nos coerente também, observando o pensamento geral do romance, aceitar a inclusão da contradição/contiguidade dos liberais com o autoritarismo como a prática possível do poder na América Latina, quer dizer, o fantasma do poder na periferia investigado até aqui nos diz precisamente isto: que a prática do liberalismo e da revolução burguesa no continente latino-americano parece somente atingir sua potência conservando o horizonte colonial e autoritário do poder como única possibilidade concedida pelo capitalismo global para entrada no mercado mundial. Na esteira das afirmações de Willy Thayer (1996, p. 2) e Idelber Avelar (2003, p. 75-77), na América Latina, as ditaduras operaram um trânsito do Estado nacional moderno ao mercado transnacional, uma transição epocal centrada na liberdade econômica, onde a governabilidade das liberdades políticas era contingência dos vencedores.

Nesse acepção, o discurso da cerimonialista segue com tom irônico, agora em relação à revolução de independência “sem sangue” e a consigna “Liberdade”. Em seguida, no reforço ritual do poder e da ideologia do progresso, faz referências históricas e liberais, associando o progresso técnico de Robert Fulton (1765-1815), o engenheiro estadunidense e inventor do

primeiro barco a vapor, com Juana Santa María, que remete a “la política traicionera del Partido Liberal en Nicaragua a mediados del siglo XIX, que permitió la llegada de William Walker al territorio nacional para luchar contra los Conservadores ” (CLARY, 2000, p. 676):

¡Mercé a eso, el pabellón sigue ondeando impoluto y no ha huido del escudo patrio el ave que, como el ave tenis, renació de las cenizas de los manos - corrigiéndose - mames que declararon la independencia nacional en aquella grora de la libertá de América, sin derramar una sola gota de sangre, ratificando de tal suerte el anhelo de libertá que habían manifestado los mames - corrigiéndose - manes indios que lucharon hasta la muerte por la conquista de la libertá y del derecho!

Y por eso, señores, venimos a festejar hoy día al muy ilustre Protector de las clases necesitadas, que vela por nosotros con amor de Padre y lleva a nuestro País, como ya dije, a la vanguardia del progreso que Fultón impulsó con el vapor de agua y Juana Santa María defendió del filibustero intruso poniendo fuego al polvorín fatal en tierras de Lempira. ¡Viva la Patria! ¡Viva el Presidente Constitucional de la República, Jefe del Partido Liberal, Benemérito de la Patria, Protector de la mujer desvalida, del niño y de la instrucción!” (p. 117-118)

Assim, o ritual da Fiesta de Minerva além de prefigurar a forma mítica do poder moderno na periferia, expressa o núcleo de umas das dimensões do fantasma do poder, no que tange à caracterização de que, para dizer junto com Clary (2000, p. 676), “‘la vanguardia del progreso’ y los regímenes liberales son los responsables de haber abierto las fronteras a la inversión norteamericana y así exponer el país al imperialismo”, e expõe a tradição inventada eurocêntrica como cerne identitário do fantasma do poder.

O realismo dos fantasmas da periferia do romance asturiano joga, assim, o leitor numa rede de percepções sobre o poder moderno no índice contraditório de sua fantasmagoria periférica, por meio da lógica narrativa de junção intercalar do encontro indecível entre o “real” e o “maravilhoso”, utilizando ironicamente as bases míticas cristã e, principalmente, Maia-Quiché para expor e expressar o mito do poder moderno na periferia. Nesse cenário, a mobilização do limiar entre o humano e o inumano dos personagens, nas constantes descrições de desumanização, desfiguração e “desproporção fantástica” (ESP, p. 24), constitui a morada narratológica dos fantasmas e, por conseguinte, o espaço discursivo capaz de exprimir com mais ímpeto o procedimento mental, social e político da dinâmica mítica do poder moderno do capital.

O inumano dos personagens de *El Señor Presidente* apresenta, de um lado, a animalização como resignação à força do poder do Estado e, ao mesmo tempo, como dimensão inoportuna e perigosa a ser sempre controlada pelo Senhor Presidente; de outro lado, o caráter alucinante e despersonalizado, como algo monstruoso e irregular, sem uma norma definitiva do homem, principalmente do “super-homem” Senhor Presidente do Partido Liberal e provedor do

progresso. O inumano é registrado como o limite instável do humano, uma topologia da impotência e da potência, numa disformidade. O disforme do inumano adquire um poder destabilizador da forma humana, cisão a qual faz viver os fantasmas. A forma informe constitui, assim, tanto o inumano como os fantasmas. A instabilidade do inumano no romance se configura, portanto, como o lugar que permite a frequência mas também o atravessamento dos fantasmas, isto é, a instalação do limiar entre invisibilidade e visibilidade constitutiva dos espectros.

É precisamente no transpassamento dos fantasmas que o personagem principal do romance, Cara de Ángel, a princípio, o homem de confiança do Presidente, vai, aos poucos, percebendo e expressando o “hueco invisible” (ESP, p. 314) do poder moderno como mito até visualizar e expor completamente o espectro de Tohil no Senhor Presidente, momento da lógica formal mais expressivo do “maldoblesar de la luz em la sombra, de la sombra em la luz” do realismo dos fantasmas da periferia, quer dizer, episódio chave de experimentação do pensamento inaugural do romance como sítio do acontecimento da *nueva narrativa hispanoamericana*, num dos últimos momentos narrativos antes do desfecho: o capítulo XXXVIII – “El baile de Tohil”.

Cara de Ángel começou a antever o poder mítico encarnado no Senhor Presidente, em capítulos anteriores, depois de se envolver no caso Canales e se apaixonar por Camila, quando foi chamado com urgência à casa presidencial, “como reptil cobarde enroscóse en la duda de si iba o no iba” (ESP, p. 262), para ser notificado pelo Senhor Presidente que seria o padrinho de seu casamento. Após o aparecimento em cena do Presidente como o próprio absoluto, “del fondo de la habitación avanzó el Señor Presidente, con la tierra que le andaba bajo los pies y la casa sobre el sombrero” (ESP, p. 263), numa breve conversa com referência à Deusa Minerva, “- ¡Ni ni mier...va’!” (ESP, p. 263), Cara de Ángel vislumbrou sua submissão ao Senhor Presidente. Então, a percepção de Cara de Ángel sobre o Ditador se abre para além da “hueco invisible” (ESP, p. 314) de resignação ao poder.

Em “El baile de Tohil”, apresenta-se completamente o núcleo do inumano em Cara de Ángel, expandindo sua percepção amplamente. Depois do Senhor Presidente dispor o engodo da missão para prendê-lo, ele sentiu e viu, “por una ventana abierta de par en par entre sus cejas negras” (ESP, p. 307), uma espécie de desfile e dança do mito do poder moderno em sua frente a partir do fantasma do poder da periferia encarnado no ditador. Para tanto, o mito dos Maias-Quiché do “livro do Conselho ou da Comunidade” *Popol Vuh*, com ênfase no deus Tohil, o detentor do fogo, torna-se a narrativa mediadora e tradutora da visão.

No início da visão, “una palpación subterránea de reloj subterráneo que marca horas fatales empezaba para Cara de Ángel” (ESP, p. 307) fez ele distinguir uma fogueira acesa entre árvores num pátio invadido pela noite, indicando a manifestação do fogo de Tohil, onde tinham “cuatro sombras sacerdotales” (ESP, p. 307) vestidos de musgo de adivinhações, cada um com um dos olhos aberto e outro fechado. Em seguida, Cara de Ángel ouviu sons de tambores “tún tún tún” e viu muitos “hombres untados de animales” (ESP, p. 308) entrarem no pátio pulando em fileiras de milho. Começava o ritual de Tohil amalgamado nas ações do Senhor Presidente. Na retórica do ritual, a conjunção intercalar entre a luz e a sombra, entre o fogo e o frio, desenvolvida durante todo o romance, adquire maior sentido aqui para a forma fantasmal. Alegorizando a realidade disposta pelo poder do Senhor Presidente, o limiar cresce como plano de sentido mítico pela associação com o mito de *Popol Vuh*, como se segue:

Por las ramas del tún, ensangrentadas y vibrátiles, bajaban los cangrejos de los tumbos del aire y corrían los gusanos de las tumbas del fuego. Los hombres bailaban para no quedar pegados a la tierra con el sonido del tún, para no quedar pegados al viento con el sonido del tún, alimentando la hoguera con la trementina de sus frentes. De una penumbra color de estiércol vino un hombrecillo con cara de güisquil viejo, lengua entre los carrillos, espinas en la frente, sin orejas, que llevaba al ombligo un cordón velludo adornado de cabezas de guerreros y hojas de ayote; se acercó a soplar las macollas de llamas y entre la alegría ciega de los tacuatzines se robó el fuego con la boca masticándolo para no quemarse como copal. Un grito se untó a la oscuridad que trepaba a los árboles y se oyeron cerca y lejos las voces plañideras de las tribus que, abandonadas en la selva, ciega de nacimiento, luchaban con sus tripas - animales del hambre -, con sus gargantas - pájaros de la sed- y su miedo, y sus bascas, y sus necesidades corporales, reclamando a Tohil, *Dador del Fuego*, que les devolviera el ocote encendido de la luz. (ESP, p. 308)

No início do “Livro dos Conselhos” Maia-Quiché, ainda no preâmbulo, o Mestre da Palavra mostra o antagonismo guia da história cosmogônica do Quiché: “vamos trazer aqui o ensinamento, o esclarecimento, o relato do que estava na sombra e foi trazido à luz” (POPOL VUH, 2019, p. 115), trazendo ao centro o lugar político da narrativa e da escritura do mito, já que nele “revelaremos porque não existe mais onde ver o *Popol Vuh*, o instrumento de claridade – que veio lá dos lados do mar – com o relato de nossas sombras, o instrumento sobre a aurora da vida” (POPOL VUH, 2019, p. 116). O contexto cosmogônico do *Popol Vuh* da visão de Cara de Ángel se refere à história do deus de todas as tribos do Quiché, Tohil, divindade do fogo e também deus do sol e da chuva, que possuía quatro sacerdotes entre os seres vivos: Balam-Quitze (o Jaguar Risonho), Balam-Acab (o Jaguar Noite), Mahucutah (O-que-Nada-Oculto) e Iqui-Balam (o Jaguar Lua). Estes, no romance, como vimos no trecho supracitado, são “as quatro sombras sacerdotais”, que estão juntos com os “homens disfarçados de animais” na dança mítica alimentando o Fogo. De repente, aparece um “homúnculo” com um “adorno de

cabeças de guerreiros e de folhas de árvores” que rouba o fogo com a boca. Aqui sugere ser algum membro dos Cakchiquel, os quais roubaram o fogo, depois das tribos o recebem de Tohil, no mito dos Quiché. Todas as tribos estavam na escuridão, sem luz e sem fogo. Para conceder o fogo, Tohil exigia sacrifícios humanos, o sangue e o coração, como diz o próprio no *Popol Vuh*: “ - Bem, será que não querem dar o peito pelo flanco, por debaixo do braço? Seus corações não querem me abraçar, a mim, Tohil? Se não for esse seu anseio, não lhas darei seu fogo” (POPOL VUH, 2019, p. 217). Ao se entregarem à Tohil, as tribos recebiam o fogo, mas depois eram derrotadas pelos sacrifícios. Somente os Cakchiquel não aceitaram, por isso, tiveram que roubar o fogo:

Entraram no meio da fumaça e, furtivamente, se apossaram do fogo. Os Cakchiquel não pediram seu fogo, não se entregaram. Só foram derrotadas as tribos que deram o peito, pelo flanco, por debaixo do braço. E era esse o sentido do “dar o peito” mencionado por Tohil: que todas as tribos fossem sacrificadas diante dele, que, pelo flanco, por debaixo do braço, seu coração fosse arrancado. (POPOL VUH, 2019, p. 218)

Assim, “a palpitação subterrânea de relógio subterrâneo que marcam horas fatais” de Cara de Ángel, ao olhar as ordens do Senhor Presidente, produz um reconhecimento do mito do poder moderno do capital e da exigência de sacrifícios humanos para manter uma impostura luz de progresso civilizacional. Ele intuiu, naquele momento, que os sacrifícios do poder cabia não apenas aos autossacrificadores mas também aos sacrificadores, inclusive os mais próximos ao Presidente, não adiantava ser o melhor e o favorito que caçava outros homens para o sacrifício, como confirma o final da visão:

Tohil llegó cabalgando un río hecho de pechos de paloma que se deslizaba como leche. Los venados corrían para que no se detuviera el agua, venados de cuernos más finos que la lluvia y patitas que acababan en aire consejado por arenas pajareras. Las aves corrían para que no se parara el reflejo nadador del agua. Aves de huesos más finos que sus plumas. ¡Re-tún-tún! ¡Re-tún-tún!..., retumbó bajo la tierra. *Tohil exige sacrificios humanos*. Las tribus trajeron a su presencia los mejores cazadores, los de la cerbatana erecta, los de las hondas de pita siempre cargadas. ‘Y estos hombres, ¡qué!; ¿cazarán hombres?’, preguntó Tohil. ¡Re-tún-tún! ¡Re-tún-tún!..., retumbó bajo la tierra. ‘¡Como tú lo pides -respondieron las tribus-, con tal que nos devuelvas el fuego, tú, el *Dador del Fuego*, y que no se nos enfríe la carne, fritura de nuestros huesos, ni el aire, ni las uñas, ni la lengua, ni el pelo! ¡Con tal que no se nos siga muriendo la vida, aunque nos degollemos todos para que siga viviendo la muerte!’ ‘¡Estoy contento!’, dijo Tohil. ¡Re-tún-tún! ¡Re-tún-tún!, retumbó bajo la tierra. ‘¡Estoy contento! *Sobre hombres cazadores de hombres puedo asentar mi gobierno. No habrá ni verdadera muerte ni verdadera vida. ¡Que se me baile la jícara!*’ Y cada cazador-guerrero tomó una jícara, sin despegársela del aliento que le repellaba la cara, al compás del tún, del retumbo y el tún de los tumbos y el tún de las tumbas, que el bailaban los ojos a Tohil.

Cara de Ángel se despidió del Presidente después de aquella visión inexplicable. Al salir, el Ministro de la Guerra le llamó para entregarle un fajo de billetes y su abrigo. (ESP, p. 308-309, grifo nosso)

Nessa imagem mítica, da “visão inexplicável” em termos puramente racionais – impulso lógico primeiro do narrador e do personagem – mas explicável no contexto romanesco do espaço de sentido indecível entre o “real” e o “maravilhoso”, a realidade e o sonho, a consciência e o inconsciente, a luz e a sombra, o humano e o inumano, a razão e o mito, o visível e o invisível dos fantasmas, entrelaça-se, ao final, o mito de Tohil e o regime político do Senhor Presidente, quando se mistura os procedimentos do mito de *Popol Vuh* com os procedimentos do governo, sintetizado nas frases em destaque no trecho citado acima, de modo que se amalgama o poder de Tohil e do Senhor Presidente, nos termos sagrados de mito e de sacrifício, sugerindo, assim, em certa medida, uma continuidade do poder mítico desde o período pré-colonial até o moderno do capitalismo global, dentro das mudanças civilizatórias e situacionais, como propriedade invariante do fantasma do poder na periferia.

Nessa perspectiva, a visão de Cara de Ángel sugere ter sido construída por uma cisão no fantasma do poder provocado pelo encontro entre sua frequência máxima no Senhor Presidente e sua frequência em declínio no favorito, por isso, em seguida, ele diz: “– Y con lo que tenemos podemos vivir en cualquier parte; y vivir, lo que se llama vivir, que no es este estarse repitiendo a toda hora: ‘pienso con la cabeza del Señor Presidente, luego existo, pienso con la cabeza del Señor Presidente, luego existo...’” (ESP, p. 311). Cara de Ángel começou a ter certeza da emboscada do Senhor Presidente quando, na viagem de trem para sua missão-emboscada, percebe algo do seu futuro, que é registrado no jogo de palavras da narrativa pela constante insinuação da palavra cadáver:

Cara de Ángel abandonó la cabeza en el respaldo del asiento de junco. Seguía la tierra baja, plana, caliente, inalterable de la costa con los ojos perdidos de sueño y la sensación confusa de ir en el tren, de no ir en el tren, de irse quedando atrás del tren, *cada vez más atrás del tren, más atrás del tren, más atrás del tren, más atrás del tren, cada vez más atrás, cada vez más atrás, cada vez más atrás, más y más cada vez, cada ver cada ver cada ver cada ver...*

De repente abría los ojos - el sueño sin postura del que huye, la zozobra del que sabe que hasta el aire que respira es colador de peligros - y se encontraba en su asiento, como si hubiera saltado al tren por un hueco invisible, con la nuca adolorida, la cara en sudor y una nube de moscas en la frente.

Sobre la vegetación se amontonaban cielos inmóviles, empanzados de beber agua en el mar, con las uñas de sus rayos escondidas en nubarrones de felpa gris.

Una aldea vino, anduvo por allí y se fue por allá, una aldea al parecer deshabitada, una aldea de casas de alfeñique en tuza de milperíos secos entre la iglesia y el cementerio. ‘¡Que la fe que construyó la iglesia sea mi fe, la iglesia y el cementerio; no quedaron vivos más que la fe y los muertos!’ Pero la alegría del que se va alejando se le empañó en los ojos. Aquella tierra de asidua primavera era su tierra, su ternura, su madre, y

por mucho que resucitara al ir dejando atrás aquellas aldeas, siempre estaría muerto entre los vivos, eclipsado entre los hombres de los otros países por la presencia invisible de sus árboles en cruz y de sus piedras para tumbas. (ESP, p. 314-315, grifo nosso)

O realismo dos fantasmas, assim, produz uma descrição literária da estrutura mítica do poder moderno, desnudando e profanando o procedimento mental e social da modernidade do capitalismo global, no índice colonial dos sacrifícios humanos para sedimentar a ordem do progresso, a partir da periferia latino-americana. Com isso, podemos extrair abstratamente o enunciado primordial do pensamento literário da *nueva narrativa hispanoamericana*.

De acordo com Badiou (2008, p. 412-413), um possível acontecimento da potência de um enunciado de pensamento se apresenta quando a aparição do sítio do acontecimento tem valor de existência máximo. O sítio do acontecimento é uma obra que se diferencia das obras com meras modificações dentro das lógicas convencionais das formas literárias dominantes, pois o sítio carrega em si uma lógica inédita como indexação transcendental. O sítio do acontecimento pode ser um simples fato quando sua identidade de existência não é máxima, isto é, quando a própria obra produz um registro lógico fraco de tal maneira que o seu próprio reconhecimento em si se torna débil. Por outro lado, quando a obra tem intensidade máxima de identidade com a sua própria lógica formulada e indexada por si, ela se torna uma singularidade. Como verificamos, *El Señor Presidente* traz um traço forte com a nova lógica de limiar entre os signos narrativos “natural” e “sobrenatural”, sobredeterminando um realismo dos fantasmas da periferia, o qual tem intensidade máxima de identidade com a lógica do limiar, sobretudo analisada numa visão retrospectiva pós-acontecimental.

Nesse sentido, o sítio do acontecimento da *nueva narrativa hispanoamericana*, a partir de nossa análise crítica, demonstra o seguinte enunciado primordial de pensamento: *El Señor Presidente* traz como singularidade a forma poética de conjunção intercalar entre os efeitos de sentidos dos discursos “real” e “maravilhoso”, a partir de um espaço de sentido indecidível, abrindo um limiar formal movente e incorporativo entre signos opostos, o qual produz como conteúdo em si na matéria formalizada um realismo dos fantasmas da periferia do capitalismo global para investigar o mito do poder moderno, amparado na ideia de progresso, na sua configuração singular desde a periferia.

Neste enunciado experimental formal, o romance asturiano escrutina perceptivelmente o poder moderno capitalista, como frente do imperativo de produção, reprodução, espoliação e acumulação de capital desde a periferia, centrando a investigação na prática cotidiana da ideia de “progresso”, por meio, principalmente, da visibilidade invisível do fantasma do poder, no

sentido da contiguidade constitutiva do poder moderno capitalista na periferia entre poderes não-modernos e modernos, produzindo o fantasma da morte numa dinâmica permanente em múltiplas dimensões espectrais. Entre elas, destaca-se a política, econômica e social, no realismo dos fantasmas caracterizados pela contiguidade entre o poder autoritário da ditadura do El Señor Presidente e o liberalismo econômico e político da “superdemocracia”, assentada na combinação de distintos modos de produção, a qual expõe a relação de dependência com o imperialismo norte-americano para a integração colonial ao mercado global.

Badiou (1996), em *O Ser e o Evento*, afirmou que todo acontecimento de um pensamento e uma verdade, na sua fundação ontológica temporal, sendo um conjunto múltiplo que pertence a si mesmo, posto que não é contado-por-um por nenhum múltiplo do mundo, precisa de uma intervenção de nomeação: “a intervenção tem por operação inicial *fazer nome de um elemento inapresentado do sítio para qualificar o evento de que esse sítio é o sítio*” (p. 167, grifo do autor). Em outras palavras, a morada de um mundo novo, o qual não é reconhecido por nenhum mundo literário, necessita de uma declaração que o nomeie como reconhecimento de existência de um inexistente.

No ensaio “El Señor Presidente como mito”, publicado em 1967, Asturias (2000) declara a singularidade do romance e tenta nomear sua verdade como “mito” ou “narração mitológica”, expressões de uma estrutura já existente. Contudo, a descrição de mito da declaração asturiana é precisamente a definição dos espectros, por isso, formalmente, Asturias (2000, p. 470) começou o texto, de maneira ficcional, trazendo como novo personagem ele próprio para conversar com os personagens do romance, vivendo surpreendentemente no mundo fantasmagórico da ditadura do Senhor Presidente: “el fenómeno más inverosímil es el de esas gentes que mueren e reviven, y no tan inverosímil al final de cuentas, pues a cada poco se lee en los diarios que tal ocurre, y caso de catalepsis fue el del novelista, felizmente”.

Depois da parte ficcional, ele nomeia o romance como mito da seguinte maneira: “*El Señor Presidente* debe ser considerado en las que podrían llamarse narraciones mitológicas”, justificando que o romance, além da denúncia política, traz em todo fundo narrativo, na forma de um presidente latino-americano, “una concepción de la fuerza ancestral, fabulosa y sólo aparentemente de nuestro tiempo”. Essa força cria o “hombre-mito”, como os chefes de uma sociedades primitivas, é “ungido por poderes sacros, invisible como Dios, pues entre menos corporal aparezca, más mitológico se le considerará”, causando fascinação em todos, inclusive nos inimigos, pelo halo sobrenatural que o rodeia, reatualizando o fabuloso fora do tempo cronológico, conforme Asturias (2000, p. 474). Assim, o mito como um sinônimo, às vezes uma

metonímia, de fantasma se mostra ainda mais forte quando Asturias, ao propor algumas tarefas para a anulação do mito-Senhor Presidente, afirmou que

Habría que estudiar nuestra literatura política. Este estudio abarcaría los mitos anteriores a la conquista española, los mitos de los pueblos precolombinos; los mitos de la época colonial, tiempo en que España dominó en América, todo ese universo de monstruos y riquezas fabulosas que creó la imaginación europea; los mitos del siglo XIX, después de la *independencia*, todos los mitos de la Revolución Francesa, trasladados allá, y a principios de este siglo XX, los mitos del progreso, el positivismo. (ASTURIAS, 2000, p. 477, grifo do autor)

E finalizou,

He abierto este enfoque sobre mi novela, que ha sido estudiada, hasta ahora, desde el punto de vista literário-político, pero que también habrá que estudiar en relación con esa visión o cosmovisión mítica, partiendo de la base de que no se trata de mitos, en el concepto de ficciones, de hechos inexistentes, sino de mitos vivos, vivientes, actuantes, que con apoyo en la pólvora - la pólvora todavía ayuda -, con apoyo en ideas religiosas - la religión ayuda tanto como la pólvora -, y el terror, gobiernan como en las épocas más atrasadas del mundo, con el agravante de que ahora tienen a su disposición todos los adelantos de la técnica publicitaria, que les permite, no sólo intensificar su acción, por la prensa, la radio, la televisión y el cine, sino crear, con ayuda de los elementos psicológicos, corrientes de opinión favorables o desfavorables a determinados puntos de vista, y el principal: mantener a los pueblos sometidos al servicio de los que explotan. (ASTURIAS, 2000, p. 478)

Asturias produziu esse texto, evidentemente, no momento em que o pensamento literário da *nueva narrativa hispanoamericana* estava em pleno desenvolvimento, ano da publicação de *Cien años de soledad*. A tentativa de nomeação do acontecimento, portanto, já tinha sido efetuada, encontrava-se, inclusive, em disputa. Como vimos, em 1948, Arturo Pietri, seu amigo de “exílio” parisiense, foi o primeiro a nomear como “realismo mágico”. Em 1949, no famoso prólogo-manifesto, Alejo Carpentier, o outro amigo de “exílio” parisiense, chamou de “real maravilhoso americano”. Em 1980, Irlemar Chiampi procurou uma síntese e denominou de “realismo maravilhoso”. Os resenhistas e críticos do mercado ainda inventaram algumas variantes como “realismo fantástico” ou denominavam equivocadamente como “narrativa fantástica”, ou ainda fetichizavam simplesmente com a famosa palavra *boom*. Todos sintagmas pautados exclusivamente para a retórica das narrativas, sem pensar a construção do seu pensamento. Assim, para ser fiel ao axioma do pensamento literário e à intuição artística de Miguel Asturias, parece-nos adequado nomear a verdade do “realismo mágico”, mesmo que tardiamente, como *realismo dos fantasmas da periferia* ou *realismo espectral*, o qual se valida mais ainda nas análises dos engajamentos e das consequências dos romances pontos-sujeitos que incorporam o pensamento.

CAPÍTULO 2 – A INCORPORAÇÃO DO REALISMO DOS FANTASMAS:

O sujeito fiel do realismo espectral

2.1 O sujeito fiel de um pensamento literário

Uma forma radicalmente nova de um pensamento literário aparece quando, ao experimentar uma nova composição de elementos e procedimentos existentes misturados com inexistentes, rompe com as formas consagradas disponíveis. A novidade da forma surge, nesse sentido, paradoxalmente, como exceção imanente aos mundos literários: de um lado, mostra-se indiscernível em relação às formas literárias dominantes, ou seja, não participa da lógica dos mundos literários em vigor, e, de outro, constrói-se localmente entre as formas consagradas, isto é, possui elementos nos mundos literários. Com isso, uma nova forma constrói a potência de um novo mundo literário como suplemento dos mundos literários atuais, por meio da relação de existência máxima entre uma lógica narrativa inaugural e uma nova imanência literária, constituindo o próprio registro do aparecer da novidade. Contudo, para o aparecimento de uma nova forma literária durar e acontecer, de fato, construindo uma verdade e um pensamento literário, precisa haver um sujeito que (re)produza o novo modo de formar a narrativa ficcional. Assim, o acontecimento de um pensamento literário se impõe quando um sujeito constrói o novo mundo literário. E, neste caso, o sujeito é uma configuração de obras.

Nas palavras de Badiou (2008, p. 406-409), o sítio do acontecimento é um múltiplo que aparece como elemento de si mesmo, isto é, o conjunto reflexivo que dispõe elementos e, ao mesmo tempo, a própria avaliação lógica inédita como indexação transcendental, no caso literário, a obra que apresenta e impõe uma nova forma literária, com intensidade de existência máxima, em exceção às formas vigentes. A singularidade do sítio do acontecimento, no entanto, torna-se débil ou desaparece, ficando restrita efemeramente a um ou poucos romances, se não for incorporada por uma série de obras que desenvolvam subjetivamente o enunciado formal primordial, quer dizer, se não for extraída as consequências do axioma inicial da forma pelo sujeito constituído por uma configuração de obras. Portanto, quando o sujeito incorpora o enunciado primordial da forma, tornando-se propriamente um corpo que purifica a forma impura do sítio, por meio de desdobramentos e desenvolvimentos de consequências, estamos diante de uma singularidade forte produtora do acontecimento literário.

A configuração de obras como sujeito do acontecimento literário deve ter como consequência, nos mundos literários em que surge, fazer existir o inexistente da forma, quer dizer, mostrar uma intensidade máxima de existência do elemento antes inexistente nas relações lógicas transcendentais dos mundos, dinâmica própria da singularidade forte. Nos termos de Badiou (2008, p. 418, grifo do autor), “*un acontecimiento tiene por consecuencia máximamente verdadera de su intensidad (máxima) de existencia la existencia del inexistente*”. Nesse sentido, o sujeito propicia a existência do inexistente quando se faz o corpo novo de subjetivação de uma verdade a partir do agrupamento de uma série de obras, na experimentação narrativa ficcional, em torno de uma marca formal presente no sítio, isto é, ao redor do axioma primordial da forma, o qual autoriza a novidade das consequências, tendo cada obra uma afinidade formal forte, de grau máximo de identidade, com a invariância do enunciado primordial.

Portanto, nas palavras de Badiou (2010, p. 97),

el proceso de una verdad es la construcción de un cuerpo nuevo que aparece en el mundo a medida que se agrupan en torno a un enunciado primordial todos los múltiples que mantienen con ese enunciado una auténtica afinidad. Y como el enunciado primordial es la huella de la potencia de un acontecimiento, se puede decir, también: un cuerpo de verdad es el resultado de la incorporación a las consecuencias del acontecimiento de todo lo que, en el mundo, ha experimentado máximamente su potencia.

Nesse sentido, a série de obras posteriores ao sítio do acontecimento da *nueva narrativa hispanoamericana* que demonstraram uma autêntica afinidade, no que concerne ao grau máximo de identidade, com o enunciado formal primordial de *El Señor Presidente*, desenvolvendo consequências inovadoras, compõe a configuração geral de romances que se faz sujeito da forma do realismo dos fantasmas da periferia, corporificando a dinâmica da verdade e do pensamento literário inédito. Em termos mais específicos, o sujeito do pensamento do “realismo mágico” é a configuração de romances que incorporaram e desdobraram a marca formal do sítio do acontecimento literário, o axioma inaugural da forma de *El Señor Presidente*, isto é, a forma poética de conjunção intercalar entre os efeitos de sentidos dos discursos “real” e “maravilhoso” na construção de um espaço de sentido indecível, constituindo um limiar formal movente e incorporativo, por meio da contiguidade entre signos contraditórios, que produz como conteúdo em si um realismo espectral do capitalismo mundial para investigar o mito do poder moderno, na sua configuração singular a partir da periferia, revelando outra face da ideia de progresso. Dando existência, assim, à forma inexistente do realismo dos fantasmas da periferia.

Com isso, cada romance do sujeito da configuração de obras da trajetória de uma verdade literária retoma a marca invariante do enunciado primordial para reproduzi-la de maneira singular, de tal modo que não apenas demonstra um grau máximo de identidade com o axioma inicial como também apresenta consequências inesperadas, repetindo e transformando intempestivamente a forma inaugural. Essa construção constitui um procedimento literário genérico em dois sentidos: de um lado, de gênero novo, considerando a novidade de origem e a incorporação constante da marca experimental do sítio, e, de outro, de generativo, considerando a produção ilimitada de obras inesperadas sempre inovadoras. Nesse sentido, cada romance é o ponto local do sujeito que corporifica a nova investigação sensível e perceptiva sobre o mundo, portanto, é o ponto-sujeito do corpo da verdade do pensamento literário.

Na trajetória inestética, há, ao menos, três tipos de sujeitos, os quais orientam o corpo do pensamento literário: o sujeito fiel; o sujeito reativo; e o sujeito obscuro, de acordo com Badiou (2008). Todos contemporâneos ao acontecimento literário. Trataremos, neste capítulo, do sujeito fiel, precisamente aquele o qual descrevemos acima, isto é, a configuração de romances pontos-sujeitos que incorporam a novidade da forma, produzindo desdobramentos experimentais, numa fidelidade ativa ao modo de formar radical que chegou para transformar localmente as lógicas narrativas ficcionais existentes, perturbando a ordem do mundo literário, no que tange à alteração da indexação transcendental literária possível, testemunhado pelo elemento inexistente da forma.

Nesse contexto, Badiou (2008, p. 70-71, grifo do autor) afirma que

Un sujeto existe, como localización de una verdad, *en la medida en que afirma sostener cierto número de puntos*. Por eso, el tratamiento de los puntos es el devenir-verdadero del sujeto y, al mismo tiempo, el filtro de las aptitudes del cuerpo. Se llamará *presente*,(...), al conjunto de las consecuencias de la huella acontecimental, tal como son realizadas por el tratamiento sucesivo de los puntos. El sujeto, más allá de la conjunción entre el cuerpo y la huella, es relación con el presente, efectiva en la medida en que el cuerpo tiene sus aptitudes subjetivas, desde que dispone de, o impone, *órganos del presente*. (...)
Dado que el cuerpo sólo es subjetivado en la medida en que, decisión tras decisión, trata puntos, debemos indicar que un cuerpo no está nunca todo entero en el presente. Está dividido en una región, un órgano, apropiado para el punto tratado, y un vasto componente inerte, o incluso negativo, en cuanto a este punto.

Depois da ruptura acontecimental do sítio, o sujeito fiel se constitui propriamente como o acontecimento e o presente do mundo e do pensamento literário. No caso da primeira parte do corpo do acontecimento, mais precisamente, do primeiro órgão do presente, a fidelidade dos primeiros pontos-sujeitos são fundamentais para os primeiros postulados que orientarão o corpo do pensamento. A verdade literária se apresenta, desse modo, engendrando uma ampliação do

presente, romance por romance, primeiro, quando o sujeito fiel se submete à marca do acontecimento para explorar as consequências do que ocorreu no sítio, e, segundo, quando o sujeito fiel investiga e desdobra consequências de pontos ou órgãos do presente, conforme Badiou (2008, p. 71). Assim, “tal sujeito se realiza en la producción de las consecuencias, y es por eso que se lo llama fiel. (...). La obra de esa fidelidad es el nuevo presente que recibe, punto por punto, la nueva verdad. Se puede decir también que él es el sujeto del presente” (BADIOU, 2008, p. 72).

Portanto, em síntese, nos termos das lógicas dos mundos artísticos, de acordo com Badiou (2008, p. 91-92), o sujeito fiel acontece quando

el mundo exhibe una forma singular de la tensión entre la intensidad de lo sensible y la calma de la forma. El acontecimiento es una ruptura del régimen establecido de esta tensión. La huella ϵ de esta ruptura es que lo que parecía participar de lo informe es recibido como forma, ya sea globalmente (el cubismo en 1912-1913), ya por exceso local (las distorsiones barrocas de Tintoretto a Caravaggio, pasando por el Greco). (...)Un cuerpo se constituye bajo el signo de ϵ [a marca do sítio], cuerpo que es un conjunto de obras, de realizaciones efectivas, que tratan punto por punto las consecuencias de la nueva capacidad de informar lo sensible, constituyendo en lo visible una suerte de escuela. La producción del presente es la de una configuración artística (el serialismo en música después de Webern, el estilo clásico entre Haydn y Beethoven, o el montaje lírico, en el cine, de Griffith a Welles, pasando por Murnau, Eisenstein y Stroheim).

À vista disso, considerando o enunciado primordial do sítio do acontecimento literário do “realismo mágico”, *El Señor Presidente* (1946), de Miguel Ángel Asturias, podemos estudar os principais romances que produziram o acontecimento literário propriamente dito, isto é, as obras cruciais que deram corpo ao início do pensamento literário do realismo dos fantasmas na periferia. Em termos específicos, considerando a marca da forma literária de junção intercalar entre os discursos opostos “real” e “maravilhoso” como um espaço de sentido indecível, construindo o limiar enunciativo movente e incorporativo, na constituição perceptiva narratológica dos fantasmas da periferia do capitalismo que exploram as ruínas estruturais do poder moderno em seu índice mitológico, podemos investigar a parte principal do sujeito do realismo espectral, romances por romances, os quais mostraram forte afinidade com o axioma primordial de *El Señor Presidente*, no sentido de um grau máximo de identidade com a nova forma, apresentando as primeiras consequências e desdobramentos experimentais para compor o presente ativo do novo pensamento literário que culminará no reconhecimento mundial sob a denominação de “realismo mágico” ou de “real maravilhoso americano”.

O sujeito fiel do pensamento literário da *nueva narrativa hispanoamericana*, nesse contexto, é a configuração de romances que deu consistência para a lógica narrativa ficcional de emergência do novo mundo literário, com a forma inexistente, aberto pelo sítio configurado por *El Señor Presidente*. Isto quer dizer que os romances pontos-sujeitos principais são aqueles os quais escrutinaram perceptivelmente, por meio da forma do realismo espectral, o poder moderno capitalista a partir da periferia, retomando formalmente a visibilidade invisível do fantasma do poder, no sentido da contiguidade constitutiva do poder moderno capitalista na periferia entre poderes não-modernos e modernos, com produção de fantasmas de diversas espécies, desdobrando múltiplas dinâmicas e dimensões espectrais do processo de (re)produção do Capital, em diversas fases de sua expansão global.

Dito isso, trataremos de estudar um órgão fundamental do sujeito fiel do pensamento literário iniciado pela nova narrativa hispano-americana. Estudaremos três romances essenciais de uma configuração que incorporaram a forma literária iniciada por *El Señor Presidente* (1946), desdobrando-a singularmente, numa fidelidade de adesão ao enunciado primordial, atualizando-o: O primeiro romance, *El reino deste mundo* (1949), do escritor cubano Alejo Carpentier, uma das primeiras grandes obras ponto-sujeito da nova forma, reconstituiu ruínas de diversos horizontes coloniais, sugerindo trazer os fantasmas para pensar o poder moderno como um acúmulo contínuo e catastrófico do poder colonial, tomando o caso particular do Haiti. O segundo romance, por sua vez, *Pedro Páramo* (1955), do escritor mexicano Juan Rulfo, também uma das primeiras grandes obras ponto-sujeito da nova forma, trouxe a voz de vários espectros da periferia, investigando os fantasmas da revolução mexicana e da guerra de Cristera no latifúndio ficcional de Comala na Média Luna, como modo de verificar as consequências da ilusão do progresso da modernidade, tomando o caso do México. E, por fim, o terceiro romance, *La tumba del relámpago* (1979), de Manuel Scorza, último romance da pentalogia *La guerra silenciosa*, colocou o realismo espectral para pensar o poder imperialista no Peru da mineradora norte-americana *Cerro de Pasco Corporation* e o poncho fantasmagórico da revolução socialista, no caso singular do Peru.

2.2 O realismo dos fantasmas dos horizontes coloniais: *El reino de este mundo*

El reino de este mundo, do escritor cubano Alejo Carpentier, publicado em 1949, é um romance latino-americano amplamente conhecido como introdutor do “realismo mágico”,

principalmente por causa de seu prólogo, uma espécie de manifesto da nova forma literária, a qual é denominada como “real maravilhoso americano”. Numa criação literária notável, a obra tem como fundo temático os acontecimentos políticos cruciais do Haiti entre o século XVIII e o XIX, do período de dependência colonial francesa, passando pela revolução haitiana, até chegar na república. Retomando os fatos principais, o narrador carpentieriano constrói um mundo literário extraordinário da América Latina, desde a escravidão até o período expansionista do capitalismo no continente americano a partir do caso particular haitiano.

Com uma escrita marcada, de um lado, pelo registro historiográfico e antropológico e, de outro, pelo estilo barroco e maravilhoso, o romance é dividido em quatro partes: a primeira parte (I) é centrada na revolta dos negros escravizados liderada por Mackandal na colônia francesa de *Saint-Domingue* (hoje o Haiti), por volta da década de 1750; a segunda parte (II) é centrada no período de declínio da escravização e da colonização francesa em *Saint-Domingue*, com a disseminação das ideias da Revolução Francesa de 1789, no início da Revolução Haitiana nas décadas finais de 1790, com o levante dos negros escravizados e a Cerimônia de Bois Caïman, o acontecimento vodu¹⁵ catalizador da revolução e da independência haitiana, liderada pelo sacerdote vodu Bouckman, e na estadia de Pauline Bonaparte com o marido, o general Leclerc, enviado para acabar com os levantes negros; a terceira parte (III) é centrada no Haiti livre da colônia francesa e na ascensão e queda do império negro do rei Henri Christophe, entre 1811 e 1820, com a construção e a ruína da monumental *Citadelle Laferrière*; por fim, a quarta parte (IV) é centrada no exílio da família real de Henri Christophe em Roma e no Haiti com a ascensão da república dos mulatos depois do fim da monarquia negra.

O negro escravizado Ti Noel, personagem principal, é o elo de conexão entre todas as partes e todas as épocas atravessadas no romance. Na maior parte da obra, Ti Noel se encontra sob o domínio do explorador de homens escravizados Lenormand de Mezy. A maioria dos outros personagens centrais são também personagens históricos como François Mackandal (?-1758), o africano escravizado sacerdote do vodu haitiano e líder da revolta em *Saint-Domingue* na década de 1750; Dutty Bouckman (? -1791), o africano escravizado sacerdote vodu e líder do primeiro levante da revolução haitiana; Pauline Bonaparte (1780–1825), irmã de Napoleão Bonaparte e esposa do general francês Charles Leclerc (1772–1802), também personagem na

¹⁵ O vodu haitiano é uma religião baseada no vodu africano, tendo como centralidade o culto aos Loas, entidades e antepassados especiais. A religião haitiana é rica em rituais envolvendo música, dança e culinária. O vodu haitiano foi uma importante ferramenta social de resistência e de luta contra o império colonial francês. Quando o vodu foi introduzido no haiti pelos negros escravizados de origem africana absorveu elementos cristãos e indígenas.

narrativa; Henri Christophe (1767–1820), ex-homem escravizado, cozinheiro, militar de carreira, presidente do Haiti, em 1807, e rei, em 1820.

Fundamentalmente, duas situações impactaram Alejo Carpentier para a escrita de *El reino de este mundo*: primeiro, a própria realidade latino-americana *sui generis*, principalmente quando empreendeu uma viagem ao Haiti e descobriu as ruínas da revolução haitiana e do reinado negro de Henri Christophe, como a *Citadelle Laferrière* e o palácio de *Sans Souci*, em 1943; segundo, as vanguardas literárias francesas, como o surrealismo, e a antropologia moderna. Nesse sentido, Jozef (2005, p. 217) assegurou que Carpentier, durante os anos de estadia na França, aproximou-se do surrealismo, o que contribuiu para a articulação singular entre elementos da vanguarda europeia com a cultura afro-caribenha. “Baseado no preceito surrealista, passou a cultivar o real maravilhoso na procura da essência do mundo americano”. Embora tenha vivido mais de dez anos na França e aderido inicialmente ao surrealismo, Carpentier manteve uma forte visão de mundo ligada profundamente à América Latina junto com seus companheiros latino-americanos em Paris, como Miguel Ángel Asturias, do qual teve a oportunidade de acompanhar todo o processo de criação do romance *El Señor Presidente*, recebendo com entusiasmo a nova forma nascente. Por esse motivo, Roberto Echevarría (1985, p. 23) afirma que

Pero Carpentier no se hizo francés, sino que, por el contrario, luchó con todas sus fuerzas por permanecer cubano. Carpentier se hace hispanoamericano en París. El París de finales de los años 20 y primeros de los 30 era, como lo ha sido intermitentemente desde el siglo XIX, la capital artística e intelectual de Hispanoamérica. (...) Carpentier se hizo amigo en París del guatemalteco Miguel Ángel Asturias, del venezolano Artur Uslar Pietri, del chileno Neruda; también llegó a conocer mejor a poetas y pintores cubanos como Nicolás Guillén y Wifredo Lam.

Nesse contexto, *El reino de este mundo* foi escrito por meio de uma “documentación extremadamente rigurosa”, conforme assegura Carpentier (2012, p. 16-17) no prólogo, “que no solamente respeta la verdad histórica de los acontecimientos, los nombres de personajes - incluso secundarios -, de lugares y hasta de calles, sino que oculta (...) un minucioso cotejo de fechas y de cronologías”. Assim, o romance foi criado a partir de uma realidade singular da periferia do capitalismo, atravessada por acontecimentos contraditórios que não possuíam precedentes ou modelos nos países centrais, melhor dizendo, nas palavras de Carpentier (2012, p. 16-17),

por la dramática singularidad de los acontecimientos, por la fantástica apostura de los personajes que se encontraron, en determinado momento, en la encrucijada mágica de la Ciudad del Cabo, todo resulta maravilloso en una historia imposible de situar en

Europa, y que es tan real, sin embargo, como cualquier suceso ejemplar de los consignados, para pedagógica edificación, en los manuales escolares.

Em seguida, no prólogo, Carpentier (2012, p. 17) escreve uma das mais famosas frases da história do realismo mágico, a partir do movimento dos acontecimentos contraditórios da América Latina e da recente captura literária radicalmente nova: “¿Pero qué es la historia de América toda sino una crónica de lo real-maravilloso?”. Verificaremos, ao final deste estudo, que essa frase é altamente pertinente se pensarmos a nova forma nos termos de um pensamento literário. Entrelaçando literatura e história, memória e mito, Carpentier escreveu o romance que começou a corporificar a nova forma literária ao incorporar diretamente as primeiras consequências da conjunção intercalar entre os signos contraditórios “real” e “maravilhoso” trazida pela experimentação de *El Señor Presidente*. Para verificarmos essas primeiras consequências do realismo dos fantasmas da periferia, vamos relembrar brevemente a diegese de *El reino de deste mundo*.

A parte I do romance centra-se na revolta de Mackandal no período da escravização e colonização francesa, por volta de 1750, apresentando de imediato os mundos dos negros e dos brancos nas relações do poder colonial. O mundo dos negros, enunciado por homens escravizados de origem ou descendência africana levados ao Cabo Francês, é articulado na narrativa a partir do personagem principal Ti Noel e do personagem central da primeira parte, o líder vodú Mackandal. O mundo dos brancos, por sua vez, enunciado pelos homens de origem francesa e europeia, é articulado pelos senhores de escravos como o Monsieur Lenormand de Mezy, o senhor de Ti Noel. A trama da primeira parte gira ao redor da ascensão e captura do líder Mackandal. Depois de perder a mão esquerda no trabalho de trituração de canas, Mackandal ficou destinado a cuidar do gado e da pastagem. Com isso, passou a conhecer os poderes tóxicos e venenosos de certas ervas e cogumelos desconhecidos pelos colonos. Enquanto isso, Mackandal ganhava cada vez mais respeito e fascínio dos homens escravizados da maioria das fazendas devido aos seus relatos sobre histórias e mitos da ancestralidade e da realidade dos reinos africanos.

O maneta ou mandinga, como era chamado Mackandal, a princípio não era visto pelos colonos como um perigo, ao contrário, era considerado com desprezo, um corpo inútil para o trabalho escravo mais pesado. Mackandal aproveitou para organizar politicamente os negros a partir da cultura negra de origem africana, revelando a realidade mítica centrada na relação com a natureza. Depois, Mackandal fugiu e começou a conspirar contra os senhores para fundar um império de negros livres em São Domingos. Certo dia, os animais de várias fazendas

começaram a morrer sem explicação. Um veneno desconhecido se espalhou por toda a planície, invadindo todos os poteiros e estábulos. Vacas, bois, novilhos, cavalos e ovelhas morreram deixando um fedor de morte pela comarca inteira. A cada dia, o veneno avançava mais, passando a entrar na casa dos fazendeiros e matar os colonos. Sem conhecimento da origem do veneno, os proprietários das fazendas ficaram assustados. Para descobrir a origem, os colonos começaram a torturar os homens escravizados.

O veneno vertiginoso continuou a matar os colonos, terminando inclusive com a vida da madame Lenormand de Mezy. Até que um homem escravizado não aguentou e acabou revelando que o maneta Mackandal era o Senhor do Veneno e fora acometido de poderes extraordinários, tornando-se ogã do rito Radá, isto é, um sacerdote da família de Loas (espíritos de deuses) do vodu haitiano. Os colonos aumentaram a tortura contra os homens escravizados, quando souberam que eram fiéis ao maneta e não detinham o veneno, e mobilizaram todos os homens confiáveis disponíveis para capturar Mackandal. Não o encontravam de modo algum. O veneno começou a cessar. O mandinga Mackandal foi ficando com o prestígio maior entre os negros devido aos poderes licantrópicos, uma vez que não conseguiam localizá-lo por causa de suas metamorfoses. Transfigurou-se em iguana verde, mariposa noturna, cão desconhecido, alcazaz inverossímil, entre outros animais. Nessa época das metamorfoses, dizia-se que Mackandal um dia mandaria um sinal do grande levante, apoiado pelos grandes Loas, quando o sangue dos brancos correria até os riachos. O ciclo de suas metamorfoses durou quatro anos quando foi capturado ao voltar a ser o homem Mackandal.

Depois de capturado, os colonos prepararam um espetáculo para punir Mackandal na frente dos seus companheiros e demais homens escravizados para dar-lhes uma lição com fogo. Na praça da Cidade do Cabo francês, colocaram o maneta num poste cheio de lenha. Os representantes do poder colonial e os mais nobres familiares dos colonos ficaram em locais privilegiados para a observação do espetáculo. Assim, no centro da praça, os negros amontoados assistiram a morte de Mackandal, na perspectiva dos brancos, e a transformação de Mackandal para além de um mero homem dentro do reino deste mundo, na perspectiva dos negros.

A parte II do romance centra-se no declínio da escravização e da colonização francesa em *Saint-Domingue*, no início da Revolução Haitiana nos anos de 1790, com o levante dos negros escravizados liderado pelo sacerdote vodu Bouckman, e na estadia de Pauline Bonaparte com o marido, o general Leclerc. Nessa parte do romance, Henri Christophe aparece brevemente como chefe de cozinha, o mestre-cuca, do albergue *La Corona*. Em seguida,

desdobra-se, primeiro, o relato do Pacto Maior em Bois Caimán, o acontecimento de celebração vodu e político da revolução e independência haitiana, e, depois, o relato da vivência tropical de Paulina Bonaparte.

Enquanto Monsieur Lenormand de Mezy, o explorador de Ti Noel, vinte anos depois, um velho maníaco e bêbado, casado agora pela segunda vez com a atriz de papéis inferiores Mademoiselle Floridor, mandava cada vez mais torturar os homens escravizados e importunava sexualmente as mulheres escravizadas adolescentes, os representantes dos homens escravizados de diversas fazendas da planície e as lideranças negras com destaque para Bouckman, o Jamaicano, reuniam-se nas matas de Bois Caimán conclamando um pacto com os grandes Loas da África para libertá-los do poder colonial. Ti Noel participou da conspiração jurando seguir sempre Bouckman. Nessa organização da sublevação, o romance destaca a presença também de outros líderes históricos como Jean François, Biassou e Jeannot.

A Cerimônia de Bois Caimán, em termos históricos, aconteceu em 14 de agosto de 1791 com Dutty Boukman à frente da assembleia secreta que daria início à revolução haitiana, conquistando a independência em 1804. Apesar de não mencionar as datas, o romance descreve o acontecimento com a força da importante Cerimônia do vodu para a política transformadora dos negros. A revolta iniciada pela Cerimônia de Bois Caimán com Boukman à frente é descrita centralizada na particularidade da fazenda de Lenormand de Mezy. O levante dos negros conseguiu entrar na fazenda de Lenormand de Mezy. Revoltados, os homens escravizados saquearam a casa e incendiaram os canis e o paiol. O fazendeiro conseguiu se esconder, durante dois dias, no fundo de um poço. Ele ouviu os gritos de revolta dos negros prometendo a morte aos senhores e aos franceses. Quando Lenormand de Mezy retornou, encontrou sua esposa Floridor e um dos funcionários da fazenda mortos.

Em poucos dias, um mensageiro deixou a notícia de que o levante tinha sido contido com a morte do líder Boukman no mesmo lugar da morte de Mackandal décadas antes. Com o governador, o fazendeiro soube que estavam organizando um plano para acabar de vez com todos os rebeldes, homens escravizados e mulatos livres. Por fim, nessa altura dos acontecimentos, com o declínio da colônia francesa, foi que os colonos e fazendeiros souberam que o vodu, essa prática que consideravam selvagem dos feiticeiros das montanhas, uma religião secreta, era a grande arma de união dos negros insurgentes.

Em seguida, o romance volta-se para Paulina Bonaparte, que chegou às terras haitianas porque o general Leclerc, seu marido, foi assumir o governo de *Saint-Domingue* com a missão de sufocar de vez os levantes negros. Pensando que viveria uma espécie de reinado tropical,

Paulina transforma-se com os acontecimentos da colônia. Com a epidemia de varíola, Leclerc adoeceu e morreu. Historicamente, a morte de Leclerc foi em 1802. Paulina Bonaparte ficou apavorada mesmo fugindo da epidemia na ilha de Tortuga. Sem qualquer segurança e amparo efetivo no mundo dos brancos, Paulina fez uma imersão no mundo dos negros por meio do negro Solimán, seu servo massagista, participando ativamente nas práticas e rituais vodus. Ao final, depois do retorno de Paulina Bonaparte à França, o romance descreve a violência e o declínio do poder colonial francês com o governo de Rochambeau.

A parte III centra-se no Império Negro do rei Henri Christophe, entre 1811 e 1820, com a construção e a ruína da monumental *Citadelle Laferrière* e o Palácio de *Sans-Souci*. Essa parte começa com Ti Noel livre identificando e reconhecendo a realidade da revolução como demonstração da prática dos espíritos vodus, mencionando o triunfo de Dessalines. Jean-Jacques Dessalines (1758–1806) foi o negro escravizado líder da Revolução Haitiana, responsável direto pela independência do Haiti em 1804. Depois de governar brevemente e proclamar-se imperador, Dessalines morreu numa conspiração de Henri Christophe e Alexandre Pétion. Em seguida, o romance narra o nascimento e o ápice do Palácio de *Sans-Souci*.

Henri Christophe (1767–1820), o ex-homem escravizado e militar, virou presidente do Haiti em 1807, proclamando-se rei no ano de sua morte em 1820. Período abarcado nesta parte do romance. Na narrativa, Ti Noel, na condição de homem livre, no desfrute da felicidade de reconhecimento dos lugares e da terra onde os grandes Loas auxiliaram os negros escravizados a acabar com o poder colonial francês, defronta-se com um império negro *sui generis*, a começar com o estilo napoleônico dos oficiais e guardas. A singularidade extremamente contraditória da situação consistia numa nova violência inimaginável até aquele momento para Ti Noel, principalmente depois de participar das festas de tambores no Conselho de Negros Franceses em Santiago de Cuba. Sob a vigilância implacável de soldados negros armados de fuzil, chicotes e pedras, trabalhadores também negros eram oprimidos, por meio do trabalho forçado, a construir o majestoso palácio *Sans-Souci* e a monumental *Citadelle Laferrière*. Assim, Ti Noel ficou assombrado com o fato do mundo prodigioso e terrível ser um mundo de negros, com uma nova escravização, construído por Henri Christophe.

Após minutos de maravilhamento e assombro com a cidadela e o palácio em construção, Ti Noel acabou sendo recrutado à força para levar ao alto das montanhas de Gorro del Obispo tijolos para a construção. Ele se viu junto com velhos, mulheres, grávidas e crianças. Na subida da montanha, os negros e negras mais fracos eram mortos sem piedade. Ti Noel achou aquela

escravização mais cruel que a anterior, porque antes evitavam matar os negros visto que eram propriedades privada, causava prejuízos financeiros para os senhores, agora os negros não valiam nada para o tesouro público. Centenas de negros e negras trabalhavam diurnamente acossados nas construções ou nas subidas ao alto da montanha, outras dezenas morriam. Foram doze anos nesse trabalho mortífero e monumental. O rei Henri Christophe acreditava ser a própria encarnação de um deus, por isso ordenou a construção de sua fortaleza junto ao céu.

Em seguida, o romance narra os levantes contra o reinado de Henri Christophe, em 1820, com foco no saque ao Palácio de *Sans-Souci*, residência do rei. Houve deserção em massa no exército real e debandada geral da corte. O motim dos soldados deixou o palácio abandonado. O rei Christophe, a rainha e as princesas experimentaram o desespero e a solidão. Agoniado, o rei andou de um lado para o outro no palácio, pensou sobre as conspirações e sobre seu reinado arquitetado com moldes europeus, sem qualquer fundamento africanista. Enquanto isso, fora do palácio, centenas de tambores, gritando entre as montanhas da cidadela, retumbava invocando os negros lutadores, os grandes Loas e Bouckman. Começa a invasão do palácio pela população negra, incendiando tudo ao redor. Nesse contexto, o rei Christophe resolveu se matar. Seu corpo foi levado pelos últimos fiéis e pela família real, em fuga, à *Citadelle Laferrière*. Nela, por fim, o rei foi sepultado e cimentado, virando parte do corpo de sua própria fortaleza, enquanto, ao longe, os negros revoltados saqueavam e incendiavam o palácio de *Sans-Souci*.

A parte IV, e última, do romance centra-se na república dos mulatos depois do fim da Monarquia Negra. Primeiro, começa descrevendo o exílio da família real de Henri Christophe em Roma. Nesse contexto, o negro massagista Solimán encontra a estátua do cadáver de Pauline Bonaparte no Palácio Borghese, encontro que promove uma oportunidade de rituais vodu. Aqui menciona-se o presidente da república do Haiti, Jean-Pierre Boyer (1776–1850), responsável por certa estabilização do poder, o qual havia mandado ervas para a família real em Roma que foram utilizadas por Solimán nos rituais.

Ti Noel se apropria das ruínas da fazenda de seu antigo senhor Lenormand de Mezy. Depois de organizar a nova morada com as pequenas coisas saqueadas do Palácio *Sans-Souci*, ele imagina-se numa espécie de reinado justo entre as ruínas e os animais, vestido com um casaco verde de Henri Christophe. Rememora Mackandal e a força da missão a cumprir, um governo sem tirania, nem de branco nem de negros. Ditando ordens ao vento, institui a Ordem da Artemísia, da Ipomeia, do Mar Pacífico, do Galã da Noite e a Ordem do Girassol como a mais requerida. Nesse reinado provisório, promove festas para dezenas de camponeses. Contudo, Ti Noel se depara com a ameaça dos agrimensores da república dos mulatos, medindo

a terra e falando em francês. Ele tenta retirá-los, mas é ignorado e humilhado. A nova violência e o Estado dirigido pelos mulatos são uma terrível novidade.

Com o desespero de reviver cadeias, grilhões e misérias, Ti Noel, com força, volta-se à memória de Mackandal novamente, mas agora verifica o quão era fácil transformar-se em animal quando se tem poderes. Metamorfoseia-se, então, em ave, garanhão, vespa, formiga e ganso, verificando que cada mundo animal também era opressivo e injusto ao seu modo, inclusive o dos gansos que pareciam se organizar como os antigos conselhos africanos. Com isso, Ti Noel percebe que Mackandal se transformava em animais não para fugir do mundo dos homens, mas para servi-los, concluindo que o homem somente poderia encontrar sua grandeza no reino deste mundo. Em seguida, em cima da mesa que era do Palácio *Sans-Souci*, Ti Noel declara guerra aos novos senhores, os mulatos investidos de autoridade. Ao cabo, o romance termina com uma tempestade anunciando simultaneamente o sumiço de Ti Noel e o aparecimento de um abutre, numa enunciação repleta de ambiguidade, não fica claro se o animal surgiu e comeu Ti Noel ou se ele era o próprio licantropo transformado.

Depois do resumo da diegese, cabe dizer que diversos aspectos foram estudados em *El reino de este mundo*. Dentre os principais, a relação entre História e ficção, como no trabalho de Fábio Vargas (2017); a relação entre utopia e revolução, como na investigação de Daniel Rocha (2018); o entre-lugar e a viagem, como no estudo de Elena González (2006); o mito, a fé e a recepção ocidental, como no trabalho de Sun Kim (2012); o realismo maravilhoso, como nos trabalhos de Irlemar Chiampi (2012) e Stanis Lacowicz (2018); o novo romance histórico, como no estudo de Stanis Lacowicz (2018); a ideologia e estética da História, como no trabalho de Bella Jozef (2005); e o barroco e a modernidade, como na investigação de Irlemar Chiampi (1998). Nenhum desses estudos tomou como foco a construção da forma literária como um pensamento artístico dialogando com outras obras. Há estudos, contudo, que se aprofundaram em dimensões fundamentais da forma literária ou se aproximaram em pensá-la para além de uma mera descrição poética. Nesse sentido, temos dois estudos importantes os quais tomaremos como referências mais à frente para nossa leitura crítica e hipótese de estudo: os trabalhos de Roberto González Echevarría (1977; 1983; 1985) e o estudo de Steven Boldy (1986).

Retomando o enunciado experimental do modo de formar de *El Señor Presidente*, a partir da cultura afro-caribenha e da história haitiana, *El reino de este mundo*, no limiar entre ficção, história e mito, procura pensar, por meio do espaço enunciativo indecidível entre os signos contraditórios “real” e “maravilhoso”, o funcionamento do poder moderno como uma rede mítica de distintos poderes coloniais enredada pela formação contínua de fantasmas

temporais, isto é, o romance carpentieriano incorpora a forma de conjunção intercalar entre os signos opostos para investigar o realismo dos fantasmas da periferia no índice dos diversos horizontes coloniais na composição do poder moderno do capitalismo.

Assim como *El Señor Presidente*, *El reino de este mundo* também traz no discurso diegético a polaridade e a ambiguidade para a composição do espaço de sentido indecível entre o signo “real” e o “maravilhoso”. Diferente de *El Señor Presidente*, contudo, que produz uma costura enunciativa mais contida e, às vezes, truncada, no sentido da impureza formal na experimentação entre os planos enunciativos (pelo próprio modo de ser do sítio do acontecimento literário), a partir dos signos da “realidade” e do “sonho”, que ainda lembram muito o surrealismo, colocando o mito e o mundo Maia-Quiché como forças enunciativas ora pontuais ora pulverizadas na narrativa, *El reino de este mundo* promove uma composição enunciativa e uma contiguidade entre os signos opostos mais fluída e incorporativa, a partir dos procedimentos de polaridade e ambiguidade que pouco lembram o surrealismo, por meio do mundo negro dos homens e mulheres afro-caribenhos escravizados e do mundo branco dos colonizadores franceses, trazendo uma organicidade enunciativa e uma integração maior do narrador ao amálgama dos mundos característicos dos fantasmas temporais. Em outras palavras, a experimentação da conjunção intercalar em *El reino de este mundo* começa a depurar a nova forma literária, começa a dar corpo e, propriamente, a acontecer como pensamento do realismo espectral.

A primeira parte de *El reino de este mundo* dispõe a arquitetura compositiva para o mundo literário por vir: prepara os signos enunciativos contraditórios, dos negros afro-caribenhos e dos brancos colonizadores; organiza os procedimentos de enunciação histórica nas malhas ficcionais com a colonização francesa e a escravização em *Saint-Domingue*, na década de 1750, trazendo o personagem histórico Mackandal por meio dos olhos do personagem ficcional Ti Noel e os colonos franceses por meio do personagem ficcional Lenormand de Mezy; coloca em cena as primeiras polaridades e ambiguidades enunciativas; arranja os primeiros movimentos contraditórios e contíguos do narrador onisciente em relação aos signos constitutivos dos mundos dos personagens; ordena os mitos compositivos dos mundos; apresenta o estilo antropológico e barroco da narrativa e, por fim, estabelece as primeiras costuras enunciativas da conjunção intercalar e do espaço de sentido indecível entre os signos opostos. Em suma, a primeira parte do romance carpentieriano é a base constitutiva, discursiva e literária, para a composição enunciativa do realismo dos fantasmas da periferia e seu movimento investigativo no painel geral da diegese.

El reino de este mundo constrói, de imediato, um plano discursivo conjuntivo de signos contraditórios, a partir dos mundos dos colonos brancos e dos negros escravizados, quando Ti Noel se defronta, nas ruas do Cabo Francês, na condição de homem escravizado do explorador Lenormand de Mezy, com uma cena imagética inusitada e metafórica. No salão em que o Monsieur Lenormand de Mezy fazia a barba, Ti Noel contemplou quatro cabeças de cera com perucas na entrada do tapete vermelho, as quais “parecían tan reales - aunque tan muertas, por la fijeza de los ojos” e “por una graciosa casualidad, la tripería *contigua* exhibía cabezas de terneros, desolladas, con un tallito de perejil sobre la lengua, que tenían la misma calidad cerosa” (ERDEM, p. 24, grifo nosso), entre rabos, patas e panelas com tripas. Mais ainda, com a descrição barroquista, conforme já demonstrou Chiampi (1998), e antropológica peculiar de Carpentier, ficamos sabendo que

Sólo un tabique de madera separaba ambos mostradores, Ti Noel se divertía pensando que, al lado de las cabezas descoloridas de los terneros, se servían cabezas de blancos señores en el mantel de la misma mesa. Así como se adornaba a las aves con sus plumas para presentarlas a los comensales de un banquete, un cocinero experto y bastante ogro habría vestido las testas con sus mejor acondicionadas pelucas. No les faltaba más que una orla de horjas de lechuga o de rábanos abiertos en flor de lis. Por lo demás, los potes de espuma arábiga, las botellas de agua de lavanda y las cajas de polvos de arroz, vecinas de las cazuelas de mondongo y de las bandejas de riñones, completaban, con singulares coincidencias de frascos y recipientes, aquel cuadro de un abominable convite.(ERDEM, p. 24-25).

Em seguida, Ti Noel visualiza ainda diversas cabeças em fotografias de jornais no livreiro contíguo ao açougue, com destaque para as cabeças, de um lado, do rei da França e de personagens da corte artificialmente emperucadas e, de outro, de um altivo negro rodeado de plumas sentado num trono talhado com figuras de animais, o qual seria, segundo o livreiro, um “rey de tu país” (ERDEM, p. 26), referindo-se a algum país do continente africano que supôs ser a origem de Ti Noel.

Essa primeira polaridade entre os mundos dos colonos brancos e dos negros escravizados, com o narrador mergulhado quase por inteiro na subjetividade de Ti Noel, é significativa para as bases constitutivas do plano de enunciação da diegese. Os dois mundos são apresentados a partir do conflito como primeiro nível enunciativo, marcando primeiramente as distinções e descontinuidades culturais e, principalmente, de poder no horizonte da sociedade escravista e pré-capitalista do Haiti no processo de acumulação primitiva para o nascente capitalismo europeu.

Essas distinções e descontinuidades são apresentadas por meio da realidade do reinado dos brancos e dos negros. No caso dos brancos, apresenta-se a realidade do reinado colonial

francês sobre *Saint-Domingue*, com sua estrutura opressiva de dominação por meio de senhores de homens escravizados e grandes fazendas para o processo de espoliação, representado por Monsieur Lenormand de Mezy e seu “escravo” Ti Noel. No caso dos negros, indica-se a realidade do reinado negro de um país africano pela fotografia do jornal e, ao mesmo tempo, a realidade dos reinados míticos africanos e voduns. Há, contudo, na própria imagem insólita a sugestão do procedimento de contiguidade que irá compor o plano enunciativo geral romanescos: a contiguidade entre as cabeças de cera e as cabeças de animais, registrando, assim, a afinidade entre uma realidade artificial e estagnada dos colonos e a realidade da natureza morta, ambas no nível cultural da estética corporal e da culinária, respectivamente.

Embora o traço narrativo da polaridade seja mais forte nesse começo, a conjunção intercalar do espaço de sentido indecível entre os signos “real” e “maravilhoso” emerge como plano enunciativo, sem incorporar completamente as contradições da polaridade, ainda num registro contido através do mundo negro. Por exemplo, quando o narrador convoca a memória que Ti Noel teve de Mackandal, o mandinga, a partir da imagem do encontro das cabeças dos reis, rememorando relatos dos reinos de Popo, de Arada, de los Nagós, de los Fulas, também das vastas migrações dos povos negros, “de guerras seculares de prodigiosas batallas en que los animales habían ayudado a los hombres”, como a história de Adonhueso, do rei de Angola, do rei Dá, “encarnación de la Serpiente, que es eterno principio, nunca acabar, y que se holgaba místicamente con una reina que era el Arco Iris, señora del agua y de todo parto” (ERDEM, p. 26-27). Ou, ainda, quando o narrador traz a história do reinado de Kankán Muza, do império de mandingas. Todos esses reis portavam a lança à frente de suas hordas com a ciência dos Preparadores, caindo feridos apenas quando ofendiam as divindades do Raio ou da Forja (ERDEM, p. 27). Assim, a realidade do reinado branco se apresenta inicialmente apenas como signo “real”, relativo à violência da colonização e da escravização, enquanto a realidade do reinado negro traz tanto o signo “real”, relativo à história dos reinados negros, quanto o “maravilhoso”, relativo ao mito dos espíritos e reinados voduns, como espaço narrativo indecível, perceptível com a poética discursiva de naturalização do sobrenatural e sobrenaturalização do natural exemplificadas nas metamorfoses de homens reis em animais e no antropomorfismo divino da natureza.

Na abertura do romance, portanto, temos uma polaridade narrativa marcada não apenas pelas diferenças culturais entre os dois mundos, mas também entre os planos enunciativos: de um lado, da conjunção disjuntiva do “real” dos brancos, e, de outro, da conjunção intercalar do “real maravilhoso” dos negros. E, nesse contexto, para investigar os horizontes coloniais

formadores do poder moderno, a primeira base da enunciação romanesca estabelece a polaridade do poder, em relação à realidade e ao reinado dos dois mundos, desde o período de colonização e escravização, que irá compor o espaço de sentido indecível dos espectros. Como podemos verificar na narrativa, quando o narrador, em seguida, assegura que os reis negros comparados com os reis brancos são

reyes de verdad, y no esos soberanos cubiertos de pelos ajenos, que jugaban al boliche y sólo sabían hacer de dioses en los escenarios de sus teatros de corte, luciendo amaricada la pierna al compás de un rigodón. Más oían esos soberanos blancos las sinfonías de sus violines y las chifonías de los libelos, los chismes de sus queridas y los cantos de sus pájaros de cuerda, que el estampido de cañones disparando sobre el espolón de una media luna. Aunque sus luces fueran pocas, Ti Noel había sido instruido en esas verdades por el profundo saber de Mackandal. En el África, el rey era guerrero, cazador, juez y sacerdote; su simiente preciosa engrosaba, en centenares de vientres, una vigorosa estirpe de héroes. En Francia, en España en cambio, el rey enviaba sus generales a combatir; era incompetente para dirimir litigios, se hacía regañar por cualquier fraile confesor, y, en cuanto a riñones, no pasaba de engendrar un príncipe debilucho, incapaz de acabar con un venado sin ayuda de sus monteros, al que designaban, con inconsciente ironía, por el nombre de un pez tan inofensivo y frívolo como era el delfín. Allá, en cambio - en *Gran Allá*-, había príncipes duros como el yunque, y príncipes que eran el leopardo, y príncipes que conocían el lenguaje de los árboles, y príncipes que mandaban sobre los cuatro puntos cardinales, dueños de la nube, de la semilla, del bronce y del fuego. (ERDEM, p. 27-28)

O espaço indecível entre os dois signos, de entrada, constrói um fantasma do reinado negro vindo tanto do passado, com as recordações de reinados anteriores e as convocações dos espíritos voduns, como os príncipes que são leopardos e conhecem a linguagem das árvores, quanto do futuro, com o reinado justo que ainda não nasceu mas que assombra permanentemente o presente, principalmente, pela via de Mackandal. Aqui já se inscreve a contiguidade entre história e natureza, história e mito, na composição da conjunção intercalar do “real” e do “maravilhoso” desses espectros. Assim, as bases constitutivas do realismo dos fantasmas são fincadas na enunciação literária na primeira parte do romance, isto é, os princípios discursivos de referência para a contiguidade dos contraditórios da conjunção intercalar que abarca todo o plano enunciativo e coloca no centro da diegese os espectros temporais da periferia são inscritos desde a abertura romanesca.

Mackandal, o negro escravizado da fazenda de Monsieur Lenormand de Mezy, é descrito majoritariamente pelo narrador onisciente por meio da subjetividade de Ti Noel, o qual é companheiro e aprendiz fascinado pelo líder vodu. Depois de perder o braço numa máquina de moer cana, Mackandal - o mandinga - perde também o prestígio como mão de obra escrava na fazenda e, oportunamente, com o desinteresse do amo pelos seus trabalhos menores de

observação dos gados e cavalos, o maneta começa a se dedicar disciplinarmente aos estudos das ervas e dos cogumelos do vale e das montanhas, das práticas vodus e da licantropia.

Nas reuniões com o mandinga, Ti Noel conhece a anciã Mamãe Loi, a qual Mackandal mostrava as folhas, ervas e os cogumelos que acabara de conhecer. Ela os examinava cuidadosamente. Todos com venenos fortes. A Mamãe Loi conversava com o mandinga sobre animais admiráveis que tinha descendência humana e de homens com poderes licantrópicos. Com a poética de contiguidade do “real” e do “maravilhoso”, o narrador descreve a conversa até o episódio em que a Mamãe Loi recebe uma ordem misteriosa e responde enfiando os braços em uma panela cheia de azeite fervente. O som de fritura forte contrastava com o fato de não haver sinal algum de queimadura nos braços depois de tirá-los da panela: “Como Mackandal parecía aceptar el hecho con la más absoluta calma, Ti Noel hizo esfuerzos por ocultar su asombro” (ERDEM, p. 36-37). Na mesma medida em que o plano discursivo de conjunção intercalar vai crescendo na primeira parte da narrativa sobre as polaridades, o narrador e Ti Noel vão normalizando a contiguidade entre os signos contraditórios e, com isso, o realismo dos fantasmas vai ganhando o plano geral do romance.

Depois de envenenar e matar um cachorro do amo com cogumelo, Mackandal fugiu da fazenda avisando que havia chegado o momento de conspirar contra os senhores de escravos. O amo Lenormand de Mezy organizou uma batida com os homens escravizados, mas não encontrou o mandinga, pouco valia um escravo com um braço a menos, assegurou o narrador: “Además, todo mandinga - era cosa sabida - ocultaba un cimarrón en potencia. Decir mandinga, era decir díscolo, revoltoso, demonio. Por eso los de ese reino se cotizaban tan mal en los mercados de negros” (ERDEM, p. 37). Ao final, Mackandal seria punido na frente dos outros como exemplo quando fosse recuperado, pois não se acreditava que ele conseguiria ir longe sendo um maneta. O narrador finaliza dizendo que “hubiera sido tonto correr el albur de perder un par de mastines de buena raza, dado el caso de que Mackandal pretendiera acallarlos con un machete” (ERDEM, p. 37-38).

Aqui é importante registrar também o crescente movimento ambíguo do narrador onisciente em relação aos dois mundos, branco e negro, entre aproximações e distâncias. Em geral, na primeira parte do romance, percebemos um mergulho intenso do narrador no mundo negro e na subjetividade de Ti Noel. Há, no entanto, movimentos narrativos de entrada na ótica do mundo dos brancos colonizadores, como no caso acima. Assim, a polaridade perfaz também a própria dinâmica narratológica, formando a base constitutiva para o realismo dos fantasmas também na lógica narrativa geral do romance.

O episódio central da primeira parte do *El reino de este mundo* é essencial para terminar de fundamentar e preparar as bases constitutivas do plano enunciativo da conjunção intercalar: a revolta e o grande voo/morte de Mackandal. Para além da polaridade discursiva entre os dois mundos, a revolta e o grande voo/morte de Mackandal inscreve a ambiguidade enunciativa que também é base para a construção da contiguidade do espaço indecidível entre os signos contraditórios. Clandestino, com uma rede de homens escravizados e com poderes licantrópicos, o mandinga matou muitos animais e colonos em várias fazendas, utilizando ervas e cogumelos venenosos. Com isso,

el manco Mackandal, hecho un hougán del rito Radá, investido de poderes extraordinarios por varias caídas en posesión de dioses mayores, era el Señor del Veneno. Dotado de suprema autoridad por los Mandatarios de la otra orilla, había proclamado la cruzada del exterminio, elegido, como lo estaba, para acabar con los blancos y crear un gran imperio de negros libres en Santo Domingo. Millares de esclavos le eran adictos. (ERDEM, p. 46)

De metamorfose em metamorfose, Mackandal entrava em todas as fazendas travestido de algum animal para envenenar e verificar a fidelidade de seus companheiros na luta contra o terror colonial escravagista (ERDEM, p. 49-50). Todos os episódios das metamorfoses são descritos com a contiguidade entre o “real” e o “maravilhoso” no movimento retórico de naturalização do sobrenatural. Nessa revolta de Mackandal, abriu-se uma grande promessa, uma dinâmica que prepara o fantasma do reinado justo de uma revolução vinda do futuro:

um día daría la señal del gran levantamiento, y los Señores de Allá, encabezados por Damballah, por el Amo de los Caminos y por Ogún de los Hierros, traerían el rayo y el trueno, para desencadenar el ciclón que completaría la obra de los hombres. En esa gran hora - decía Ti Noel - la sangre de los blancos correría hasta los arroyos, donde los Loas, ebrios de júbilo, la beberían de bruces, hasta llenarse los pulmones. (ERDEM, p. 50)

Quatro anos durou o ciclo de metamorfoses de Mackandal, o maneta voltou ao traje de homem numa espécie de festa ritual. Depois de estremecer as vozes dos cantores, “detrás del Tambor Madre se había erguido la humana persona de Mackandal. El mandinga Mackandal. Mackandal Hombre. El Manco. El Restituído. El Acontecido. Nadie lo saludó, pero su mirada se encontró con la de todos” (ERDEM, p. 52-53). Os colonos franceses souberam da volta de Mackandal e o capturaram. Eles prepararam uma cerimônia punitiva contra o líder da revolta na praça central como espetáculo exemplar para os negros escravizados: queimá-lo vivo em público.

Preparada a punição como espetáculo de teatro, com toda pompa da corte imperial e colonial em posições confortáveis e privilegiadas, amarrou-se Mackandal cheio de ferimentos recentes em um post no meio do palco central. A praça estava tomada de homens e mulheres escravizados assistindo a cena, no entanto, “los negros mostraban una despechante indiferencia” (ERDEM, p. 56). Neste momento, a dinâmica do narrador é de aproximação ao mundo dos negros escravizados: “¿Qué sabían los blancos de cosas de negros? En sus ciclos de metamorfosis, Mackandal se había adentrado muchas veces en el mundo arcano de los insectos” (ERDEM, p. 56) e dos animais em geral. No momento da tentativa de matá-lo, Mackandal se transformaria em mosquito para voar e “iría a posarse en el mismo tricornio del jefe de las tropas, para gozar del desconcierto de los blancos” (ERDEM, p. 57). Os amos e colonos, contudo, ignoravam esse acontecimento por vir, por isso, diz o narrador, tinham gastado tanto dinheiro num espetáculo inútil para lutar contra um homem ungido pelos grandes Loas.

Em seguida, o narrador se distancia dos negros para se colocar na visão do mundo branco, assegurando um realismo sobre a morte do maneta. Depois de amarrado ao poste de torturas e da autorização do governador, o carrasco queimou as pernas de Mackandal. Agitado, o mandinga conjurou contra os colonos e, com força, conseguiu se desamarrar e voar nas mãos da massa de homens escravizados. Todos gritaram: “*Mackandal sauvé!*” (ERDEM, p. 57, grifo do autor). Neste momento, o narrador reafirma o realismo dos brancos:

Y fue la confusión y el estruendo. Los guardias se lanzaron, a culatazos, sobre la negrada aullante, que ya no parecía caber entre las casas y trepaba hacia los balcones. Y a tanto llegó el estrépito y la grito y la turbamulta, que muy pocos vieron que Mackandal, agarrado por diez soldados, era metido de cabeza en el fuego, y que una llama crecida por el pelo encendido ahogaba su último grito. Cuando las dotaciones se aplacaron, la hoguera ardía normalmente, como cualquier hoguera de buena leña, y la brisa venida del mar levantaba un buen humo hacia los balcones donde más de una señora desmayada volvía en sí. Ya no había nada que ver. (ERDEM, p. 58)

Ao final, os homens escravizados voltaram para as fazendas rindo pelo caminho, porque “Mackandal había cumplido su promesa, permaneciendo en el reino de este mundo. Una vez más eran burlados los blancos por los Altos Poderes de la Otra Orilla” (ERDEM, p. 58), enquanto Monsieur Lenormand de Mezy comentava sobre a insensibilidade dos negros ante seus semelhantes. Assim, o plano discursivo do “real maravilhoso” dos homens escravizados, que impõe a visão da transfiguração, do voo e da permanência de Mackandal no reino deste mundo, polariza com o plano discursivo “real” dos colonos brancos, que impõe a visão da morte de Mackandal. Com isso, dado o plano enunciativo geral da primeira parte, concluímos com uma forte ambiguidade discursiva.

Esse episódio final da primeira parte do romance, o mais utilizado como exemplo paradigmático nas críticas e análises, deve ser compreendido precisamente pelo que se mostra: como movimento inicial e preparador para a forma literária de toda a obra, assentando as posições contraditórias, as polaridades, as ambiguidades, a dinâmica narrativa e os pequenos experimentos do procedimento de contiguidade entre os signos. Se o episódio for lido de maneira isolada, como um microcosmo do todo, evidentemente cairemos no equívoco de considerar a dinâmica narrativa mais forte da parte estudada como amostra do geral, isto é, a polaridade com ênfase final para a leitura do “real” dos brancos sobre a do “real maravilhoso” do mundo dos negros, perdendo, assim, o que mais importante o romance realiza para além das retóricas discursivas iniciais: o plano enunciativo geral de conjugação intercalar entre os mundos, isto é, a forma literária do realismo dos fantasmas da periferia.

Infelizmente, grande parte da fortuna crítica segue esse caminho. O trabalho de Mariano Siskind (2012), *Magical realism*, faz uma ótima síntese desse tipo de leitura crítica de *El reino de este mundo*. Para Siskind (2012, p. 825), a cena, que é dada como a mais exemplar do “real maravilhoso”, “is structured as the irreconcilable opposition of the rational, positivistic point of view of the white colonialists, and the magical conception of the real of the slaves”. Mais ainda, Siskind minimiza a dinâmica de ambiguidade enunciativa do narrador, separando e destacando a objetividade do mundo branco, para conceber a visão do mundo negro como ideologia, como se todo o romance fosse uma composição narrativa dupla inconciliável, sem um plano enunciativo geral comum, com uma narrativa objetiva não-ideológica e uma narrativa subjetiva e ideológica:

In the scene of Macandal’s execution, the narrative voice is identified with the slaves’ belief in their priest’s power to ridicule the French and escape; accordingly, the narrator describes with ostensible objectivity how he in fact turns into smoke to escape the pyre. Were the chapter to end there, it would have been a literal demonstration of the prefatory idea of the marvellous found at every turn in Latin America. But the production of ‘the naturalization of the marvellous’ is interrupted when the narrator whispers that the crowd was so busy believing in Macandal’s miracle ‘that very few saw that Macandal, held by ten soldiers, had been thrust head first into the fire, and that a flame fed by his burning hair had drowned his last cry’. The novel performs a marvellous real discourse very different from the one conceived and put forth in the preface/manifesto. The marvellous is no longer its constitutive core of Latin American reality, no longer its objective truth, but the predicate of the worldview of Latin American marginalized, subaltern populations. The narrator explains what really happened, and thus reterritorializes the marvellous real as the delusion of an oppressed class in need of reassurance in order to survive hardship: ‘Macandal had kept his word, remaining in the Kingdom of This World’. The novel gives the reader a version of the marvellous real as a classical form of ideology, as a veil that deforms a perceived reality: the marvellous real as a sociocultural pathology. (SISKIND, 2012, p. 825)

Numa leitura rápida do episódio e separada de todo o romance, essa crítica pode se tornar convidativa e convincente. Ela nos parece problemática e incompleta, contudo, não apenas por deixar de considerar a polaridade e a ambiguidade enunciativa como fundamentos para o início da dinâmica da forma literária, mas também porque toma como critério de leitura crítica certa interpretação do famoso prólogo e não as dinâmicas do próprio romance como um todo.

Pautada no prólogo, provavelmente quando diz que “lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro)”, no qual Carpentier (2012, p. 12) explica com enfoque no maravilhoso aspectos gerais do “real maravilhoso americano” para contrapô-lo ao surrealismo, essa leitura acaba compreendendo a enunciação e tensão crítica do voo/morte de Mackandal como uma dinâmica ingênua de fé cega, sem qualquer rastro no real e no histórico, dos negros escravizados, como Siskind o faz no trecho supracitado ao dizer que a narrativa “is interrupted when the narrator whispers that the crowd was so busy believing in Macandal’s miracle”. Contudo, no momento da “interrupção” (o qual consideramos, ao revés, uma costura enunciativa), a narrativa carpentieriana não coloca a situação exatamente nesses termos, há uma sutileza na descrição em vista da produção da ambiguidade enunciativa de todo o episódio. Depois da massa de homens escravizados gritar “*Mackandal sauvé!*”, quando Mackandal conseguiu se desamarrar do post e se jogar na multidão, simulando um pássaro, o narrador, próximo ao signo do mundo branco, apenas assegura que “a tanto llegó el estrépito y la grita y la turbamulta, que muy pocos vieron que Mackandal, agarrado por diez soldados, era metido de cabeza en el fuego, y que una llama crecida por el pelo encendido ahogaba su último grito” (ERDEM, p. 58), isto é, não diz literalmente que todos os negros viram um milagre no acontecido.

Evidentemente, essa leitura da fé cega como reação dos homens escravizados, postulando uma poética discursiva ideológica, é legítima. Todavia, é possível e necessário ler esse episódio também de outra maneira, mesmo lendo-o separado do complexo da obra e utilizando como critério o prólogo. A sutileza enunciativa no momento do voo/morte de Mackandal traz a ambiguidade entre, de um lado, a visão do voo de Mackandal, lembrando que o título deste último capítulo da primeira parte é ‘El gran vuelo’, o qual o narrador assegura expressamente no final que “Mackandal había cumplido su promesa, *permaneciendo en el reino de este mundo*” (ERDEM, p. 58, grifo nosso), ligada ao mundo dos negros, e, de outro, a visão da morte exemplar do líder e da própria revolta dos “escravos”, ligada ao mundo dos colonos.

No caso da visão do mundo dos negros, a retórica discursiva é organizada pelo signo “maravilhoso”, assentada na estrutura mítica do vodu, com as crenças e as práticas ligadas às divindades africanas e aos grandes Loas. A todo momento, contudo, desde a abertura do romance, há um “real” contíguo ao “maravilhoso” na enunciação do mundo dos negros: o mito vodu ampara e estrutura às lutas dos homens escravizados contra o poder colonial. As ações principais de Mackandal, acompanhadas e narradas a partir de Ti Noel, estão relacionadas à luta e à realidade, por intermédio dos ritos do vodu, como as festas, rituais e metamorfoses. Portanto, esse “real” e “maravilhoso” dos homens escravizados apresentam o funcionamento narrativo do mito vodu não como uma mera superstição primitiva, mas uma religião e um modo de vida que também se produz como uma espécie de linguagem eficaz para lidar com a realidade e com a prática política. Inclusive, aqui vale um paralelo, grande parte dos estudiosos contemporâneos da história e da antropologia do processo histórico de independência do Haiti também reconhecem a importância e a realidade dos mitos para as metáforas da história política do país, como José Renato Baptista (2014, p. 27), quando diz que

é no processo de independência que entendemos que o vodu irá funcionar como uma espécie de idioma comum através do qual foi possível integrar as massas escravas na luta comum pela liberdade e, conseqüentemente, pela independência do Haiti. É nesta chave, portanto, que pretendemos abordar a “Cerimônia de Bois Caiman”, evento paradigmático deste processo de independência, tratado ora como “mito de origem” da nação, ora como fato histórico. Independente do que de realmente seja esta cerimônia, se fato histórico, mito ou ambas as coisas, importa perceber as apropriações do seu significado no campo das ideias e representações sobre o Haiti e seu povo, tanto do ponto de vista dos cidadãos nacionais daquele país, quanto do ponto de vista dos diversos agentes internacionais que circulam pelo país e que ajudam a modular a imagem internacional do Haiti.

Nesse sentido, o grande voo deve ser compreendido principalmente como a transformação de Mackandal num grande espírito, não um espírito do reino de outro mundo, dos céus, numa mera fé ingênua em relação à realidade, mas, ao contrário, como nos diz o narrador e o título do romance, num espírito do reino deste mundo, ou seja, a memória movente e ativa de um projeto de luta encarnada na realidade dos homens escravizados do presente diegético, melhor dizendo, a origem enunciativa de um fantasma, algo do futuro e do passado que persiste e assombra o presente, a apresentação de uma visibilidade do invisível, a aparição de algo esquecido/reprimido/recusado. Assim, o episódio não traz meramente a morte de Mackandal e do índice da revolta, mas a realidade ampliada para além da objetividade vazia e homogênea do mundo dos colonos brancos.

Podemos aqui até reivindicar o prólogo, sobretudo a parte o qual diz que o maravilhoso se produz quando surge “de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad” (ERDEM, p. 12), e ler esse episódio pela ambiguidade produtiva do voo/morte do mandinga, no sentido do reconhecimento da morte de Mackandal e, ao mesmo tempo, da sua presença viva como o fantasma de uma promessa ainda não cumprida ferverilhando na massa dos negros. A risada dos homens escravizados, ao final do episódio, incompreendida pela noção restrita da realidade dos colonos franceses, aqui se duplica com a incompreensão da leitura do voo de Mackandal pelo viés da ingenuidade e da fé cega. Portanto, considerando essa parte separada da narrativa, quando o narrador, mergulhado no mundo dos colonos brancos, apresenta a visão positivista e redutora da realidade da morte de Mackandal e da revolta, poderíamos também estabelecer o trecho e a leitura crítica como ideológicas. Todavia, a ambiguidade enunciativa e os movimentos de costura das contradições do narrador entre os signos dos mundos, prefigurando os fantasmas, sugere-nos uma riqueza romanesca atravessando os discursos ideológicos em vista da depuração da forma literária.

A compreensão do episódio como voo-morte de Mackandal se intensifica e ganha o corpo incorpóreo dos espectros quando é lida integrada à totalidade da obra, no desenvolvimento do fantasma do poder e da investigação romanesca das camadas coloniais do poder moderno. Em diversos momentos, inclusive, nos diferentes percursos do poder, Ti Noel recorre à luta e à promessa de Mackandal, o qual nada mais é, como veremos, o movimento enunciativo do fantasma do reino justo vindo do futuro e do passado da revolta de Mackandal, obsidiando o fantasma do poder. Por fim, apenas para exemplificar, trazemos aqui um trecho imprescindível do importante capítulo final, antes um comentário: o título do romance, *El reino de este mundo*, é expressamente escrito apenas duas vezes: no final da primeira parte, citado acima, quando os homens escravizados reconhecem que Mackandal cumpriu sua promessa de voo-morte e permanência no “reino deste mundo”, e no desfecho do romance, depois de Ti Noel atravessar todas as épocas e as dimensões coloniais do poder, quando o narrador submerso na subjetividade de Ti Noel assegura que

En el Reino de los Cielos no hay grandeza que conquistar, puesto que allá todo es jerarquía establecida, incógnita despejada, existir sin término, imposibilidad de sacrificio, reposo y deleite. Por ello, agobiado de penas y de Tareas, hermoso dentro de su miseria, capaz de amar en medio de las plagas, el hombre sólo puede hallar su grandeza, su máxima medida en el *Reino de este Mundo*. (ERDEM, p. 165, grifo nosso)

A maioria das críticas contestatórias da forma de *El reino de este mundo*, com alguma variação, seguem essa linha argumentativa de Siskind, centrada no episódio do voo/morte de

Mackandal. Há, no entanto, uma crítica mais importante, pelo rigor e extensão, tomando dimensões e aspectos fundamentais da forma geral do romance, que é oportunamente importante trazer aqui: os estudos do crítico Roberto González Echevarría (1977;1983;1985). E também, em contrapartida, trazemos o estudo vital e imprescindível de Steven Boldy (1986), “Realidad y Realeza en *El reino de este mundo* de Alejo Carpentier”, o qual se aproxima do núcleo dos fantasmas do romance, confrontando os argumentos de González, que será fundamental para a continuação da nossa descrição e argumentação da forma de conjunção intercalar entre os signos contraditórios dos espectros. Assim, nossa estratégia final de demonstração da dinâmica do plano enunciativo geral do romance é a apresentação de um dissenso crítico entre dois dos mais importantes estudos sobre o romance para, através das lacunas e tensões críticas, avançarmos para a descrição e apresentação do realismo dos fantasmas da periferia corporificado no ponto-sujeito *El reino de este mundo*.

González Echevarría (1977), principalmente no livro *Alejo Carpentier: The Pilgrim at Home*, defende que *El reino de este mundo* produz uma retórica malograda ao amalgamar natureza, História, escrita e arquitecção, articulando uma divisão radical entre o mundo dos negros e o narrador, identificados com uma mentalidade racional e reflexiva, e o mundo dos brancos, com uma mentalidade primitiva e irreflexiva. Essa leitura crítica se fundamenta, de um lado, a partir do impacto e da influência das teorias de “Cultura” e “Civilização” de Spengler¹⁶ sobre Carpentier, estruturada ficcionalmente pela oposição entre reflexividade e fé, procurando mostrar a singularidade cultural da América Latina, e, de outro lado, pelo prólogo na leitura do “real maravilhoso americano” como uma ontologia e uma confluência orgânica entre escrita, natureza e História.

Para Echevarría (1977), Carpentier forçaria retoricamente e com má fé uma relação estreita e contínua entre natureza, História e escrita, de tal modo que *El reino de este mundo* simularia uma escrita natural da história. Nas palavras de Echevarría (1977, p. 212, inclusão nossa), “the stories written before 1953 [portanto, *El reino de este mundo*] hinged on a metaphor binding history and writing in an uninterrupted continuum, a flow from the same source - nature

¹⁶ Oswald Spengler (1880-1936) foi um historiador e filósofo alemão com grande influência teórica no século XX, tendo como obra mais conhecida “O declínio do Ocidente”. Spengler (1976) defendeu uma visão cíclica das Culturas e da História. Nessa visão, as Culturas eram vistas como independentes e sem relações fortes, com algumas sendo históricas e outras ahistóricas. Ele identificou e categorizou oito culturas: clássica ou antiga, egípcia, mexicana, chinesa, indiana, árabe ou mágica, babilônica e a ocidental. Essas culturas teriam três fases: nascimento, florescimento e morte. Nesse contexto teórico, registrou a oposição entre o conceito de Cultura (Kultur), relacionado à criação, à vida e ao nascimento, e Civilização (Zivilisation), relacionado ao utilitarismo, à expansão, ao declínio e à morte.

- lost in the past but subject to recall”. Assim, o romance promoveria uma fé ilusória de uma escrita natural e, portanto, de uma reflexividade enganadora.

Por meio de uma rede de relações simbólicas, fora das ações, estruturadas numa dinâmica atemporal, baseadas nas expressões da natureza, o modelo enunciativo capertieriano produziria uma “metáfora da ordem”. De acordo com González (1977, p. 137-148), *El reino de este mundo* teria como finalidade uma teleologia narrativa ao fazer da escrita um par relacional direto do cosmo, com a estratégia retórica de ritmos alternantes, num esquema numerológico, entre acontecimentos históricos e elementos litúrgicos, astrológicos e proféticos, que articularia uma estruturação enunciativa não causal, produzindo, assim, uma combinação forçada entre relato e magia para impor uma “cumplicidade entre História e escrita” como o modo “autóctone” latino-americano de escrever. Nesse sentido, Echevarría (1983, p. 169) afirma que “todas estas repeticiones rituales, todo este esfuerzo por aparejar la acción del relato al año litúrgico, son un intento de fundir el cosmos con la escritura”. Mais ainda, aponta Echevarría (1983, p. 170-171), Carpentier falsificou algumas datas para estruturar perfeitamente seu sistema, com o objetivo claro de “creación de un ornado orden con pretensiones de permanencia, a sabiendas, y con la (mala) conciencia de su inminente disolución”. Assim, ficaria registrado que o prólogo promove um falso postulado de uma ontologia latino-americana “de la presencia (apócrifa) de ‘lo real maravilloso’”.

Para poder defender essa tese, Echevarría (1985) precisou eleger como episódio primordial e culminante da enunciação narrativa a declaração de guerra de Bouckman contra o poder colonial, na segunda parte do romance, porque nele a retórica narrativa sinaliza um amálgama entre a voz do personagem e o ruído do trovão, o qual seria a demonstração cabal da fusão artificial entre História e natureza, e entre escrita e natureza. Nas palavras de Echevarría (1985, p. 40),

Este pasaje culminante de la novela de Carpentier revela con dramatismo y precisión los resortes principales de su obra hasta *Los pasos perdidos*. La coincidencia de trueno y voz, que hasta *El reino de este mundo* significará la fusión, o por lo menos la complicidad entre naturaleza e historia, y entre naturaleza y acto de creación, será rota en *Los pasos perdidos*, en la cual se pondrá de manifiesto su artificialidad como recurso, y su pertenencia a una ideología de origen romántico.

El reino de este mundo, deste modo, teria como fundamento último a natureza para a construção da unidade entre o texto e a realidade. Contudo, para não acontecer uma “petrificação somática”, isto é, uma reificação dos produtos culturais, Echevarría (1977, p. 205) afirma que o romance carpentieriano se ampara no arquitepo do prólogo, qual seja, de que a narrativa está assentada sobre uma documentação extremamente rigorosa. Assim, a obra com

presunção natural se torna textualidade, e, com isso, Carpentier não poderia deixar de reificar a visão “natural e espontânea, irreflexiva” dos negros.

Por fim, para González Echevarría (1977), o romance fracassaria ao relacionar História, natureza e escrita compondo uma “teologia da narrativa”, com a disposição artificial de uma visão estrangeira do universo negro. Nem o procedimento de justaposição de planos descritivos, ao ritmo vital da *collage*, conseguiria resolver o plano enunciativo, o qual denunciaria a impossibilidade de assimilação do mundo negro devido à retórica culta e à evidente intenção política, construindo uma voz narrativa com a ótica racional tipicamente branca.

Antes de tudo, a leitura de Echevarría, no mínimo, subestima a forma literária de *El reino de este mundo*, ao considerar como critério crítico central as teorias de “Cultura” e “Civilização” de Spengler, trazendo junto uma lógica de oposição estanque e a noção ontológica do “real maravilhoso americano” como fusão direta e completa entre natureza e História. Com isso, produz uma leitura subestimada também do mundo negro apresentado ficcionalmente. Apesar de apontar a dimensão importante da relação entre História e natureza no romance, com as distinções dos dois mundos, Echevarría abre o olhar crítico apenas para as discontinuidades e se fecha completamente para as costuras enunciativas das continuidades, quer dizer, identifica pontos narrativos de conjunção disjuntiva e despreza o plano geral de conjunção intercalar do espaço de sentido indecível entre os signos contraditórios dos fantasmas.

É Steven Boldy (1986), em “Realidad y Realeza en *El reino de este mundo* de Alejo Carpentier”, confrontando as análises e argumentos de González Echevarría, quem produz uma leitura imprescindível da forma literária próxima aos espectros da periferia. Boldy (1986) estuda o jogo de continuidades e discontinuidades entre os mundos dos negros e brancos, na identificação de uma espécie de dialética enunciativa, demonstrando uma unidade formal romanesca. Assim, ao relativizar a divisão opositiva entre os signos dos mundos, a crítica de Boldy consegue enriquecer o sentido enunciativo e tangenciar a dinâmica de conjunção intercalar da novidade formal corporificada na obra.

Por considerar o prólogo contingente e ambíguo e por respeitar a especificidade do funcionamento do romance, Boldy (1986, p. 411) encontra os critérios para sua crítica na própria forma literária carpentieriana na esteira da novidade formal do “real maravilhoso americano”, e não em textos externos. Nesse sentido, Boldy se serve da polissemia do principal lexema em jogo, a todo momento reivindicado, desde o título até o desfecho, no plano enunciativo geral do romance: *real*, com suas referências à realidade e à realeza (reino) e, com isso, a dialética entre a vertente ontológica-mágica e a histórica-temporal.

Primeiramente, para confrontar a análise esquemática e numerológica de suposta demonstração da má fé de Carpentier, produzida por González Echevarría, Boldy recorre ao estudo de Richard Young (1983, p. 55-58), *Carpentier: “El reino de este mundo”*, o qual demonstra que a investigação de Echevarría tem várias inconsistências analíticas. Em seguida, Boldy (1986, p. 414) afirma não está claro que Carpentier, em *El reino de este mundo*, deixou registrado uma confusão ingênua entre a literatura e algumas expressões de origem natural e absoluta, nem tampouco uma oposição clara entre a fé do negro Ti Noel na recuperabilidade da origem natural e uma estratégia cheia de má fé do autor. Assim, numa tese a qual se aproxima da conjunção intercalar, Boldy (1986, p. 414-415) intenta

demostrar que hay por una parte una gran conciencia de la textualidad en *El reino*, y por otra parte que la mentalidad negra es presentada como dependiendo de modelos culturales (leyendas, recuerdos, oraciones) que al fin y al cabo son una especie de texto y tienen el mismo tipo de relación con la realidad que los textos europeos. Sugiero que la presentación de las creencias de Ti Noel como naturales es simplemente una táctica textual pronto auto-subvertida, y que más que una escisión reificadora entre fe irreflexiva y conciencia (mala conciencia) de una textualidad disfrazada y escamoteada, lo que hay en la práctica textual de *El reino* es una dialéctica lúcida y plenamente asumida entre estos dos polos sólo tácticamente establecidos. Al enfocar los ecos entre los discursos africanos y europeos intentaré demostrar que funcionan no sólo como oposición sino que hay también una relación de continuidad que apunta hacia un sincretismo y una universalización de las pautas culturales.

Para demonstrar sua tese, Boldy (1986, p. 415) se aproveita de uma contradição crítica importante de González Echevarría, referente ao contexto histórico cultural da narrativa de Carpentier comparado à narrativa de Jorge Luis Borges, a saber: em determinado ensaio, “Isla a su vuelo fugitiva”, Echevarría (1983, p. 159) assegura que “Carpentier y la mayoría de los artistas e intelectuales hispanoamericanos [...] optan por el policentrismo anunciado por Ortega”, enquanto Borges e Breton “persiguen formas definitorias del hombre en un sentido universal”, sem a diferença entre primitivo e civilizado; contudo, em outro ensaio, “Carpentier, crítico de la literatura hispanoamericana: Asturias y Borges”, Echevarría (1983, p. 195) afirma que Carpentier, em *El reino de este mundo*, adere ao idealismo filosófico e linguístico de Borges, distanciando-se da mística e magia culturais de Asturias em *El Señor Presidente*. Especificamente, o narrador carpentieriano seria “dominado por el deseo de percibir un orden superior, pero [...] incapaz de intuirlo sin siquiera pensar en la imposibilidad de su existencia fuera del ámbito de su propia mente”. Portanto, *El reino de este mundo* não conseguiria construir uma continuidade entre mundos culturais distintos, nem tampouco uma estratégia narrativa apoiada em crenças e mitos de uma cultura autóctone. A contradição aumenta quando

Echevarría (1983, p. 195) afirma que Ti Noel, o personagem principal, seria mitomaníaco e primitivo, enquanto o narrador estaria ancorado no idealismo.

Para Boldy (1986, p. 415), Carpentier, em *El reino de este mundo*, assim como Borges, consegue estabelecer uma continuidade entre os mundos culturais diferentes, superando esta contradição em favor de uma tensão fértil e lúcida de sentido. Borges produz dois discursos fundamentais sobre a condição humana que são contraditórios, porém inseparáveis e complementares: primeiro, o do “El Zahir”, referente à moeda a qual o personagem Borges do conto homônimo se percebe involuntariamente atraído e obcecado, compreendendo, ao cabo, que “El Zahir”, na verdade, é o símbolo de tudo o que existe, um significante para significar tudo, isto é, em direção a univocidade total; segundo, o do “El Aleph”, referente ao lugar que contém todos os lugares do planeta visto de todos os ângulos do conto homônimo, um significante para infinitos significados, isto é, em direção a polissemia total. As duas tendências se completam e produzem a riqueza cultural na dinâmica enunciativa borgeana, embora quase sempre os personagem morram ou sejam afetados pela loucura frente a esses dois discursos.

Em *El reino de este mundo*, de maneira similar, conforme Boldy (1986, p. 416), Carpentier produz duas visões de mundo, a negra e a branca, que são, respectivamente, a mítica-unívoca e a europeia desenraizada e caótica. A monumental e trágica *Citadelle Laferrière* é “el significante último de la mística africanista [...] todo lo contiene: es el mundo entero como el zahir de Borges”, que, por sua vez, terminou numa tirania terrível, negando o reino justo do princípio, punindo os personagens como em Borges. Na cidadela, o “palacio-significante se vacía de sus significados-servidores” e era devorado pelo “fuego frío” como na casa de Averroes (no conto de Borges) por um “fuego sin luz”. Nesse contexto, conforme Boldy (1986, p. 417), no desfecho de *El reino de este mundo*, na reflexão atenta das experiências de diversas realidades e reinos, inclusive de animais, Ti Noel recusa o que seria a consequência última de uma correspondência divina ou natural entre significante e significado quando rechaça toda “jerarquía establecida, incógnita despejada” (ERDEM, p. 165) e, portanto, as premissas extremas da ideia de “real maravilhoso” descrito por González Echevarría. Assim, a “incógnita despejada” é a negação da humanidade possível, precisamente como foi para Tzinacán em Borges, especialmente quando o narrador carpentieriano diz que “la grandeza del hombre está precisamente en querer mejorar lo que es. En imponerse Tareas. En el Reino de los Cielos no hay grandeza que conquistar, puesto que allá todo es jerarquía establecida, incógnita despejada” (ERDEM, p. 165).

O medo da dissolução e proliferação incontrolável de significados e da subversão total da univocidade entre significante e significado se encontra em Carpentier, de acordo com Boldy (1986, p. 417), assim como em Borges. O melhor exemplo enunciativo se produz no carnaval e outras manifestações da cultura europeia desenraizada e trazida ao Caribe na parte II - Santiago de Cuba. Contra a “jerarquía establecida” do Reino dos Céus, no Haiti, “todas las jerarquías burguesas de la colonia habían caído” (ERDEM, p. 81). Portanto, assegura Boldy (1986, p. 418),

como en Borges, entonces, tenemos una dialéctica entre dos extremos, zahir y aleph, estructuración total y falta total de estructura. Entre los negros hay un vínculo natural entre signo y cosa y entre los blancos una marea (divertida por cierto) de significantes a la deriva, sin cuerpo ni realidad: el retrato del rey, por ejemplo, en el despacho del gobernador cuando el rey ya está muerto.

Essa leitura crítica de Boldy (1986), da dialética entre a estruturação total apresentada pelo mundo mítico-unívoco negro e a falta total de estrutura apresentada pelo mundo europeu caótico branco na América Latina, enfoca como dinâmica central da forma romanesca, em outros termos, a continuidade entre os dois mundos constituinte do espaço indecível entre o “real” e o “maravilhoso”, que dispõe-expõe camadas vivas do passado ou do futuro no presente, conformando os fantasmas diegéticos os quais investigam e obsediam o poder moderno em sua composição cumulativa transtemporal de formas coloniais.

O romance começa dispondo os mundos e as duas tendências identificadas por Boldy, a mítico-unívoca e a europeia caótica, a partir da relação de poder na realidade da escravização e colonização francesa no Haiti no século XVIII. Depois, já com continuidades narrativas entre os mundos e tendências, temos a relação de poder na realidade da revolução haitiana e da contrarrevolução bonapartista, culminando na realidade da monarquia negra de Henri Christophe. Em seguida, com a queda do império negro, termina com a realidade da instalação do poder da república dos mulatos. Ruínas coloniais do poder vão se sobrepondo, umas sobre outras, na diegese até o desfecho, quando Ti Noel coloca-se como mediador narrativo espectral da apresentação crítica de continuidade da exploração e da opressão colonial entre todos os tipos de poder até chegar, de maneira acumulada e viva, no poder moderno da república. Deste modo, no percurso geral do plano de enunciação do romance, temos as dinâmicas de diversos fantasmas ou de dimensões espectrais, todos girando ao redor do poder, como o próprio fantasma do poder, o fantasma da revolução e o fantasma da democracia.

Nessa dinâmica, como veremos, na medida em que se amalgamam os mundos mítico-unívoco e europeu-caótico, produzindo imagens diegéticas limiares de estruturação total e de

falta total de estruturação, temos o movimento enunciativo de conjunção intercalar entre os signos contraditórios nas realidades dos diversos horizontes coloniais, isto é, apresenta-se o corpo incorpóreo dos fantasmas da periferia do capitalismo dando visibilidade às invisíveis contradições do poder moderno, no caso particular do Haiti como representante da América Latina. Assim, no desfecho, veremos que o fantasma do poder se apresenta como uma construção ao mesmo tempo mítica e caótica de acumulação de ruínas coloniais de poderes anteriores.

Boldy (1986, p. 418) apresenta a dialética entre o mundo mítico-unívoco e o europeu-caótico por meio do significado do lexema *real*, no sentido de realidade e realeza: o africanista e o europeu. Boldy assegura que o primeiro capítulo do romance, de imediato, estabelece um diálogo entre dois sistemas distintos na construção do real com duas ideias de realidades e de reis rivais. No início, os sistemas são constituídos pela enunciação com uma valoração de autenticidade em que um sistema é mais *real* e autêntico que o outro, principalmente quando é procedente do arquetipo natural. Nesse contexto, o nível de autenticidade da realidade e de crenças e discursos depende da autenticidade da realeza reivindicada na enunciação. Assim, o plano enunciativo apresenta o real enquanto realidade e realeza, o maravilhoso enquanto um pacto do real com a natureza e o barroco quando não acontece esse pacto.

Os valores de autêntico e inautêntico, positivo e negativo, das diferentes realidades e realezas, apresentados pela enunciação carpentieriana, contudo, vão, com o desenrolar da diegese, subvertendo-se, nivelando-se e matizando-se, conforme Boldy (1986, p. 418). Isto porque, afirma Boldy, Carpentier introduz no mesmo diálogo entre os sistemas a arbitrariedade do signo como elemento subversivo na própria terminologia. Já que

El significante que define la realidad trascendente es bisémico, y sujeto por lo tanto a los avatares de la historia lingüística y la diferencia. Al multiplicarse, además, los ecos sintagmáticos entre los dos sistemas (como se hace tácticamente desde el principio para establecer jerarquías de valores) la univocidad paradigmática queda seriamente mermada. El juego del primer capítulo, entonces, es fundamental: asociar una realidad supuestamente ahistórica (lo real natural, ‘maravilloso’) con una institución política (la realeza) es, sobre todo a finales del siglo dieciocho, exponer su esencialidad a los vientos (cuando no al huracán) a la historicidad. (BOLDY, 1986, 418-419)

Para além do título, a preocupação com a significação da realeza vem nas epígrafes das partes do romance num jogo de diferença e continuidade entres os tipos de realeza e realidade, de acordo com Boldy (1986, p. 419). A primeira epígrafe, de Calderón, traz o diabo como “Rei do Ocidente”, reinando na América antes mesmo de Colombo (ERDEM, p. 21); A epígrafe, em francês, da segunda parte, refere-se ao reinado de Paulina Bonaparte no Caribe, traz uma

passagem de uma realeza literária, de Madame D’Abrantès, sugerindo a dependência de um disfarce crioulo para manter o reinado (ERDEM, p. 59); A terceira epígrafe se refere a queda da primeira monarquia negra da América, a monarquia de Henri Christophe, a qual traz uma polissemia no sintagma *real* com o contexto romanesco, trata-se de um trecho testemunhal do saque de Sans-Souci, de Karl Ritter, quando diz: “en todas partes se encontraban coronas *reales*, de oro, entre las cuales había unas tan gruesas, que apenas si podían levantarse del suelo” (ERDEM, p. 99, grifo nosso). Por fim, a quarta e última epígrafe traz o medo das visões dessas realezas com outra citação de Calderón (ERDEM, p. 143).

A realeza dos reis autênticos são introduzidos pelo personagem Ti Noel por meio das histórias orais de Mackandal sobre os reis africanos “de verdades”, com seus pactos divinos e naturais (ERDEM, p 26-27). Enquanto os reis europeus são inautênticos, “*reyes era, reyes de verdad, y no esos soberanos cubiertos de pelos ajenos, que jugaban al boliche y sólo sabían hacer de dioses en los escenarios de sus teatros de corte*” (ERDEM, p. 27). Para Boldy (1986, p. 420), o contato com a natureza dos reis africanos “de verdade” se converte em um significante metafórico, uma vez que a realidade se encontra perdida, enquanto que para os falsos reis europeus a relação com a natureza é de um significante arbitrário. Para os reis africanos, não havia mediação, “*príncipes que eran el leopardo*” (ERDEM, p. 28). Assim, de acordo com Boldy, a oposição basilar do romance está estabelecida na primeira parte entre a realeza verdadeira-natureza-divindade contra a realeza da arbitrariedade linguística.

A subversão da oposição começa sutilmente desde o primeiro capítulo do romance. Boldy (1986, p. 420) argumenta que a natureza da realeza vem em sua forma animal e, junto a isso, é primordialmente uma natureza de importação, mutante, uma vez que são reivindicados no Caribe os reis e animais africanos, sendo, portanto, “*un elemento más del mestizaje caribeño*”. Basta lembrar de nossa detalhada análise do primeiro capítulo, quando Ti Noel, depois de ver as cabeças contíguas do salão e do açougue, traz as memórias africanas e do vodu de Mackandal. A segunda subversão da oposição, para Boldy, refere-se justamente à imagem das cabeças dos reis e colonos contíguas às cabeças dos animais. Para Boldy (1986, p. 421), essa primeira imagem de Ti Noel tem duas funções enunciativas, pensando o romance como o todo: 1) subverte, de maneira burlesca, o pacto natural dos reis africanos uma vez que prevê a decapitação do Rei da França e do líder negro Bouckman; 2) subverte também as diferentes e ilícitas relações com o animal por parte de brancos e negros através da novela. Assim, basta recordar das metamorfoses animais de Mackandal, da utilização de cachorros para comer os

negros e da madeira que separava os mostradores das cabeças, abrindo o espaço de jogo e diferença da continuidade entre natureza e escrita.

A conjunção enunciativa entre afirmação e negação, continuidade e descontinuidade encontra um emblema, de acordo com Boldy (1986, p. 421), nas canções paralelas do colono Lenormand e de seu negro escravizado Ti Noel. Depois de ouvir tiros de canhão no alto de uma fortaleza, o amo “comenzó a silbar una marcha de pífanos. Ti Noel, en contrapunteo mental, tarareó para sus adentros una copla marinera, muy cantada por los toneleros del puerto, en que se echaban mierdas al rey de Inglaterra” (ERDEM, p. 29). Essa mesma canção, cantada contra um poder escravocrata e colonial, é retomada por Ti Noel, dessa vez, com o fracasso da realização da utopia da monarquia negra de Henri Christophe, quando

recordando vagamente una canción de otros tiempos, que solía cantar siempre que volvía de la ciudad. Una canción en la que se decían groserías a un rey. Eso era lo importante: *a un rey*. Así, insultando a Henri Christophe, cansándose de imaginarias exoneraciones en su corona y su prosapia, encontró tan corto el andar que, cuando se echó sobre su jergón de barba de indio, llegó a preguntarse si había ido realmente a la Ciudad del Cabo. (ERDEM, p. 122)

Ti Noel compreendia, portanto, conforme Boldy (1986, p. 422), que a realeza e a realidade eram iguais em toda parte. Essa consciência é uma avaliação profunda da realidade, descartando uma fé cega aos poderes. Esse ritmo de contraponto enunciativo com uma contiguidade subjacente esclarecedora da realidade é a forma mais importante do romance, constituindo uma série de episódios e personagens paralelos. Um dos pares de episódios mais emblemáticos, de acordo com Boldy, é o “Pacto Mayor” de Bouckman na cerimônia de Bois Caiman e o recital de Racine de Mille Floridor, a atriz francesa menor e segunda esposa de Lenormand de Mezy. Ambos capítulos iniciais e contíguos da segunda parte do romance. De acordo com Boldy (1986, p. 422), os episódios são paralelos, mas com conteúdos opostos. A autenticidade enunciativa do pacto negro com o divino e a natureza contrasta com a arbitrariedade e a falta de referência dos significantes europeus. Os episódios trazem um texto-modelo prestigiado por um público a noite na frente de Ti Noel. Desse modo, os dois episódios afirmam e negam ao mesmo tempo a escrita como meio direto de acesso ao maravilhoso na realidade.

O Pacto Maior traz um texto africano, invocando a divindade Fai Ogún, e declara que “un Pacto se había sellado entre los iniciados de acá y los grandes Loas del África, para que la guerra se iniciara bajo los signos propicios” (ERDEM, p. 67), com a presença de muitos negros escravizados. A cerimônia do pacto é parte constitutiva do projeto comum de revolução contra o poder dos brancos. A fé e a memória dos negros escravizados anulam a distância geográfica

entre o Haiti e a África, a terra dos grandes Loas, num sistema mítico com o tempo inoperante. O efeito de realidade do pacto está assentado no ritual de retirada de sangue do ventre furado de um porco negro para todos tomá-lo de braços (ERDEM, p. 69). Depois, essa realidade é validada enunciativamente com o falecimento de Mlle Floridor, representante do sistema oposto, que morre precisamente como o porco “con una hoz encajada en el vientre” (ERDEM, p. 75), confirmando a eficácia e unidade entre o rito (significante) com o resultado (significado) do sistema africano. Assim, conforme Boldy (1986, p. 422-423), o significante enunciativo realiza, convoca e cria o seu significado diretamente, afirmando uma continuidade entre a escrita e a natureza. Boldy frisa, contudo, que pela mesma técnica de analogia, em outros episódios, a narrativa subverte a unidade do sistema negro, como vimos acima.

No episódio paralelo do recital de Racine, Mlle Floridor recita estrofes de *Phèdre*, num estado de embriaguez alcoólica em contraponto ao transe religioso, para um público forçado de negros escravizados. De acordo com Boldy (1986, p. 423-424), a enunciação produz uma distância intransponível entre o significante raciniano e seu significado para os ouvintes negros. A distância geográfica é dupla e caótica: uma obra francesa evocando a cultura Grega, de outra época, no Caribe. A fé dos ouvintes negros escravizados que entendiam o francês é literal, associando os crimes de Fedra à atriz menor. Não há uma compreensão europeia de mediação da literatura entre texto e realidade, significante e significado. A realeza de Fedra perde, assim, toda realidade frente a distância entre modelo e atualização.

Para Boldy (1986, p. 424), o projeto dos negros é a recuperação do modelo original e sua atualização com a realidade como significado de seus significantes, objetivando a aniquilação do poder dos brancos com a instauração do poder dos negros, isto é, o pacto com a divindade e a natureza encarnada nos reis de “verdade”, os “reyes reales”. Assim, fundamentado no lexema real no sentido de realidade e realeza, Boldy encontra sua chave crítica de *El reino de este mundo* quando assegura que “lo real sólo puede realizarse en la realeza”.

A dinâmica entre o modelo original e sua atualização entre os dois mundos, que se encontra costurada narrativamente sobre o espaço indecível entre o “real” e o “maravilhoso”, produz simultaneamente encontros e choques narrativos entre o real e a realeza dos modelos originais com o real e a realeza das realidades, constituindo o próprio realismo dos fantasmas da periferia, na medida em que emerge do plano enunciativo geral de junção intercalar entre os signos contrários com camadas do passado ou do futuro vivas no presente. Os episódios centrais de Ti Noel frente aos distintos sistemas de poder (a colonização francesa, a monarquia negra e a república dos mulatos) dão testemunha desse movimento do realismo espectral.

Por exemplo, quando Ti Noel, depois de experienciar a estrutura de poder escravista e colonial, de conhecer as histórias do modelo original com Mackandal, de participar das lutas lideradas por Bouckman e de conhecer o Conselho de Negros Franceses, defronta-se com o mundo extraordinário e terrível da monarquia negra de Henri Christophe não afirma meramente que a realeza e a realidade são iguais em toda parte, mas, por meio do narrador submerso em sua subjetividade, desenvolve distinções e relações de continuidade entre as camadas temporais e as estruturas diferentes de poder. Primeiro, Ti Noel se assombra com a pompa do estilo napoleônico da guarda negra, registrando a singularidade da distinção (pela primeira vez uma guarda negra de um poder negro) e da relação de continuidade com poder colonial europeu (a estrutura e a vestimenta napoleônica): “Ti Noel descubría de pronto, con asombro, las pompas de un estilo napoleónico, que los hombres de su raza habían llevado a un grado de boato ignorado por los mismos generales del Corso” (ERDEM, p. 106). Em seguida, Ti Noel se assombra ao assistir negros e negras no trabalho forçado, com dezenas sendo violentados e mortos, naquela “obra inverossímil” do palácio *Sans-Souci* e da *Citadelle Laferrière*, a mando de um rei também negro, identificando a continuidade da opressão da escravização colonial francesa naquele novo poder com a diferença peculiar de um terror mais atroz, quanto à morte do negro como corpo descartável, executado por uma monarquia com a aparência africanista atravessada, contudo, pelas estruturas antigas de violência de grandes impérios, como podemos entrever no seguinte trecho:

el negro [Ti Noel] comenzó a pensar que las orquestas de cámara de Sans-Souci, el fausto de los uniformes y las estatuas de blancas desnudas que se calentaban al sol sobre sus zócalos de almocárabes, entre los bojes tallados de los canteros, se debían a una esclavitud tan abominable como la que había conocido en la hacienda de Monsieur Lenormand de Mezy. Peor aún, puesto que había una infinita miseria en lo de verse apaleado por un negro, tan negro como uno, yan belfudo y pelicrespo, tan nariziato como uno; tan igual, tan mal nascido, tan marcado a hierro, posiblemente, como uno. Era como si en una misma casa los hijos pegaran a los padres, el nieto a la abuela, las nueras a la madre que cocinaba. Además, en tiempos pasados los colonos se cuidaban mucho de matar a sus esclavos - a menos de que se les fuera la mano -, porque matar a un esclavo era abrirse una gran herida en la escarcela. Mientras que aquí la muerte de un negro nada costaba al tesoro público: habiendo negras que parieran - y siempre las había y siempre las habría - nunca faltarían trabajadores para llevar ladrillos a la cima del Gorro del Obispo. (ERDEM, p. 114)

Para além da experiência pessoal de Ti Noel, a forma do romance dispõe o fantasma do poder, o fantasma da revolução (do modelo original africanista atualizado) e o fantasma da democracia (do modelo de república iluminista e do Conselho de Negro Franceses). Quando o plano enunciativo, assentado na lógica de conjunção intercalar entre os signos contraditórios “real” e “maravilhoso”, apresenta o presente diegético com o centro narratológico na

composição contraditória e amalgamada da passagem do poder escravista colonial para o poder do império negro, estamos diante dos movimentos errantes dos fantasmas do poder, da revolução e da democracia, uma vez que a forma persegue as ruínas do poder colonial francês e do poder imperial antigo ainda vivas no novo poder, esvaziado das potências de atualização do porvir do modelo original africanista e da possibilidade da democracia republicana iluminista, que estão enunciativamente vivos e ativos em toda narrativa. Assim, o realismo dos fantasmas da periferia ganha corpo em *El reino de este mundo* para investigar principalmente os horizontes coloniais do poder até chegar no poder moderno da república dos mulatos.

Voltando à análise de Boldy, segunda a qual Carpentier articula o funcionamento do real pela relação entre modelo e realização, entre significante e significado, nos candidatos à realeza do romance. Quatro personagens são candidatos principais de realeza, de acordo com Boldy (1986, p. 424): Paulina Bonaparte, Henri Christophe, Solimán e Ti Noel. Assim, Carpentier “ênfatiza las mediaciones entre el significante y el significado de tal manera que el aglutinante principal, la fe, resulta irremediabilmente cuestionado al ser afirmado y negado simultáneamente”, precisamente como o movimento discursivo dos fantasmas.

De acordo com Boldy (1986, p. 424-425), a primeira candidata à realeza, Paulina Bonaparte, de imediato, traz o sangue do reinado francês, sendo irmã de Napoleão e esposa do representante político do imperador. A epígrafe da parte do romance sobre Paulina versa sobre uma mulher que será rainha num lugar distante (ERDEM, p. 59) e que perde prestígio como significante confiável, quando se assegura não ser um reino onde queimam pessoas, mas Mackandal foi assassinado precisamente pelo fogo. Assim como Mlle Floridor, os modelos de Paulina são literários, a cultura livresca do século XVIII francês. Paulina se sente possuidora de realeza desde o início: “Desde el momento de embarcar, Paulina se había sentido un poco reina” (ERDEM, p. 86). O plano enunciativo expõe o teatro literário de seu reinado: “Su amante, el actor Lafont, la había familiarizado con los papeles de soberana” (ERDEM, p. 86). A todo momento, as mediações da memória e da distância são retiradas narrativamente. Paulina não se recorda de quase nada (ERDEM, p. 86). Com isso, os significantes de seus modelos, das leituras dos textos às roupas, perdem o prestígio pela incompatibilidade com a realidade da peste na ilha caribenha que matou seu marido, sendo irrecuperáveis os significados. Assim, conforme Boldy (1986, p. 425), a narrativa sugere a negação da recuperação e a inoperância do significante e da realeza europeia.

Há, porém, outra experiência de Paulina que indica uma afirmação parcial entre significante e significado da realeza europeia, prefigurando certa recuperação de uma

originalidade, no sistema enunciativo de analogia entre as culturas, de acordo com Boldy (1986, p. 425). A *Galatea* é o outro modelo literário de paulina reivindicado na diegese. O contexto da mitologia grega aludido é o da continuidade entre o humano e o divino quando Afrodite entra na estátua de Pigmaleão para despetrificá-la. No romance, Paulina se encontra desnuda no barco, decidindo dormir, sempre ao ar livre, desse jeito, quase petrificada, “y de tantos fue conocido su generoso descuido que hasta el seco Monsieur d’Esmenard, encargado de organizar la policía represiva de Santo Domingo, llegó a soñar despierto ante su academia, evocando en su honor la Galatea de los griegos” (ERDEM, p. 88-89). Essa é a construção do significante. Mais à frente, Paulina morre e se transforma numa estátua. Tempos depois, Solimán, seu servo negro massagista, a encontra como estátua no Palácio Borghese e realiza rituais vodus para uma espécie de despetrificação de Paulina, fechando o significado enunciativo. Assim, conforme Boldy (1986, p. 425), a coincidência entre o significante literário europeu e a experiência vivida se realiza por um africano numa analogia com o “sistema afro-antillano” do vodu.

Por outro lado, conforme Boldy (1986, p. 425), há outra recuperação pela memória da “desmemoriada” Paulina, efetuada também pela analogia entre culturas, na relação com Solimán. Paulina retoma a consciência de sua origem e crenças por meio de Solimán no Caribe, principalmente quando o negro escravizado faz rituais vodus contra a doença da peste no marido:

aquellos ensalmos, lo de hincar clavos en cruz en el tronco de un limonero, revolvían en ella un fondo de vieja sangre corsa, más cercano de la viviente cosmogonía del negro que de las mentiras del Directorio, en cuyo descreimiento había cobrado *conciencia de existir*.” (ERDEM, p. 93-94, grifo nosso)

Depois, similarmente, Solimán recupera sua origem africana por meio de Paulina na Europa. Após a queda do império negro de Henri Christophe, no exílio com a família real negra e a rainha negra María Luisa, Solimán encontra Paulina Bonaparte no Palácio Borghese em Roma: “esa estatua, teñida de amarillo por la luz del farol, era el cadáver de Paulina Bonaparte” (ERDEM, p. 151). Ao reconhecer Paulina, o negro começou a emitir chamados e rituais vodus. Ao cabo, “Solimán trataba de alcanzar a un Dios que se encontraba en el lejano Dahomey, en alguna umbrosa encrucijada, con el falo encarnado puesto al descanso sobre una muleta que para eso llevaba consigo” (ERDEM, p. 153).

Depois da negação e afirmação parcial da realeza europeia, entram em jogo outras cadeias de ecos intertextuais relacionadas com Afrodite, multiplicando identificações para relativizar, de maneira irônica, a relação estável entre o divino e a realidade-realeza como modelo na enunciação narrativa, conforme Boldy (1986, p. 426). Por exemplo, as trocas

enunciativas de realeza entre a rainha negra María Luisa e Paulina Bonaparte são semelhantes ao caso de Mlle Floridor. María substitui Paulina, passando a ser o modelo de rainha. O narrador enuncia que a rainha negra guarda uma imagem de Paulina no seu palácio como Vênus-Afrodite. Depois, antes de sua queda, María também é associada pictoricamente à Vênus, quando “la reina” abaixa-se num canto da antecâmara para olhar uma infusão de raízes esquentando sobre um fogareiro de lenha, “cuyo reflejo de llama verdadera daba un raro realismo al colorido de un Gobelino que adornaba la pared, mostrando a Venus en la fragua de Vulcano” (ERDEM, p. 126-127).

A realeza paralela rival a de Paulina é a de Henri Christophe com a realização da monarquia negra no Haiti. Nas palavras de Boldy (1986, p. 426), “mientras que ella es una ‘reina’ europea que adopta prácticas negras en el Caribe, él es un rey negro que adopta prácticas blancas”. O projeto de realeza negra se transforma em realidade com Henri Christophe, contudo, os significantes da realeza negra direcionam-se a um poder absoluto. De acordo com Boldy (1986, p. 426), um projeto é uma organização ativa para produzir uma realidade que corresponda a um sistema dado de significantes, de maneira similar, por sua vez, a escrita do real maravilhoso seria uma produção de significantes literários correspondentes aos ritmos da realidade. O caso da realeza negra de Henri, portanto, torna-se central para avaliação da forma do romance.

A realeza de Henri Christophe produz uma ideia de realidade permanente de derivação divina, conforme Boldy (1986, p. 427), à custa do esquecimento de sua história e produção, como assegura o seguinte trecho da terceira parte do romance:

Porque abajo, olvidando los padecimientos que hubiera costado su *construcción*, los negros de la Llanura alzarían los ojos hacia la fortaleza, llana de maíz, de pólvora, de hierro, de oro, pensando que allá, más arriba de las aves, allá donde la vida de abajo sonaría remotamente a campanas y a cantos de gallos, un rey de su misma raza esperaba, *cerca del cielo que es el mismo en todas partes*, a que tronaran los cascos de bronce de los diez mil caballos de Ogún. (ERDEM, p. 116, grifo nosso)

Nesse contexto, a enunciação enfatiza a estrutura trágica de um projeto utópico que, ao se fixar no tempo, converte-se em tirania, conforme Boldy (1986, p. 428). Com isso, a fusão do significante com o significado leva à morte e à petrificação, simbolizado discutivamente quando o rei negro é enterrado no cimento da sua fortaleza:

“El verbo de Henri Christophe se había hecho piedra” (ERDEM, p. 160). Essa petrificação é produzida não apenas pelo arquitexto, segundo Boldy, mas também pela passagem do tempo que esvazia seus signos de sentido e pelo esquecimento, por parte de Henri Christophe, do

sentido africanista do projeto original, que ele encarnou inicialmente, mas era apenas uma parte efêmera, descartada depois. Nesta argumentação, Boldy descreve o próprio movimento e a relação inequívoca entre o fantasma do poder, no índice colonial, e o fantasma da revolução haitiana no plano enunciativo do romance encarnado pelo império de Henri Christophe.

Contrapondo a tese de González Echevarría (1983, p. 159), qual seja, de que deve-se desconfiar da fé de Carpentier (e do romance) na conveniência de sistemas míticos fechados porque a narrativa enfatiza a desumanidade da correspondência absoluta entre significante e significado na fortaleza de Henri, Boldy (1986, p. 428) demonstra que *El reino de este mundo* não dissimula nem naturaliza, como o personagem Henri Christophe, a história e as relações de produção; ao contrário, a destaca e realça, na maioria das vezes ironicamente. O realce é produzido dialeticamente: de um lado, o lexema “de bruces” articula a continuidade real entre a escrita e a história das revoltas negras e, de outro lado, controlando e contrapondo essa naturalização, há um jogo com o significante “corona” (metonímia de realeza) de Henri, trazendo a arbitrariedade e instabilidade do signo.

O lexema “de bruces” aparece inicialmente como profecia da revolta negra, “en esa gran hora - decía Ti Noel - la sangre de los blancos (...) la beberían *de bruces*” (ERDEM, p. 50, grifo nosso). Depois, ele reaparece no grande pacto negro na cerimônia de Bois Caimán, quando os negros escravizados bebem o sangue do porco, “luego, cayeron *de bruces* sobre el suelo mojado” (ERDEM, p. 69, grifo nosso). Por fim, o lexema retorna após o suicídio de Henri Christophe, “el rey moría, *de bruces* en su propia sangre” (ERDEM, p. 136, grifo nosso). Assim, de acordo com Boldy (1986, p. 428-429), a repetição do significante “de bruces” marca abertamente uma continuidade entre escrita, mito e história, negando o direito de uma ação individual livre a partir de um projeto, embora afirme a continuidade entre desejo e rebelião.

Em contraste com essa repetição ritual, encontra-se às articulações do lexema “corona” na enunciação narrativa, com seus diversos significados no decorrer do romance para além de realeza. Primeiro, ele aparece como nome do restaurante de Henri Christophe, ainda como cozinheiro, dono de “*La Corona*”. Quando fecha o restaurante, o narrador marca a ausência do lugar com a frase “desde que se había llevado *la corona* de latón dorado que por tanto tiempo fuera la enseña del figón” (ERDEM, p. 78, grifo nosso). Aqui a aspiração a uma realeza, simbolizada pelo significante “corona”, surge de maneira antinatural e falsa, uma “corona” de latão. Depois, o lexema reaparece na epígrafe da terceira parte, a parte do império negro de Henri Christophe, “en todas partes se encontraban *coronas reales*, de oro, entre las cuales había unas tan gruesas, que apenas si podían levantarse del suelo” (ERDEM, p. 99, grifo nosso), num

testemunho do saque de *Sans-Souci*, ou seja, significando uma realeza desrealizada com o tempo. Ainda relacionada a Henri, “corona” passa, mais adiante, a significar moeda (ERDEM, p. 109). Assim, conforme Boldy (1986, p. 429), os ecos entre os significantes de sua realeza, de modo arbitrário, multiplicam-se até o momento que “las llamas estaban en todas partes, sin que se supiera cuáles eran reflejo de las otras” (ERDEM, p. 135).

Nessa perspectiva, nas palavras de Boldy (1986, p. 429-430),

En los capítulos sobre Henri Christophe, Carpentier crea reflejos y ecos que afirman (‘de bruces’) y niegan (‘corona’) una escritura natural. Más que un síntoma de esquizofrenia y mala conciencia, la práctica y la conciencia textuales, los ecos intra- e inter-textuales, ya disolventes, ya reforzadores, sirven para contrarrestar, por su fluidez y juego, cualquier tendencia o pretensión a la univocidad que entrañaría la petrificación que mereció el rey.

Estas hipótesis pueden verificarse en el tratamiento de las figuras de Ti Noel y Solimán, quienes, lejos de ser autóctonos y salvajes, sobre todo el primero, parecen reflejar, mucho más que Henri Christophe, la actividad del narrador. Son incluso el vehículo de la auto-reflexión en la obra. La reificación de la ‘maravilla’ y la petrificación consiguiente que, según González Echevarría, fisura la coherencia del texto provenía de la convivencia de los sistemas antitéticos e incommunicados: el mítico y atemporal de los negros y el consciente, racional y temporal de los blancos e inherente a la forma novelística occidental. Hemos visto que Carpentier ha jugado tácticamente con esta oposición a la vez que a nivel de escritura la ha ido relativizando. En los dos últimos pretendientes a la realeza, ambos negros, los dos sistemas se juntan en un solo personaje al irse desmitificando y universalizando la conciencia africana, o más bien caribeña.

As outras duas candidaturas à realeza são dadas pela performance de reinados bufos com os personagens Ti Noel e Solimán, ambos da última parte do romance. Os dois sistemas opositivos e a multiplicidade de mediações com recuperação problemática do europeu e do modelo vivo e recuperável do mito e da revolta do negro, de acordo com Boldy (1986, p. 430), vão se dissolvendo no decorrer do romance, com um contraponto irônico e valorativo, que transforma a tensão inicial num encontro mais fluído e interessante, a partir do enfoque narrativo da consciência histórica dos negros desenvolvidas em cinquenta anos de vida nacional independente.

Boldy (1986, p. 431) assegura que os reinados bufos paralelos de Ti Noel e Solimán começam entre as ruínas das realezas caídas. Ti Noel com as ruínas da fazenda de Lenormand e do palácio de Henri Christophe. Solimán com as ruínas do império romano, de sua ama Paulina Bonaparte e de Henri Christophe. Com isso, os dois experienciam um modelo de realeza original realizada e não registram uma essência de posição neles. Solimán toma consciência do exílio ao desejar uma “otra parte” mítica e nostálgica, enquanto Ti Noel assume o exílio como um fato e uma nova definição do “real-humano”, rejeitando a absoluta correspondência entre projeto e realidade como escapista e inumano. A partir da memória comunal e histórico-cultural,

Ti Noel se permite imaginar um futuro para além da memória mítica. Assim, o desfecho do romance, com as reflexões de Ti Noel, mostra-se como um elemento metatextual, uma reflexão sobre as premissas da escrita.

Com a queda das realezas originais realizadas, de acordo com Boldy (1986, p. 431-432), quebra-se o vínculo entre significante e significado que define a realidade. Ti Noel e Solimán vivem em mundos com um excedente de significantes sem referência ou com significado perdido. As apresentações enunciativas de Ti Noel e Solimán como reis teatrais, com mediações labirínticas em relação ao modelo, assentam o caráter bufo de suas realezas. Solimán é chamado de rei, “los niños lo seguían a todas partes, llamándolo Rey Baltasar” (ERDEM, p. 146), e se passa como familiar de Henri Christophe, “haciéndose pasar por un sobrino de Henri Christophe” (ERDEM, p. 147). Ti Noel, por sua vez, é referido diversas vezes quanto a sua realeza, por exemplo, “realzando su empaque real con un sombrero de paja trenzada” (ERDEM, p. 155) e “empuñaba una ramita de guayabo a modo de cetro” (ERDEM, p. 155-156). Assim, a enunciação dos reis bufos paralelos matizam e ressignificam o plano discursivo opositivo inicial.

Se, no começo, a figura de Ti Noel se associa com a fé nos “reis de verdade”, que registra uma retórica de fusão do cosmo com a escrita, do significante com o significado, agora, no desfecho, o velho Ti Noel se vê feliz com um casaco de Henri Christophe e com sua realeza improvisada e precária a partir das ruínas das realezas oficiais (ERDEM, p. 155), expondo o espaço aberto entre o significante e o significado, de acordo com Boldy (1986, p. 432). Com isso, Boldy (1986, p. 432) se contrapõe à leitura de González Echevarría (1983, p. 138), de que *El reino de este mundo* aspiraria “um mundo cerrado y completo, esférico, sin fisuras ni desdoblamientos irónicos”, produzindo uma crítica com a força do desfecho do romance, o qual não estabelece a fusão entre cosmo e escrita, pois não recupera os modelos transcendentais de realeza-realidade originais.

O desfecho traz, ao revés, o velho Ti Noel desiludido com as realezas-realidades reais, quando experiencia a conversão dos projetos originais numa nova tirania, nem algo parecido com as realizações da Europa, primeiro com o império negro de Henri Christophe, segundo com a república dos mulatos com Boyer. Após as dinâmicas das camadas do passado e do futuro dos fantasmas do poder, da revolução e da democracia no presente diegético do império negro de Henri Christophe, verificando a continuidade colonial do novo poder com diferenças adaptativas, a forma do romance dispõe novos movimentos investigativos dos fantasmas da periferia agora com o poder moderno da república dos mulatos. Na parte final, Ti Noel

confronta-se com agrimensores que utilizam o idioma francês e estão a medir as terras dos camponeses para apropriação do Estado capitalista, sinalizando a continuidade e a acumulação contraditória do poder colonial dos antigos poderes com o novo poder republicano, perfazendo uma repetição ritual da violência, como nos mostra o seguinte trecho:

Agrimensores estaban en todas partes y que unos mulatos a caballo, con camisas de cuello abierto, fajas de seda y botas militares, dirigían grandes obras de labranza y deslinde, llevadas a cabo por centenares de negros custodiados. Montados en sus borricos, cargando con las gallinas y los cochinos, muchos campesinos abandonaban sus chozas, entre gritos y llantos de mujeres, para refugiarse en los montes. Ti Noel supo, por un fugitivo, que las tareas agrícolas se habían vuelto obligatorias y que *el látigo estaba ahora en manos de Mulatos Republicanos, nuevos amos de la Llanura del Norte.*

Mackandal no había previsto esto del trabajo obligatorio. Tampoco Bouckman, el jamaquino. Lo de los mulatos era novedad en que no pudiera haber pensado José Antonio Aponte, decapitado por el marqués de Someruelos, cuya historia de rebeldía era conocida por Ti Noel desde sus días de esclavitud cubana. De seguro que ni siquiera Henri Christophe hubiera sospechado que las tierras de Santo Domingo irían a propiciar esa aristocracia entre dos aguas, esa casta cuarterona, que ahora se apoderaba de las antiguas haciendas, de los privilegios y de las investiduras. El anciano alzó los ojos llenos de nubes hacia la Ciudadela La Ferrière. Pero su mirada no alcanzaba ya tales lejanías. (ERDEM, p. 159-160, grifo nosso)

Nesse sentido, o realismo dos fantasmas da periferia obsedia o poder em todo o romance, investigando os horizontes coloniais até chegar nos mulatos republicanos, os quais agora tinha em mãos “el látigo” do poder colonial moderno. No trecho, percebe-se o movimento do fantasma do poder percorrendo os poderes anteriores, isto é, as camadas do passado colonial da escravatura e do império de Henri, os quais não imaginariam a acumulação contraditória do “el látigo” do poder colonial moderno, essa “aristocracia entre duas águas”, essa “casta cuarterona”. E o fantasma do poder é atravessado pelo fantasma da revolução com apresentação da memória de Mackandal e Bouckman. Ao fim, não fica dúvida do movimento formal dos fantasmas quando a presença ostensiva dos espectros do poder e da revolução faz Ti Noel erguer “os olhos turvos para a cidadela *La Ferriere*”, mas “seu olhar já não alcançava tais distâncias”, marcando a frequência da proximidade distante, do visível do invisível e do corpo incorpóreo dos fantasmas da periferia.

De acordo com Boldy (1986, p. 435), assim como Solimán, Ti Noel tenta recuperar a origem do projeto original, em referência ao império africanista e seu pacto com a natureza, quando entra no mundo dos animais e insetos, metamorfoseando-se. Mas, ao verificar a tirania no mundo das formigas, quando foi impiedosamente “obligado a llevar cargas enormes, en interminables caminos, bajo la vigilancia de unos cabezotas que demasiado le recordaban los mayores de Lenormand de Mezy, los guardias de Christophe, los mulatos de ahora” (ERDEM,

p. 161), e, em seguida, ao experimentar a tirania no mundo dos gansos, que era supostamente semelhante ao modelo africanista original, quando os gansos o hostilizaram por pertencer a outro clã, “el clan aparecía ahora como una comunidad aristocrática, absolutamente cerrada a todo individuo de otra casta. El Gran Ánsar de Sans-Souci no hubiera querido el menor trato con el Gran Ánsar del Dondón” (ERDEM, p. 164), Ti Noel compreendeu e expôs a impossibilidade de recuperação do modelo e a violência da realeza natural e mítica.

Para Boldy (1986, p. 435), esse desfecho tem diversas funções, como ironizar e banalizar o modelo de realeza-realidade; subverter a ideia geral de perfeição e normatização absoluta de qualquer modelo original; e representar, de maneira metatextual, os intentos de Carpentier da reprodução da cultura negra. Nesse contexto, a origem e o modelo último de realeza resulta ironicamente problemático. Assim, nas palavras de Boldy, “las mediaciones, las cuatro generaciones de ser ganso que le faltan a Ti Noel, siempre existen. Incluso la naturaleza queda historizada; impera la diferencia, no la unidad que subyace a la teoría más extrema de lo real maravilloso” (ERDEM, p. 436).

Numa leitura rápida e localizada, a entrada de Ti Noel no mundo dos gansos pode parecer apenas um escape do mundo real histórico com sua pluralidade e temporalidade, como reconhece Boldy (1986, p. 436). Nesse sentido, González Echevarría (1983, p. 159) afirma que Ti Noel é um selvagem desprovido de flexibilidade, tendo suas crenças derrubadas pelas ações da história. Nas palavras de González:

En efecto, lo maravilloso en Carpentier responde a una presunta ontología, a una peculiar forma de ser del hispanoamericano, que excluye la flexibilidad para dar paso a la fe, y que le permite vivir inmerso en la cultura y sentir la historia como sino, no como un proceso causal analizable intelectualmente - Ti Noel, al final de *El reino de este mundo*, estupefacto, anonadado por la creación de varios estados que se han ido implantando a su alrededor como nuevos órdenes sociales y políticos, destruyendo su mundo de mitos y leyendas.

Ao contrário, Ti Noel percorre um caminho, durante todo o romance, de desenvolvimento mais apurado da reflexão a partir das experiências míticas e históricas. Para Boldy (1986, p. 436-437), confrontando a tese de González, a desilusão de Ti Noel é dupla: frente à História, sua tirania e vazio, de um lado, e, de outro, frente ao modelo mítico natural, o qual se revela histórico e irrecuperável. Desse modo, com a desilusão frente aos dois polos que constroem a dialética principal do plano enunciativo da obra, “Ti Noel no queda ‘anonadado’ como Solimán, ni su mundo de mitos y leyendas queda destruido. Lo que se relativiza y cuestiona, al aumentarse la comprensión de la historia en Ti, es el fondo mítico, ontológico y natural de sus leyendas.”

Depois da experiência com os gansos, Ti Noel refina mais sua reflexão e articula novas ações, não renuncia, portanto, a ideia de realeza-realidade, como mostra esse trecho do desfecho: “el anciano lanzó su declaración de guerra a los nuevos amos, dando orden a sus súbditos de partir al asalto de las obras insolentes de los mulatos vestidos” (ERDEM, p. 166). Nesse sentido, conforme Boldy (1986, p. 437), Ti Noel reformula, ao final, a ideia de realeza e, conseqüentemente, do conceito de realidade. Renuncia ao reino dos céus, “en el Reino de los Cielos no hay grandeza que conquistar” (ERDEM, p. 165), e, portanto, também ao real maravilhoso interpretado por González, o qual o significante coincide com o significado pela autoridade divina-natural, “puesto que allá todo es jerarquía establecida, incógnita despejada” (ERDEM, p. 165). *El reino de este mundo*, com isso, promove um mundo da diferença em que o significante é diferente do significado, e o homem difere da realização de seu desejo, “pues el hombre ansía siempre una felicidad situada más allá de la porción que le es otorgada” (ERDEM, p. 165). Portanto, de acordo com Boldy (1986, p. 437), essa diferença é a base do romance.

A declaração final de Ti Noel constitui, para Boldy (1986, p. 437), um manifesto decorrente da evolução de sua consciência. Embora tenha renunciado ao mítico-religioso absoluto, Ti Noel guarda vigente a memória da continuidade cultural que renova e revitaliza o projeto utópico:

el anciano tuvo un supremo instante de lucidez. Vivió, en el espacio de un palpito, los momentos capitales de su vida: volvió a ver a los héroes que le habían revelado la fuerza y la abundancia de sus lejanos antepasados del África, haciéndole creer en las posibles germinaciones del porvenir. (ERDEM, p. 165)

Ti Noel, contudo, sabe que essa continuidade se combina com a consciência da temporalidade histórica e dos fracassos dos projetos humanos na história, conforme argumenta Boldy (1986, p. 437-438), com o seguinte trecho do desfecho, anterior à declaração de que a felicidade e a grandeza humana têm sua máxima medida somente no reino deste mundo: “Ti Noel (...) comprendía, ahora, que el hombre nunca sabe para quién padece y espera. Padece y espera y trabaja para gentes que nunca conocerá, y que a su vez padecerán y esperarán y trabajarán para otros” (ERDEM, p. 165). Assim, o romance, por meio do narrador e da consciência histórica de Ti Noel, formula como novo conceito de realidade e realeza a tensão trágica entre a continuidade cultural, os fracassos históricos e as temporalidades, mostrando que a própria consciência dialética de Ti Noel, nas palavras finais de Boldy (1986, p. 438), “es una con la ideología y práctica de *El reino de este mundo*”.

Todo o movimento diegético de discontinuidades e continuidades, de relativização, de matização e de encontros entre os mundos mítico-unívoco e europeu-caótico e, ao final, da reflexão metanarrativa através de Ti Noel, demonstrados por Boldy (1986), está imanentemente vinculada à forma romanesca de conjunção intercalar entre os signos contraditórios “real” e “maravilhoso”, formadora do espaço de sentido indecível própria dos fantasmas narrativos do realismo espectral. Em certo sentido, considerando nossas contribuições críticas nos interstícios, todo o detalhamento crítico de Boldy é, em outros termos, a descrição dos fantasmas do poder, da democracia e da revolução, como podemos perceber principalmente nas conclusões. Essa descrição, contudo, é enfocada na ideia de real, como realeza e realidade, a partir do movimento contraditório entre o modelo e a realização, frequentada pelas personagens principais. Assim, a leitura de Boldy do real no romance, verificando os movimentos ambíguos da realidade diegética entre os modelos, não apenas os originais, mas também os modelos das realidades dos países do centro, e a realização da realidade real da periferia do capitalismo no caso haitiano, é a leitura dos movimentos fundamentais do realismo espectral.

Pode-se dizer, portanto, que o realismo dos fantasmas da periferia de *El reino de este mundo*, a partir das conclusões críticas e dos termos de Boldy (1986), produz centralmente três dinâmicas cruciais: 1) a da História como produtora de tirania, amparada na consciência histórica de Ti Noel; 2) a da irrecuperabilidade e da relativização da univocidade do mundo mítico natural, isto é, a do registro da diferença e da historicidade do mito, encarnado na história das lutas dos negros simbolizada por Ti Noel; e, por fim, 3) a da abertura e da reformulação da ideia de realeza e realidade do porvir, assentada na evolução crítica da consciência de Ti Noel quanto à temporalidade histórica, referente aos fracassos dos projetos humanos na história, e à necessidade e ao limite dos mitos.

Baseado nisso, podemos avançar na descrição da forma geral do romance carpentieriano nos termos aqui propostos do realismo espectral. Mais que mostrar a História como produtora de tirania e a historicidade do mito, *El reino de este mundo* expõe a dinâmica mítica do poder na produção histórica do Capital desde a periferia do mundo, no que concerne à sua pré e pós-história, da acumulação primitiva, passando pela fase mercantil, até chegar na era global do capitalismo, tomando o caso singular do Haiti. Dessa maneira, o plano de enunciação não apenas demonstra a face histórica do mito do mundo dos negros, mas, simultaneamente, apresenta as dimensões rituais e repetitivas da violência histórica do poder, numa rede temporal mítica e circular, expondo o mito do poder moderno a partir da história da colonização até o nascente capitalismo global em sua atuação periférica haitiana, na esteira dos acontecimentos

políticos mais singulares e extraordinários produzidos pela coexistência de tempos distintos constituinte dos fantasmas.

Quando Ti Noel atravessa o período escravista e colonial francês, o império negro de Henri Christophe e a república dos mulatos, o que de mais fundamental se apresenta no romance não é meramente a consciência do personagem, mas sim a forma narratológica de conjunção intercalar entre os signos contraditórios “real” e “maravilhoso” como discurso literário irremediável e indissolúvel da apresentação dos movimentos singularidades e contraditórios inerentes ao conjunto da história do poder no Haiti. Em outras palavras, o personagem Ti Noel (e o desenvolvimento de sua consciência) nada mais é que um suporte formal, uma espécie de parasita diegético, para fazer atravessar a dinâmica dos fantasmas sociotemporais da periferia do capitalismo, o fantasma do poder (na forma escravista, imperial e republicana), o fantasma da revolução (do modelo original africanista atualizado) e o fantasma da democracia (do modelo de república iluminista e do Conselho de Negro Franceses). Assim, o realismo dos fantasmas da periferia de *El reino de este mundo* obsidia e investiga centralmente os horizontes coloniais do poder que originaram, numa acumulação contraditória, o poder moderno do capitalismo.

Por fim, é inequívoca a retomada e a continuação, por *El reino de este mundo*, da forma do sítio do acontecimento literário *El Señor Presidente*, lapidando e corporificando o realismo espectral. Se, no romance asturiano, a conjunção intercalar se mostra ainda fragmentada e impura, com o narrador não inserido completamente no amálgama narrativo, ainda com um relevo discursivo importante da polaridade surrealista entre a “realidade” e o “sonho”, trazendo o mito Maia-Quiché como força enunciativa pontual para a costura do espaço de sentido indecível entre os efeitos de sentidos contraditórios na investigação do mito do poder moderno; no romance carpentieriano, por sua vez, a conjunção intercalar encontra-se arrematada e evidenciada, com o narrador inserido completamente no amálgama narrativo, demonstrado pelo relevo discursivo de contiguidade entre o “real” e o “maravilhoso” a partir do encontro/conflito dos mundos dos negros escravizados e dos colonos brancos, trazendo os mitos e rituais do vodu afro-caribenho como força enunciativa contínua para a costura do espaço de sentido indecível entre os signos contraditórios na investigação do mito do poder moderno no índice de horizontes coloniais.

Portanto, o realismo espectral como pensamento literário inicia com *El Señor Presidente* investigando o mito do poder moderno capitalista, amparado na ideia de progresso, na configuração singular periférica, ao verificar perceptivelmente a sua contiguidade constitutiva entre poderes não-modernos e modernos, sem nenhuma especificidade da origem, apenas com

destaque para a contiguidade entre o poder autoritário da ditadura do “Señor Presidente” e o liberalismo econômico e político da “superdemocracia”, assentado na combinação de distintos modos de produção, que expõe a relação de dependência com o imperialismo norte-americano para a integração colonial ao mercado global. Em seguida, o pensamento realista espectral se desdobra com *El reino de este mundo*, começando a dar corpo à forma literária, ao verificar como consequência do enunciado formal inaugural o escrutínio detalhado da origem e da formação do poder moderno como combinação contínua e contraditória de ruínas coloniais de poderes não-modernos, da escravização colonial até a república, com conflitos entre o fantasma do poder e o fantasma da revolução e da democracia, marcando acontecimentos políticos singulares como o império negro de Henri Christophe, emergidos das fraturas entre os tempos do poder e entre os modelos e as reais realizações políticas.

2.3 O realismo dos fantasmas da terra em ruínas patriarcal: *Pedro Páramo*

Pedro Páramo, do escritor mexicano Juan Rulfo, publicado em 1955, reconhecido pelo público e pela crítica como uma das grandes obras latino-americanas, é um dos primeiros romances do “realismo mágico”. Embora algumas vezes tratado como uma obra de poética própria, o romance de Juan Rulfo tem uma contribuição fundamental para o pensamento do realismo espectral, corporificando a nova forma. Numa escrita inovadora, o romance traz o murmúrio dos fantasmas do povoado ficcional Comala, nas terras de Media Luna, tendo como fundo histórico os acontecimentos políticos fundamentais do México no século XX: o Caciquismo, a Revolução Mexicana, a partir de 1910, e a Guerra Cristera, entre 1924 e 1929.

A escrita do romance rulfiano é expressivamente marcada, de um lado, pelo registro oral e antropológico dos povoados mexicanos como Jalisco (terra natal de Juan Rulfo), com detalhes históricos fundamentais, e, de outro, pelo registro real maravilhoso que sustenta o murmúrio das almas penadas. Na forma de um mosaico discursivo, o romance de Rulfo é composto por setenta fragmentos narrativos de múltiplas vozes de fantasmas, as quais contam a história do povoado de Comala, confundindo-se com a história do dono de todas as terras de Media Luna, o latifundiário Pedro Páramo. A trama narrativa condutora das vozes é a busca de Juan Preciado pelo seu pai, Pedro Páramo, em Comala.

Juan Rulfo, que também era fotógrafo, concebia a realidade latino-americana com detalhes, com enquadramentos que fixavam diversas dimensões como o silêncio. Na literatura,

além de trazer claramente imagens narrativas fotográficas da realidade, ele soube fotografar narrativamente, com a força da imaginação e da memória coletiva oral, um complexo histórico mexicano de impacto mundial pelo ângulo da frequência dos invisíveis, quer dizer, pela perspectiva daquilo que morreu, ou ainda nem nasceu, mais insiste em povoar e compor o presente, devido ao encontro e choque entre os tempos, fazendo dos fantasmas temporais personagens e o próprio modo de formar do romance.

Diversos estudos da narrativa de Rulfo reconhecem *Pedro Páramo* como um dos romances pioneiros da *nueva narrativa hispanoamericana*, como Norma Klahn (1996), em *La ficción de Juan Rulfo*. Klahn (1996, p. 526) sustenta que Rulfo encontrou o novo caminho narrativo por meio da poesia e do mito na perspectiva da realidade latino-americana, os quais se mostram no espaço mágico-mítico da poética surrealista reinaugurada de maneira singular, definindo-se mais como uma “mitopoética, o sea como producto de mitos”, de tal modo que Rulfo “crea textos donde sobresalen la anti-linearidad, la ruptura de los nexos narrativos, la yuxtaposición de planos espaciales y temporales y la ambigüedad”, como acontece em *Pedro Páramo*. Assim, Klahn (1996, p. 528) afirma que a originalidade literária da obra de Rulfo radica no mergulho do ser mexicano, como caso particular latino-americano, para recriar arquétipos universais, ou seja, “Rulfo se concentra en el hombre criollo y mestizo del sur de Jalisco, desde su propia tradición para desenmascarar las distintas formas que toma la opresión y la manera en que los seres se defienden de ella”.

Klahn (1996, p. 528) ainda sustenta que há um movimento central nas narrativas de Rulfo, com *Pedro Páramo* sendo o exemplo paradigmático, dinâmica que realça certa dimensão do realismo dos fantasmas, quando conclui que

Muchos de los relatos le conceden primacía a la búsqueda. Sin embargo, los personajes siempre en búsqueda de la tierra prometida, de un sueño, de una ilusión, del amor, encuentran la miseria, la soledad, el terror, y la muerte. (...) Los personajes se encuentran en espacios cerrados y tiempos estancados. Esa estructura privilegia la mirada vertical, el ahondamiento en la psique individual. Se hace posible indagar y reflexionar sobre aquéllo que motiva y paraliza sus búsquedas.

O que motiva as buscas dos personagens do romance de Rulfo é o próprio realismo espectral, como veremos. No entanto, os personagens não se encontram em espaços fechados e em tempos estagnados; ao contrário, o limiar entre morte e vida dos personagens-fantasmas e a retórica discursiva de conjunção intercalar entre o “real” e o “maravilhoso”, no painel histórico da estrutura do *caciquismo* e da revolução mexicana, constroem espaços abertos de memória e tempos móveis de fraturas históricas para investigação da opressão e do próprio fundamento do

poder moderno. Com isso, *Pedro Páramo* realmente corporifica o novo pensamento literário com uma mirada vertical, não apenas no sentido do mergulho na psique individual, mas sobretudo na investigação coletiva do mito do poder moderno desde a periferia do capitalismo.

Trinta anos depois da publicação de *Pedro Páramo*, Juan Rulfo (1985, p. 6, grifo nosso) afirmou, frente à críticas negativas ao seu romance à época do lançamento, que compreendia o quanto

Era difícil aceptar una novela que se presentaba con apariencia realista, como la historia de un cacique y en verdad es el relato de un pueblo: una aldea muerta, en donde todos están muertos, incluso el narrador, y sus calles y campos son recorridos únicamente por *las ánimas y los ecos capaces de fluir sin límites en el tiempo y en espacio*.

Rulfo tinha certa noção da novidade radical da forma literária, sabia e soube captar alguma coisa “do fluir sem limites” dos fantasmas entretempos “no tempo e espaço” do presente. Mais ainda, Rulfo intuiu a força e potência do pensamento sensível que *Pedro Páramo* trazia quando assegurou, conforme encontramos em Roffé (1972, p 72-73, grifo nosso), que

Intento mostrar una *realidad que conozco y que quisiera que otros conocieran...* Mi obra no es de periodista ni de etnógrafo, ni de sociólogo. Lo que hago es una *trasposición literaria de los hechos de mi conciencia*. La trasposición no es una deformación sino *el descubrimiento de formas especiales de sensibilidad*.

Portanto, a forma contraditória do romance, nos termos de Rulfo, com “aparência realista” de “una aldea muerta, en donde todos están muertos, incluso o narrador”, é uma “transposição literária” de uma realidade ampliada com a potência de pensar e descobrir “formas especiales de sensibilidad”. Com um discurso e estilo oral conciso, sem o barroquismo do excesso registrado em Carpentier, mais próximo ao conceptismo barroco hispânico¹⁷, Rulfo produz novas consequências do axioma do realismo dos fantasmas da periferia. Ao trazer como desdobramento personagens-fantasmas imersos na lógica da conjunção intercalar entre os signos “real” e “maravilhoso”, o pensamento realista espectral adquire maior consistência, e a nova forma ganha mais corpo para a composição do sujeito da verdade literária trazida pela experimentação inicial de *El Señor Presidente*, depois pelo desenvolvimento de *El reino de*

¹⁷ Precisamente como afirma Davi Arrigucci Júnior (1987, p. 167-168), quando diz que na obra de Rulfo, “enquanto tendência geral, sua atitude, apoiada na experiência da aridez, pode lembrar ainda a antiga matriz barroca do conceptismo hispânico: uma arte da agudeza, obtida pela elipse, pelo laconismo, pela drástica poda da expressão e a extrema concentração mental. Outros traços que costumam acompanhar a postura conceptista - o impulso à abstração, a preocupação ética, a melancolia e o desencanto do mundo - estão também presentes nessa prosa tensa e concisa, de alto poder alusivo e pendor alegorizante. É provável que Rulfo endossasse esta velha máxima de Baltasar Gracián, como ideal de estilo reticente: ‘escribo breve por tu mucho entender’”.

deste mundo. Para verificarmos com mais detalhe as novas consequências do realismo dos fantasmas da periferia, vamos relembrar brevemente a diegese de *Pedro Páramo*.

A abertura de *Pedro Páramo*, junto com a de *Cien años de soledad*, é uma das mais conhecidas e emblemáticas da história do romance: “Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo. Mi madre me lo dijo. Y yo le prometí que vendría a verlo en cuanto ella muriera” (RULFO, 1996, p. 179). O romance começa com um narrador-personagem desconhecido, em primeira pessoa, em busca do pai chamado Pedro Páramo, como havia prometido à mãe depois de sua morte, no povoado de Comala. A vida e a morte compõem de entrada o movimento diegético. Em seguida, o narrador traz a voz da própria mãe, a qual registra o abandono matrimonial e parental levado a cabo pelo pai, colocando o esquecimento como parte de uma dívida a ser cobrada pelo filho. O narrador se comprometeu com a mãe em cumprir a promessa de reaver tudo que tinha direito. Portanto, a busca pelo pai Pedro Páramo tem como objetivo conhecê-lo e cobrá-lo a dívida de uma vida toda de abandono, guiada pelo fantasma da mãe. Essa busca é o fio narrativo o qual se desdobra a história de Comala amalgamada com a história de Pedro Páramo desde um mosaico de vozes do povoado.

Com o desenrolar dos fragmentos, descobrimos que o narrador se chama Juan Preciado e sua mãe Dolores Preciado. Quando estava viva, Dolores narrava ao filho Juan como era Comala, construindo uma imagem saudosista e paradisíaca, sempre na perspectiva de um retorno à terra natal. Depois da morte da mãe, Juan Preciado passou a ter visões de Comala e de seu pai Pedro Páramo. A partir da força das visões foi que Juan se convenceu de cumprir a promessa e partiu em busca de Comala e do pai. Durante os primeiros fragmentos narrados por Juan Preciado, há interrupções constantes da voz de Dolores e de fragmentos marcados por uma voz sugestiva de Pedro Páramo. Esses fragmentos narrativos registram a viagem de Juan Preciado para chegar em Comala. O primeiro personagem que aparece, depois da evocação da mãe e do pai de Juan, é Abundio, filho também de Pedro Páramo. Abundio, além de revelar ser irmão de Juan, torna-se seu guia de viagem até chegar no povoado.

Ao chegar em Comala, Juan Preciado começa a conhecer diversas histórias do povoado e de Pedro Páramo, descobrindo inclusive que seu pai teve diversos filhos. Preciado conhece e ouve diversas pessoas do passado, amigas e conhecidas de sua mãe Dolores, como Eduviges Dyada e Damiana Cisneros, e todos conhecidos de Pedro Páramo, como a eterna paixão do pai Susana San Juan e seu filho Miguel Páramo. Ao se aprofundar em Comala, Juan Preciado percebe a desolação e a solidão do povoado, o qual “se ve tan solo, como si estuviera abandonado. Parece que no lo habitara nadie” (RULFO, 1996, p. 183), com “casas vacías; las

puertas desportilladas, invadidas de yerba” e “donde el aire era escaso”, enfim, ele se encontra num “pueblo solitario” (RULFO, 1996, p. 184).

Até que, em determinado momento, Juan Preciado e o leitor vão percebendo os sinais de que todas as pessoas do povoado estão mortas, por exemplo, quando Juan Preciado diz que sua “cabeza venía llena de ruidos e de voces” e que as vozes eram “hecha de hebras humanas” (RULFO, 1996, p. 184), ou quando o arrieiro Abundio diz a Preciado: “no estaría por demás que le echara una ojeada al pueblo, tal vez encuentre algún vecino viviente” (RULFO, 1996, p. 185). Assim, todos os habitantes de Comala surgem como fantasmas a partir da voz de “fiapos humanos” com certa aparência espectral, portando, contudo, dignidade para relatar e narrar histórias e memórias, quando convocados pelo próprio Juan Preciado em sua busca pela história do povoado e de Pedro Páramo.

A imagem da Comala paradisíaca, antes do período de Pedro Páramo, produzida pela mãe Dolores, é confrontada com a história e a realidade desolada de terra arrasada. Essa primeira narração conduzida por Juan Preciado, o fio narrativo principal, terminou com sua morte. Com isso, Juan virou também um fantasma. Num primeiro momento, a morte de Preciado parece ter sido causada pelo sufocamento do excessivo calor e pela ausência de ar em Comala, principalmente à noite: “Salí a la calle para buscar el aire; pero el calor que me perseguía no se despegaba de mí” (RULFO, 1996, p. 234). A noite e o calor parecem dissolver Juan Preciado: “Y es que no había aire; sólo la noche entorpecida y quieta, acalorada por la canícula de agosto” (RULFO, 1996, p. 234). Até que ele, sem ar, segurando o pouco que saía da boca, sentiu que faltava cada vez mais, “hasta que se hizo tan delgado que se filtró entre mis dedos para siempre” (RULFO, 1996, p. 234), então repetiu: “para siempre”. Em seguida, confirmou sua morte letárgica: “tengo memoria de haber visto algo así como nubes espumosas haciendo remolino sobre mi cabeza y luego enjuagarme con aquella espuma y perderme en su nublazón. Fue lo último que vi” (RULFO, 1996, p. 234-235).

Neste dia, Juan Preciado havia desistido de encontrar o pai, estava determinado a deixar Comala, porque pensava estar perdendo tempo procurando um pai morto. Além disso, o povoado mostrou-se muito diferente do paraíso descrito pela mãe, parecia mais um purgatório cheio de vozes de almas penadas aprisionadas numa terra em ruínas. Juan não conseguiu ir embora da terra onde tinha nascido. Ao contrário, desde criança sem conhecer Comala, teve que morrer nela para, então, compreendê-la profundamente ao tornar-se mais um de seus fantasmas. Não um fantasma qualquer, mas um fantasma canalizador da multiplicidade de vozes que contariam a história sufocada de Comala e de arbítrios de Pedro Páramo. Juan

Preciado demonstra isso quando diz à Dorotea que realmente não morreu sufocado pelo ar ou pelo medo, mas pela potência das vozes, dando dignidade à narração das histórias pelas próprias personagens, sem a perversidade de uma voz única: “Sí, Dorotea. me mataron los murmullos. Aunque ya traía retrasado el miedo. Se me había venido juntando, hasta que ya no pude soportarlo. Y cuando me encontré con los murmullos se me reventaron las cuerdas” (RULFO, 1996, p. 235).

A voz de Juan abre-se, então, para um mosaico de vozes, intermediado por uma voz em terceira pessoa, onisciente, narrando os acontecimentos entre os tempos, passado e presente. Começamos a conhecer a história de Comala e Pedro Páramo mais profundamente. A história é apresentada com duas visões distintas: a Comala desolada, sufocante, calorenta, sem vida, cheia de vozes e sombras, referente ao tempo presente, como conhecida por Juan; e a outra Comala vibrante, plena e respeitada, referente ao tempo passado, até a transição do poder para as mãos violentas de Pedro Páramo. Apresenta-se, simultaneamente, uma Comala viva e morta, às vezes, amalgamada e sobreposta, enfim, um povoado também fantasma.

Autoritário, astuto e perverso, conhecemos Pedro Páramo pelo mosaico de vozes e pelo narrador onisciente. Dolores, mãe de Juan Preciado, era dona de tudo na Media Luna. Quando Pedro Páramo assume os negócios com a morte de seu pai, começa a tomar violentamente toda a terra de Media Luna, incluindo as terras de Comala. Casa-se, assim, com Dolores por mero interesse. Depois, descobrimos o carinho que Pedro Páramo nutriu pelo seu filho mais cruel, Miguel Páramo, nascido fora do casamento com Dolores, contudo, criado com o pai e o único a ter seu sobrenome. A grande sina de Pedro Páramo é Susana San Juan, a paixão avassaladora desde a adolescência, que não é correspondido plenamente. Depois da morte do marido, Susana enlouqueceu, ficando cada vez mais doente. Ainda assim, Pedro Páramo não se cansou de assediá-la. Ao viver com Pedro, Susana vai definhando e delirando ainda mais até morrer.

Sem seu grande amor, Susana, Pedro Páramo se viu ameaçado com a Revolução Mexicana, depois com a Guerra Cristera. Ao chegar em Comala, o conflito da revolução se desdobrou contra os latifundiários e o caciquismo, num primeiro momento, com guerrilheiros pressionando o povoado. Pedro Páramo passou, então, a conversar e negociar com os revolucionários, financiando o movimento para a queda do poder central do governo. Embora abertamente presente em pequenos trechos do final do romance, a sombra da Revolução Mexicana e da Guerra Cristera permeia toda a narrativa, em retrospecto, com a composição das dimensões vida-morte do fantasma de Comala. Assim, centrado no caciquismo de Pedro

Páramo e sua relação contraditória com esses acontecimentos, os fragmentos narrativos montam um grande painel fantasmagórico revelador do destino do povoado como uma terra devastada.

Por fim, Pedro Páramo não morreu na mão dos revolucionários, mas de seu próprio filho Abundio, o irmão que conduziu Juan Preciado a Comala no começo do romance. Sem recursos para enterrar sua esposa, Abundio foi até a casa do pai pedir ajuda financeira. Confuso, ouvindo gritos, Abundio acabou enfiando um punhal em Pedro Páramo ao suplicar ajuda. Minutos depois, no desfecho do romance, Pedro Páramo morre desmoronando contra a terra como se fosse um monte de pedras.

Finalizado o resumo da diegese, é importante dizer que *Pedro Páramo* é um romance extremamente estudado, em diversos pontos de vista e temáticas¹⁸. Dentre os estudos mais importantes, temos: a leitura mítica ocidental da origem centrado na busca do pai, na ideia do Paraíso perdido e/ou na identificação de arquétipos de mitos gregos, em Octavio Paz (1967), em Carlos Fuentes (1972), em Julio Ortega (1996) e em Emir Rodríguez Monegal (1996); a conexão entre oralidade e escrita, tradições culturais nativas e colonizadas em Walter Mignolo (1996); a análise da forma do realismo mágico rulfiano em Clara Passafari (1968), Giuseppe Bellini (1973) e Maria Gallo (1975); a morte, a partir da cultura popular mexicana, como fator estruturante do romance e a crítica social em Joseph Sommers (1974); o texto histórico e o texto social na narrativa rulfiana em Evodio Escalante (1996); a História e o sentido na obra de Juan Rulfo em Yvette Jiménez de Báez (1996); a memória na narrativa de Rulfo em José Pascual Buxó (1996) e em Mónica Mansour (1996); a sedução dos fantasmas na obra de Rulfo em Florence Olivier (1996); as figuras míticas da nação entre a sociedade feudal e a capitalista em Jean Franco (1974); a descida ao inferno e a internalização total do ponto de vista dos pobres em Davi Arrigucci Júnior (1987; 2010); e, por fim, a leitura antropológica de estruturas míticas latinoamericanas em Roa Bastos (1981) e Lienhard (1996; 2003). Nenhum desses estudos se detiveram na forma literária de *Pedro Páramo* como parte constitutiva de um pensamento artístico, desdobrando e dialogando com outras obras. Há estudos, contudo, que podem nos ajudar na análise da forma do romance rulfiano como sujeito da verdade literária do realismo spectral para além de uma mera descrição poética do realismo mágico ou de uma análise temática, como o de Davi Arrigucci Júnior (1987; 2010), de Roa Bastos (1981), de Lienhard (1996; 2003) e de Jean Franco (1996).

¹⁸ Gerald Martin (1996), em “Vista panorámica: la obra de Juan Rulfo en el tiempo y en el espacio”, faz uma ótima síntese panorâmica dos mais variados e importantes estudos rulfianos, com uma quantidade bibliográfica maior que a citada neste parágrafo.

Nossa hipótese de leitura é a seguinte: retomando, primeiro, o enunciado experimental do modo de formar de *El Señor Presidente*, isto é, a conjunção intercalar entre o “real” e o “maravilhoso” da composição dos fantasmas investigativos periféricos do poder moderno que demonstraram o mito da ideia de progresso, e, segundo, o desdobramento formal de *El reino de este mundo*, ou seja, o romance-sujeito que começou a dar corpo ao realismo dos fantasmas da periferia ao verificar os horizontes coloniais da formação do poder moderno capitalista, *Pedro Páramo* produz uma nova consequência formal para o pensamento literário, a partir da cultura oral, de substratos míticos pré-hispanicos e nahuas e da história mexicana, com a morte e a vida sendo o mote estrutural da diegese: ao trazer personagens-fantasmas imersos na lógica da conjunção intercalar da forma do realismo dos fantasmas, no painel histórico da estrutura do *caciquismo* e da revolução mexicana, o novo romance-sujeito constrói um realismo dos fantasmas como uma consulta viva aos mortos da periferia do capitalismo global, caracterizada narrativamente como espaço aberto de memórias e de tempos móveis das fraturas históricas, que promove, ao final, uma investigação coletiva sobre o fundamento patriarcal e financeiro de origem do poder moderno, responsável pela destruição total de povoados como modo de assegurar o poder global expansionista do Capital sobre terras em ruínas.

Duas perguntas aqui são fundamentais para compreender o modo de formar do romance rulfiano e, conseqüentemente, sua contribuição para o pensamento do realismo espectral: como o plano enunciativo constrói narrativamente a busca por Pedro Páramo e o que se investiga e se encontra durante o processo da busca. A atmosfera narrativa de consulta aos mortos de uma terra em ruínas começa com o próprio título do romance: *Pedro Páramo*. Etimologicamente, *Pedro* significa pedra ou rocha, e *Páramo*, planalto deserto, conforme qualquer dicionário. Desse modo, identificamos um sentido pleno de uma terra em ruínas, remontando à destruição e à morte. E o responsável por isso é indissociável à própria expressão *Pedro Páramo*, nome do latifundiário e dono das terras de Media Luna, incluindo o povoado de Comala, como nos assegura a voz de um de seus filhos, o arrieiro Abundio, depois de indicar toda a extensão da terra entre morros e montes para Juan Preciado, ao dizer: “bueno, pues eso es la Media Luna de punta a cabo. Como quien dice, toda la tierra que se puede abarcar con la mirada. Y es de él [Pedro Páramo] todo ese terrenal.” (RULFO, 1996, p. 182-183, inclusão nossa), e nome, portanto, do detentor do poder nessas terras, como o próprio Pedro Páramo nos confirma quando diz ao capacho Fulgor qual seria a origem das leis locais no início do seu poder: “¿Cuáles leyes, Fulgor? La ley de ahora en adelante la vamos a hacer nosotros.” (RULFO, 1996, p. 217). Assim, de início, podemos vislumbrar que *Pedro Páramo* é um romance de uma busca não meramente

parental, de um filho em busca do pai, mas uma busca maior e mais profunda: uma busca da história de um terra em ruínas destruída pelo poder.

O eixo diegético principal da busca de Juan Preciado pelo pai Pedro Páramo estrutura todo o plano enunciativo do romance para produzir outra busca: a da história de Comala e da conformação do poder no povoado durante a época da revolução mexicana. Nessa articulação narrativa, a forma do realismo dos fantasmas da periferia encontra-se plenamente resolvida e purificada, na medida em que Juan Preciado, como narrador da primeira parte dos fragmentos, constrói um realismo amalgamado entre vida e morte, entre passado e presente, entre invisível e visível, trazendo diversas vozes dos personagens-fantasmas, numa dinâmica plena da conjunção intercalar entre o “real” e o “maravilhoso” em todo plano enunciativo que se faz, assim, também fantasmal. Em diversos momentos, a narrativa deixa essa retórica formal mais evidente, como quando Juan Preciado naturaliza o acontecimento sobrenatural de conversar com mortos ao perguntar de Donis e sua irmã: “- ¿No están ustedes muertos?” (RULFO, 1996, p. 224), ou quando a irmã de Donis responde: “- Figúrese usted. Y nosotros aquí tan solos. *Desviviéndonos por conocer aunque sea tantito de la vida.*” (RULFO, 1996, p. 227-228, inclusão nossa), ou ainda quando a personagem diz que “aquí esas horas están llenas de espantos. Si usted viera el gentío de ánimas que andan sueltas por la calle.” (RULFO, 1996, p. 228). E, depois, quando assegura que “y ésa es la cosa por la que esto está lleno de ánimas; un puro vagabundear de gente que murió” (RULFO, 1996, p. 229). Assim, o realismo espectral de *Pedro Páramo* começa com o fio narrativo composto pelo filho Juan Preciado ainda vivo, convocando os vencidos invisíveis e mortos-vivos para narrar a história de Comala, até morrer sufocado, tornando-se mais um entre outros fantasmas, e ser substituído narrativamente pela multiplicidade do mosaico de vozes que tomam o centro diegético do romance.

Em dois ensaios, “Juan Rulfo: pedra e silêncio” e “Fala sobre Rulfo”, Davi Arrigucci Jr. (1987; 2010), aponta alguns aspectos fundamentais para uma análise mais detida da forma de *Pedro Páramo*, os quais vão nos ajudar na descrição do desdobramento promovido pelo romance-sujeito no pensamento do realismo espectral. Nessas críticas, Arrigucci Jr. (1987, p. 171) trata de reconhecer que “Rulfo transforma radicalmente a herança realista recebida da tradição”, tanto em relação ao realismo regionalista e às narrativas sobre a revolução mexicana quanto em relação ao monólogo interior de Faulkner. Assim, Arrigucci Jr. assegura que o romance rulfiano produz uma ruptura com o realismo tradicional para a irrupção de um novo realismo.

A posição crítica de Arrigucci Jr. se contrapõe frontalmente com a primeira leitura da fortuna crítica de *Pedro Páramo*, uma das mais fortes e difundidas ainda hoje, qual seja, a de que o romance rulfiano rompe com o realismo em favor de uma narrativa mítica e arquetípica, pautada nos mitos gregos. Para Arrigucci Jr. (1987, p. 171), quando Octavio Paz associou o romance de Rulfo ao mito do Paraíso perdido e, numa linha semelhante, Carlos Fuentes e Julio Ortega aos mitos gregos, a primeira fortuna crítica deu relevo e importância demasiado à estrutura arquetípica anti-realista da narrativa rulfiana como se não houvesse uma dinâmica realista mais acentuada.

De fato, os primeiros críticos minimizam ou obliteram o novo realismo rulfiano. Por exemplo, Octavio Paz (1967) defende que o regresso de Juan Preciado à Comala em busca de Pedro Páramo é na verdade apenas uma procura pelo paraíso, mas o paraíso se revelou infernal. Assim, a viagem de Preciado à casa patriarcal seria uma nova versão do arquétipo da peregrinação da alma sofredora em busca do jardim do Senhor. Carlos Fuentes (1972), por sua vez, defende que a busca de Juan Preciado ao pai Pedro Páramo é uma mimetização dos mitos universais como do jovem Telêmaco em busca do pai perdido, como da voz da mãe e amante, Yocasta-Eurídice, que conduz o filho e amante, Édipo-Orfeu, pelos caminhos do inferno. Assim, toda essa estrutura mítica teria permitido a Rulfo trabalhar as ambiguidades humanas e incorporar a temática do campo e da revolução mexicana a um contexto universal. Por fim, Julio Ortega (1996) também defende a presença dos arquétipos dos mitos ocidentais como do Telêmaco na busca de Ulisses e da procura do paraíso perdido. Ortega, contudo, afirma ainda que o tema da busca do pai exige o espaço da viagem que, por sua vez, exige também o espaço da conquista, simbolizado na *Odisseia* pela casa, e na *Bíblia* pela terra prometida a Moisés, incluindo, portanto, os mitos judaicos-cristãos nos arquétipos narrativos em *Pedro Páramo*. Assim, Ortega defende que os espaços de ritos do romance rulfiano nos diz, ao final, que a morte do pai Pedro Páramo em um espaço infernal equivale ao questionamento da culpa original do mito judaico-cristão do qual o filho é culpado pelo pecado do pai.

Ainda que se possa identificar traços desses arquétipos em *Pedro Páramo*, concordamos com Arrigucci Jr. que essa leitura mítica é redutora e empobrecedora da forma complexa e rica do novo realismo de Rulfo. Outros críticos importantes como Rodríguez Monegal, de acordo com Arrigucci Jr. (1987, p. 171-172), seguiram insistindo “na visão mítica do romancista: com sua narrativa de técnica experimental e cunho simbólico-mítico, Rulfo teria assinado o atestado de óbito do realismo”. Mais ainda, Arrigucci Jr. (2010, p. 169) discordava de alguns aspectos que considerava problemáticos como também equivocados nessas leituras meramente míticas,

principalmente “com o peso que atribuem ao mito (o retorno regressivo a que conduziria a busca do pai) e a oposição decorrente que estabelecem entre mito e realismo, pois isso me parece mal colocado, acabando por encobrir questões decisivas”. Com efeito, o romance rulfiano continua e reforça uma experimentação inaugural, produzida por romances anteriores como *El Señor Presidente* e *El reino de este mundo*, a partir de suas singularidades, que dispõe no plano enunciativo um amálgama entre realismo e mito.

Nessa perspectiva, Arrigucci Jr. (1987, p. 171) assegura que a originalidade do romance rulfiano se encontra na transformação radical da herança realista no sentido da criação de “uma espécie de realismo de essência, que se distancia, pela visão interna e subjetiva, dos dados objetivos da realidade empírica, para sondar um real mais fundo, sob a face de um mundo fantasmagórico e desolado”. *Pedro Páramo*, ao mesmo tempo, em que conta a história da terra em ruínas de Comala, trazendo acontecimentos históricos como a revolução mexicana, também apresenta uma história congelada fora do tempo, numa espécie de paisagem natural soprada pela figura da morte. Assim, Arrigucci Jr. (1987, p. 171) chega quase a descrever a dinâmica geral do realismo dos fantasmas, focando, contudo, nos personagens-fantasmas, quando diz que o realismo rulfiano é um “reino da morte em vida, esse mundo de fatos e seres já idos, que se desfazem contra a terra como um monte de pedras, como Pedro Páramo, um ser de pedra até no nome, que, no fim, se desmancha literalmente no chão”.

Arrigucci Jr. (1987, p. 168) identifica no estilo conciso de Rulfo um poderoso núcleo narrativo propulsor original. Na violência do recorte ascético de Rulfo, com a “presença viva e dramática dos conflitos psicológicos e sociais, centrados sobretudo nas relações entre pai e filho, sob o peso opressivo e fantasmal do passado; história concreta do México com um fundo trágico e enigmático de poesia das origens imemoriais”, podemos verificar a amplitude e complexidade do mundo periférico de Comala. Nesse contexto, para Arrigucci Jr. (2010, p. 169-175), a transformação radical do realismo em Rulfo, que marca uma reviravolta na construção romanesca para além da mera técnica narrativa, uma vez que precisa de uma mudança na visão da realidade trabalhada, deu-se em função de duas experimentações formais novas cruciais bem sucedidas: 1) “a completa internalização do ponto de vista no interior da narrativa”; e 2) a exploração de “um momento do mito épico, entendido como o enredo primordial à maneira do *mythos* aristotélico, que é o momento da descida ao inferno, de consulta do mundo inferior onde se dá também o reencontro com o pai”.

Vejamos como funciona a primeira experimentação formal crucial para Arrigucci Jr.. O mosaico de vozes fantasmas que narram a história de Comala é um mosaico de vozes invisíveis

vindo da periferia da história mexicana e mundial, colocando no centro diegético uma visão de dentro do processo contraditório e complexo de composição do poder moderno capitalista, sem concessão para uma visão central e dominante. Para nós, essa estrutura enunciativa é constitutiva do realismo espectral. Isso, para Arrigucci Jr. (2010, p. 170), compõe a novidade radical da focalização narrativa rulfiana. Ao dar voz ao mundo rústico, “sem pedir licença ao mundo letrado das cidades”, Rulfo radicaliza a perspectiva interiorizada do romance, isto é,

há uma interiorização do ponto de vista narrativo do ângulo do pobre, o que configura uma visão de dentro do mundo ficcional. (...) a fala interior do pobre se mostra em toda a sua complexidade, não menos complexa do que a de qualquer outro personagem de nível social superior em qualquer parte do mundo. Isso não havia antes (...) no romance latino-americano, pelo menos com o grau de radicalidade e complexidade com que trabalharam a técnica de narrar em adequação à matéria que tinham em vista.

Com efeito, o grau de radicalidade e complexidade dessa internalização é maior em *Pedro Páramo*. Contudo, a internalização visível do ponto de vista dos invisíveis é uma das dimensões da experimentação maior do pensamento do realismo dos fantasmas da periferia, o qual o romance rulfiano dá corpo, produzida por *El Señor Presidente* e *El reino de este mundo*. Arrigucci Jr. (2010, p. 170-171) deixa claro que essa internalização não é uma mera aplicação da técnica do monólogo interior de Faulkner e da tradição realista, uma vez que ela é radicalmente transformada. Rulfo dá voz ao outro, confunde-se com ele, funde-se nele, parte dele, isto é, torna “o ponto de vista narrativo imanente à matéria narrada; o modo de narrar torna-se orgânico com relação ao que se narra”. Portanto, Rulfo traz a oralidade do pobre e do campesino de Jalisco como parte da matéria a ser moldada.

Arrigucci Jr. (2010, p. 171) assegura que não foi o monólogo interior de Faulkner ou de Joyce que mudou o realismo de *Pedro Páramo*. A técnica apenas ajudou a moldar a voz de dentro, não sendo a virada de olhar interno que a justifica, ou seja, “a revolução social do ponto de vista sobre a matéria que se tem para narrar. É de dentro da própria matéria que nasce a necessidade íntima da técnica a ser empregada, o que transforma também o monólogo em outra coisa”. Essa última observação vale também para o surgimento da nova forma e do pensamento literário. Assim, para Arrigucci Jr., Rulfo penetrou na matéria narrada por ser parte dela, não vindo de fora, mas de dentro, sendo novidade precisamente “essa visão interna, internalizada pelo narrador, que se faz decisiva”.

Há uma consequência contraditória mas também fantasmal nessa radicalidade da internalização do mundo invisível do campesinato e da periferia em Rulfo, que é uma consequência geral da forma das obras do realismo espectral, para o romance enquanto gênero letrado e burguês. O monólogo interior se transforma numa espécie de monólogo “coletivo”

interior, e o individualismo do narrador fragmentário moderno do romance letrado num mosaico de vozes invisíveis de um narrador coletivo periférico apresentadas em fragmentos. Para Arrigucci Jr. (2010, p. 172), de maneira inesperada, a cultura oral se liga organicamente ao romance urbano e, com isso, mostra-se radicalmente transformado e misturado por aqui comparado à matriz importada. Essa mudança foi produzida devido à necessidade de exprimir uma realidade outra, “misturada em si mesma pela mescla de temporalidades históricas que convivem ou coexistem em nosso meio, é que muda a técnica e o resultado: a forma do romance”. Aqui, claramente, verificamos que as condições de possibilidades de emergência dos fantasmas de Comala, e do próprio realismo espectral como afirmamos na introdução, são coextensivas às próprias condições de possibilidades do romance rulfiano, e dos outros romances-sujeitos da verdade literária.

Nesse contexto, conforme Arrigucci Jr. (2010, p. 172), a novidade do gênero romance na América Latina é marcada pela mudança estrutural no espaço da herança europeia romanesca, tendo que se recriar novamente para ser capaz de exprimir a experiência histórica diferente constituída entre nós. Nessa renovação formal romanesca, de acordo com Arrigucci Jr. (2010, p. 173), a técnica importada do monólogo não foi o aspecto decisivo. O que verdadeiramente definiu foi a revolução da visão social do ponto de vista, permitindo, inclusive, o uso do monólogo. Enfim, o decisivo foi “a penetração na matéria, o que, na verdade, implica algo maior: a experiência histórica incorporada como visão da realidade”. Com isso,

a história passa a existir dentro, não como referência externa, não como uma descrição cronológica exterior de fatos da revolução mexicana. São fragmentos da história da revolução que aparecem dentro, como uma realidade estilhaçada na perspectiva subjetiva dos personagens, e assim incorporados como experiência por quem viveu a catástrofe histórica, que arrancou entretanto o México da subserviência e da humilhação.

Essas considerações de Arrigucci Jr. descrevem precisamente o que estamos verificando até aqui em relação ao próprio pensamento do realismo dos fantasmas da periferia, do qual *Pedro Páramo* é um dos romances-sujeitos que o incorpora, considerando, absolutamente, a contribuição singular de cada obra: a penetração na matéria para o modo de formar do realismo espectral implica a experiência histórica fantasmal da periferia incorporada como visão da realidade. Assim, para Arrigucci Jr. (2010, p. 173), há no romance rulfiano, e, para nós, também nos romances-sujeitos do realismo espectral, uma “confusão reinante no mundo exterior tal como se espelha no romance”, em que os personagens “às vezes lutam a favor e outras vezes contra os mesmo chefes (ou o governo)”. Em *El Señor Presidente*, por exemplo, Cara de Ángel primeiro é o homem de confiança e braço direito do Senhor Presidente, depois passa a lutar

contra o ditador e vira o inimigo principal do poder. Em *El reino de este mundo*, por exemplo, Ti Noel primeiro junta-se com os líderes dos homens escravizados e com Henri Christophe contra os colonos brancos, depois luta contra o poder de Henri Christophe com o surgimento do império negro. Em *Pedro Páramo*, por exemplo, os revolucionários primeiro matam Fulgor, o administrador de Média Luna e capacho de Pedro Páramo, procurando acabar com o próprio latifundiário, depois negociam e recebem dinheiro do representante do poder.

Em relação a *Pedro Páramo*, Arrigucci Jr. (2010, p. 174) sustenta que os personagens são todas pessoas pobres que, inesperadamente, são arrastadas pelo furacão da violência histórica. Com isso, Arrigucci Jr. (2010, p. 173) argumenta que o espelhamento da confusão reinante do mundo exterior no romance rulfiano, com a história vista de dentro a partir da fala coletiva interna, faz com que não tenha “propriamente uma ideologia, mas lados contrários deslizantes”. Para nós, essa violência histórica é singular do poder moderno em sua formação dentro da fratura dos fantasmas sociotemporais da periferia do capitalismo. E o pensamento do realismo espectral, que são precisamente os romances-sujeitos que experimentam literariamente o modo de formar essa estrutura móvel (a conjunção intercalar) dos “contrários deslizantes” (o “real” e o “maravilhoso”) resistente à ideologia, investigam o poder moderno no âmago de seu fundamento mítico, desde a periferia, para o capitalismo global.

Vejamos agora como funciona a segunda experimentação formal crucial para Arrigucci Jr.. Reconhecendo o nascimento do romance a partir de uma parte embrionária da epopeia, Arrigucci Jr. (2010, p. 175) afirma que há no romance rulfiano “um eco originário do gênero moderno ainda misturado ao arcaico”, no sentido de uma volta ao destino comum do povo e à tradição oral. Desse modo, a relação de *Pedro Páramo* com o mito não é apenas pelo arquétipo regressivo da busca pelo pai e de outras questões relativas à identidade, nem enquanto tema. A relação decisiva do romance com o mito, conforme Arrigucci Jr. (2010, p. 175), é a apropriação do momento do mito épico, no sentido do *mythos* aristotélico, “que é o momento da descida ao inferno, de consulta do mundo inferior onde se dá também o reencontro com o pai”. Assim, Arrigucci Jr. (2010, p. 172) identifica no romance uma estrutura que remete inclusive ao coro da tragédia grega, quando argumenta que

A estrutura do *Pedro Páramo* é de mosaico, de vozes em coral, de vozes entrelaçadas num coral. Há alguma coisa de grego naquilo, como um eco do coro da tragédia: é o povo que fala, e vamos dizer que fala “desde la muerte”, a partir da morte, ou seja, de dentro da “terra em ruínas”, que é a expressão que se usa em *Pedro Páramo*. ‘La tierra en ruinas’ - essa expressão surge na última ou na penúltima página do *Pedro Páramo*. Antes de morrer: ‘él miró la tierra en ruinas y vio el vacío’.

Como na *Odisseia* e na *Eneida*, em que personagens descem aos infernos para ouvir os mortos e acabam reencontrando o pai, Arrigucci Jr. (2010, p. 175) argumenta que “esse momento do mito é provavelmente a matriz de *Pedro Páramo*”. Desta forma, esse momento estrutural do mito foi utilizado no romance para “dar conta de fato de uma particularidade histórica concreta, que são os escombros da revolução com os quais acaba por se confundir no final a própria imagem do pai”.

Além das duas importantes experimentações formais apontadas por Arrigucci Jr., a internalização discursiva completa e a descida ao inferno, parece-nos uma chave importantíssima a leitura crítica de que a consulta aos mortos produz uma forma literária nova para “dar conta” aos “escombros da revolução com os quais acaba por se confundir no final a própria imagem do pai”, porque não nos parece coincidência a “confusão” entre a imagem de Pedro Páramo e a imagem do poder sob os ataques da revolução mexicana, produzindo uma nova transformação em seu núcleo com uma consequência devastadora: a terra em ruínas. Adiante, vamos nos deter mais nesse ponto crucial. De resto, Arrigucci Jr. (2010, p. 175) consegue fazer uma afirmação salutar: “a descida em direção a Comala se abre para a pergunta enigmática e trágica sobre o futuro diante da terra arruinada”.

Nesse sentido, Arrigucci Jr. (2010, p. 176) assegura que os narradores do mosaico de vozes nos coloca na imagem final da terra estéril, qual seja, o destino trágico dos camponeses vivido no conflito histórico, e aqui vale ressaltar: diretamente relacionada ao poder feudal e patriarcal de Pedro Páramo. Essa história produz uma busca levada a cabo por um personagem que depois também se descobre fantasma como todos ao redor. Com isso, a “entrada em Comala significa, pois, a descida aos mortos; equivale a uma penetração num momento fundamental do mito épico, do qual, nesse caso, deriva o romance, preso ao momento originário e poético da pergunta”. Assim, a grandeza de Rulfo foi fazer penetrar na voz individual do romance uma voz coletiva, “um coral de vozes do povo”, resgatando a dimensão épica da coletividade, que levanta perguntas cruciais para o futuro a partir da morte.

Arrigucci Jr. (2010, p. 177-179) argumenta, nessa perspectiva, que *Pedro Páramo* é um romance com uma originalidade formal que dispõe uma busca no campo de mortos mexicano como modo de vasculhar o furação histórico que foi a revolução mexicana, tendo como resultado, depois da violência brutal, a “terra ruínosa e sem perspectiva (...) como uma terra de mortos”. Desse modo, contra a leitura crítica de uma narrativa meramente mítica, Arrigucci Jr. defende que o romance rulfiano é um mundo profundamente penetrado na experiência histórica com uma “forma nova” totalmente diferente do mundo de Faulkner. Portanto, o crítico defende

que em *Pedro Páramo* há um novo realismo, sem saber nomeá-lo ainda, denomina-o ora de “realismo de essência”, ora de “realismo crítico”.

Em suma, nas palavras de Arrigucci Jr. (2010, p. 180-181),

o vínculo de Rulfo com o assunto histórico particular da revolução mexicana está posto no centro do livro e é tratado de forma realista mediante a especificação dos detalhes concretos. Mas, ao mesmo tempo, há neles a ressonância arquetípica dada pelo aproveitamento de um episódio medular do mito épico, quando pensado como um todo exemplar: o episódio da descida aos infernos do enredo arquetípico, descida ao mundo ífero da morte, como no canto VI da *Eneida*, mas reencarnado epicamente nas particularidades históricas que Rulfo conheceu tão bem e sobre as quais meditou em profundidade.

Portanto, para Arrigucci Jr. (2010), o romance *Pedro Páramo* produz um realismo de essência e crítico na medida em que, para poder penetrar na experiência histórica da (pós-)revolução mexicana, internaliza completamente a voz do campesino e reestrutura o mito épico da descida ao inferno. Assim, como sustenta Arrigucci Jr. (2010, p. 177), “essa visão interiorizada renova o romance a partir de dentro, transformando-o pela mistura com a épica oral e outros gêneros provenientes de temporalidades distintas”.

A partir da leitura crítica de Arrigucci Jr., para aprofundá-la e procurar descrever a contribuição do realismo dos fantasmas da periferia do romance rulfiano, essa última citação é fundamental: a transformação renovadora do realismo de Pedro Páramo se dá pela “mistura com a épica oral e outros gêneros provenientes de temporalidades distintas” e também, portanto, pela condição de possibilidade da experiência histórica dos fantasmas sociotemporais da periferia do capitalismo. Nesse sentido, Rulfo se apropriou, conscientemente ou inconscientemente, não importa o modo, do mito épico das grandes narrativas ocidentais, mas também de registros e substratos épicos orais de mitos das culturas autóctones, especialmente a dos nahuas¹⁹.

Com isso, a leitura empobrecedora e etnocêntrica da primeira fortuna crítica de ver em *Pedro Páramo* apenas arquétipos dos mitos gregos, como o edípico, cede lugar para a complexidade de motes narrativos do *mythos* aristotélico conjugados com estruturas épicas orais de mitos mesoamericanos. Podemos dizer, junto com Roa Bastos (1981, p. 111-113), que

El pensamiento etnocéntrico, es decir la versión excéntrica - o periférica - de este pensamiento colonizado culturalmente en nuestras sociedades latinoamericanas, no ha tomado en cuenta, por lo general, la inversión o reversión del mito edípico nacido de su experiencia simbólica particular - lo que es decir de su experiencia histórica y social -: la imagen del padre ausente o su presencia opresora. Mutiladora en ambos casos. El mito que reconcilia en el contexto de una realidad cultural mestiza (no autóctona

¹⁹ Os nahuas, também chamados de náuatles ou nauatles, são os membros da etnia ou do povo indígena da alta planície mexicana e da Mesoamérica, que falam a língua nahua.

puesto que ella ya no existe hoy) su unidad e identidad histórica. El mito endógeno engendrado por el conflicto de sus dos mitades que no acaban de juntarse desde el tajo imperial de la conquista. (...) Bien, pero ¿a qué la mención excluyente de ciertos mitos célebres? ¿Por qué Edipo, Caronte, la Estigia solamente? ¿Por qué no también el lugar expiatorio de Mictlan en tierra azteca: el inframundo de la cosmogonía náhuatl donde cruje el viento negro de los cuchillos de obsidiana del que hablan los códices? (...) La obra de Rulfo, en general, pero el mundo nocturno de *Pedro Páramo*, en particular, están traspasados por estas estelas del pensamiento mítico y mágico de la cultura ancestral.

Roa Bastos (1981) apenas indicou a presença do pensamento mítico e da cultura ancestral em *Pedro Páramo*. Para verificar e descrever essa outra dimensão ao realismo do romance rulfiano, precisamos do estudo imprescindível de Martin Lienhard (1996; 2003). Lienhard (2003, p. 253) argumenta que *Pedro Páramo* é um romance com uma escrita alternativa, e que, por isso, reproduzem-se recepções críticas díspares: “el ‘secuestro’ de una forma de tradición metropolitana (en este caso, la novela vanguardista) para elaborar literariamente el discurso de un sector marginado - aquí, el de ciertas subsociedades rurales culturalmente arcaicas y políticamente periféricas”. Essa descrição é reveladora da condição de possibilidade do realismo espectral, similar em todos os romances-sujeitos, desconsiderando apenas “as subsociedades rurais” em vários casos. Lienhard assegura ainda que Rulfo foi profundamente marcado pela experiência do México profundo, com as práticas simbólicas, rituais e narrativas advindas de culturas orais, que se constituem como um texto digno como qualquer texto ou narrativa moderna, penetrando de vários modos no intertexto narrativo do romance rulfiano. Assim, nas palavras de Lienhard (2003, p. 254),

Rulfo no tuvo informantes nahuas y menos del siglo XVI, pero la memoria oral de la cultura rural arcaica que él ‘conservaba’ seguía impregnada, sin duda, de tales actitudes de ascendencia antigua. Actitudes que, en Rulfo (...) se proyectan sobre el modo de narrar ‘impersonal’, resultado de la voz colectiva de una comunidad que deja atrás un largo aprendizaje del sufrimiento.

Além de ser tematicamente uma espécie de etnografia do campo mexicano, Martin Lienhard (2003, p. 254) defende que a estrutura literária cosmológica de *Pedro Páramo* está fundamentada na cosmologia mexicana tradicional, especificamente nos acontecimentos épicos da viagem ao país dos mortos e do paraíso terrenal presentes no *Códice Náhuatl de Cuauhtitlan* (1558). Lienhard (2003, p. 254-255) ressalva que, embora não haja mais registros culturais abertamente pré-hispânicos em Jalisco, pode-se supor a permanência de alguns rastros de ascendência pré-hispânica em certas culturas orais arcaicas. E que, portanto, como atestam suas fotografias nos campos do México indígena²⁰, “Rulfo puede haberse impregnado, por otra parte,

²⁰ RULFO, Juan. 100 Fotografias. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

de certas práticas rituais e narrativas de los ‘vencidos’. Otra posible experiencia de lo ‘mexicano antiguo’ bien puede haber sido la lectura de los textos nahuas clásicos”.

No *Códice Náhuatl de Cuauhtitlan*, o herói mítico-histórico Quetzalcóatl, uma divindade mesoamericana, experimenta dois acontecimentos sepulcrais importantíssimos muito semelhantes estruturalmente com os acontecimentos em *Pedro Páramo*, de acordo com Lienhard (2003, p. 255). O primeiro acontecimento é a busca pelo pai empreendida por Quetzalcóatl, a aproximação é tanta que vale a pena citar um trecho do *Códice*:

Cuando ya tenía un poco de discernimiento, tenía ya nueve años, dijo: ¿cómo era mi padre? ¿acaso puedo verlo? ¿acaso puedo mirar su rostro? En verdad se murió, allá fue enterrado, ¡ven a verlo! Luego fue allá Quetzalcóatl, en seguida escarbó y escarbó, buscó sus huesos. Y cuando hubo sacado sus huesos, allá los fue a enterrar en el interior de su templo, en el que se nombra de la diosa Quillaztli (LEÓN-PORTILLA, s/f, p. 38)

Em outro texto do *Códice*, Quetzalcóatl entra no reino do senhor dos mortos, Mictlan. Nele, chega perto de Mictlantecuhtli y a Mictlancihuatl e diz: “-Vengo en busca de los huesos preciosos que tú guardas, vengo a tomarlos” (LEÓN-PORTILLA, s/f, p. 20). Embora Mictlan pareça autorizar Quetzalcóatl, o senhor dos mortos procura gerar obstáculos para a saída dos ossos, abrindo um buraco intransponível, de acordo Lienhard (2003, p. 256), citando o seguinte trecho do *Códice*: “luego fueron a hacerlo y Quetzalcóatl se cayó en el hoyo, se tropezó y lo espantaron las codornices. Cayó muerto y se esparcieron allí los huesos preciosos” (LEÓN-PORTILLA, s/f, p. 20). Para Lienhard (2003, p. 256), esses fragmentos épicos antecipam as articulações fundamentais da história de *Pedro Páramo*, uma vez que “el viaje del protagonista (Juan Preciado) al reino de los muertos (Comala) en búsqueda de los restos (la memoria) de su padre (Pedro Páramo), y el rescate difícil de los restos de una humanidad muerta”. Portanto, tanto Quetzalcóatl quanto Juan Preciado morrerão/não morrerão de maneira ambígua, conforme Lienhard, precisamente na lógica do que chamamos aqui de realismo dos fantasmas.

Nos textos nahuas, os ossos dos mortos serão a matéria a partir do qual Quetzalcóatl, junto com a agricultura, a fertilidade e a vida, criarão um novo gênero humano, conforme Lienhard (2003, p. 256-257). Por sua vez, com poderes similares, Juan Preciado criou, a partir das vozes e dos sussurros, a humanidade da fictícia Comala. Limitado a linguagem, o poder do narrador Juan evoca e povoa as vozes com sombras e esqueletos com discursos. Com isso, as criações são, na verdade, recreações e recomposições. Enquanto Quetzalcóatl restitui a vida a partir de fragmentos de mortos, do passado, devido à oferta e ao sacrifício de seu próprio sangue fecundador, analogamente, Juan Preciado compõe o mundo de Comala a partir dos fragmentos das vozes discursivas dos habitantes do povoado, às vezes anônimos como os ossos de um

cemitério, isto é, “discursos ‘muertos de distintas épocas’”, conforme Lienhard (2003, p. 257). Assim, podemos ver também na crítica de Lienhard uma aproximação da dinâmica formal do romance rulfiano nos termos aqui apresentados do realismo dos fantasmas da periferia que, na palavra viva dos romances-sujeitos como *Pedro Páramo*, revela-se como “discursos mortos de distintas épocas”.

Na sequência do mosaico de fragmentos discursivos do romance rulfiano, tem-se um núcleo de signos que se assemelha ao país dos mortos das mitologias mexicanas, como Mictlan para os astecas e os nahuas modernos, conforme Lienhard (2003, p. 257). Por exemplo, as referências à situação geográfica ou cosmológica, no que tange ao afastamento dos mundos dos vivos, exigindo uma viagem e jornada árdua a qual os mortos devem realizar para chegar ao seu destino. Lienhard cita o caminho inicial de Juan Preciado à Comala, que representa uma descida quase infinita para um lugar com calor insuportável e sem ar, semelhante ao que os *mayatzotziles* de Chiapas simulam nos enterros. Há também uma forte analogia entre os episódios de Donis e a irmão-esposa (a relação incestuosa) com o senhor e senhora do reino dos mortos asteca, *Mictlantecuhtli* e *Mictlancihuatl*, remetendo também a relação incestuosa fundadora dos toltecas e astecas, *Quetzalcóatl* y *Quetzalpétaltl*, entre outros exemplos. O interessante aqui é que, tanto no romance como nos exemplos das práticas ancestrais mesoamericanas, para além de comprovar as similitudes e a inevitável penetração das culturas arcaicas no romance, há uma necessária ligação e limiar entre os vivos e os mortos e, sobretudo no caso romanesco, também entre os tempos, passado e presente ou presente e futuro, pois o afastamento do mundo dos vivos nunca é total. Portanto, há uma descrição subsumida da dimensão do realismo espectral.

Em seguida, Lienhard (2003, p. 257) reconhece que *Pedro Páramo* não é meramente uma narrativa mítica. Há também uma camada documental na superfície enunciativa, por se tratar de uma narrativa heterogênea, como se constitui, inclusive, todo sujeito do realismo dos fantasmas da periferia, trazendo entre outras camadas, centralmente o limiar entre memória e cultura autóctone, história e mito, para a composição literária entre “real” e “maravilhoso”. No caso do romance rulfiano,

A Comala, equivalente literario de las aldeas rurales abandonadas a raíz de una frustrante política agraria (nivel de representación ‘documental’), se superpone, pues, el reino de los muertos de ascendencia prehispánica (nivel ‘mítico’). Cada una de estas imágenes indisociablemente unidas representa uno de los dos aspectos de este texto heterogéneo, el del ‘dueño de la escritura y la tradición literaria occidental’, y el del ‘depositario de la memoria y los valores oral-populares’.

Além do país dos mortos, *Pedro Páramo* também traz substratos estruturais do paraíso terrenal da cultura arcaica mexicana como traço de uma outra Comala, de acordo com Martin Lienhard (2003). No período de esplendor de Comala, ligado à voz da mãe de Juan, Dolores, a narrativa enuncia um paraíso de luz, ar, água e terra abundante: “al recorrerse las nubes, el sol sacaba luz a las piedras, irisaba todo de colores, se bebía el agua de la tierra, jugaba con el aire dándole brillo a las hojas con que jugaba con el aire” (RULFO, 1996, p. 188). Há, inclusive, um antropomorfismo estreito e fecundo entre o céu e a terra. Nessa relação, a chuva ocupa um papel central. Com referências sexuais e cósmicas, a relação descritiva entre a chuva e a terra constitui uma espécie de explicação mítica para a riqueza de produção agrícola na Comala paradisíaca, produzindo uma divinização celeste da natureza. De acordo com Lienhard (2003, p. 259), a partir das semelhanças, essas descrições têm como substrato o deus *Tláloc*, divindade da chuva na cosmologia tolteca-asteca. *Tláloc* reúne os elementos opostos e complementares da água e do fogo como princípio fecundador. E é precisamente *Tláloc* quem preside o paraíso terrenal chamado de *tlalocan*, o “lugar de *Tláloc*”. Além disso, de acordo com Lienhard (2003, p. 259), segundo informações nahuas, *Tláloc* é quem fornece aos homens os mantimentos necessários e suficientes para a vida corporal. Pedro Páramo, por sua vez, também pode ser definido como o mantenedor de Comala, quem decide pela vida e pela morte, inclusive da própria Comala: “cuando Pedro Páramo, rencoroso, se cruza de brazos, Comala se muere de hambre. Es él controla toda la producción agrícola y, a través de ella, la propia existencia de Comala. Lo mismo, aplicado al mundo (de los aztecas), vale para *Tláloc*”. A associação entre o deus da chuva e o poder latifundiário tem uma história precedente à *Pedro Páramo* na cultura oral mexicana, reforçando a analogia, como em diversos contos indígenas.

Por fim, Martin Lienhard (2003, p. 262) identifica duas temporalidades atuantes no romance rulfiano, uma progressiva e ativa, outra repetitiva e viscosa, numa relação opositiva traduzida em articulações narrativas: o tempo cronológico e histórico, que cobre a biografia de Pedro Páramo e a história de Comala, dentro de um processo conflituoso situado na História mexicana: “si el final de la era del ‘caciquismo’, y la revolución (...) constituyen el telón de fondo de las empresas de expansión del terrateniente, sus últimos meses coinciden con la ‘guerra de los cristeros’ (1926-1929)”; e o tempo mítico, que cobre as estruturas míticas do país dos mortos e do paraíso terrenal. Assim, como resultado das condições de produção alternativas do romance, de acordo com Lienhard (2003, p. 263),

la coexistencia de estas dos temporalidades, debe vincularse, para permitir su interpretación, a la caracterización a la vez ‘documental’ y ‘mítica’ del espacio y los personajes. El tratamiento ‘mítico’ va iluminando, entonces, los aspectos

‘documentales’ del texto. Lo ‘mítico’ - en última instancia, una percepción derivada de una visión oral-popular - permite paradójicamente ‘desmitificar’ (desideologizar) la historia en tanto que supuesto proceso lineal y cronológico.

A revolução mexicana, portanto, seria o índice histórico a ser "desmistificado", conforme Lienhard (2003, p. 263), no sentido de que a suposta mudança radical e definitiva da estrutura social, segundo a História oficial, desintegra-se na percepção romanesca rufiana, abrindo uma nova visão histórica contraditória que reforça os estudos, contemporâneos à publicação de *Pedro Páramo*, dos testemunhos de protagonistas anônimos da história oral da revolução mexicana, uma recente visão popular do processo histórico.

Martin Lienhard termina o estudo se aproximando da dinâmica crucial do limiar entre o “documental” e o “mítico”, que se estrutura, de fato, como forma desmistificadora da história no painel enunciativo romanesco, ao utilizar paradoxalmente o maravilhoso do mítico; contudo, Lienhard parece negligenciar sua indissociabilidade com o real, encerrando por colocar a polaridade estanque entre o “documental” e o “mítico”, privilegiando este último em detrimento da dinâmica do que ele poderia denominar de realismo mítico, a própria composição da conjunção intercalar entre o “real” e o “maravilhoso” que enforma os fantasmas da periferia. Como vimos anteriormente, essa dimensão do realismo espectral é central também em *El Señor Presidente* e em *El reino de este mundo*. Em ambos os casos, o realismo da conjunção intercalar dos fantasmas produz uma investigação ao redor do poder moderno, focado em sua origem, para desmistificar índices de sua história primeva.

Em *El Señor Presidente*, o realismo espectral desmistifica a ideia de “progresso” do capitalismo global como progresso humano, mostrando os ritos míticos do poder moderno na periferia com sacrifícios humanos em todo o romance, sobretudo na emblemática imagem narrativa do Senhor Presidente amalgamada com a de *Tohil*, dispondo a morte de Cara de Ángel, o personagem vencido interpretador dessa espécie de imagem dialética. Em *El reino de este mundo*, o realismo espectral desmistifica a ideia de uma pureza democrática e anticolonial no nascedouro do poder moderno, mostrando seu processo constitutivo de acumulação contraditória de camadas sociotemporais de poderes não-moderno e moderno (transpassando e incorporando substratos da forma escravista, imperial e republicana) em todo o romance, principalmente na apresentação das dimensões rituais e repetitivas da violência histórica do poder, numa rede temporal mítica e circular, expressada pela contraditória e parcial apropriação dos mitos entre os reinos branco e colonial e negro e do vodú.

Martin Lienhard, ao cabo, não tem outra alternativa a não ser finalizar seu estudo sem tirar uma conclusão completa sobre o porquê o “mítico” desmistifica a história da revolução

mexicana e o quê o “mítico” de fato apresenta sobre a história do México e, conseqüentemente, da periferia do capitalismo no romance rulfiano, ou seja, deixa a pergunta principal da forma romanesca em aberto como consideração final. Arrigucci Jr. (2010, p. 181), que, no pólo oposto de Lienhard, privilegia o realismo e duas dimensões de seu arquétipo épico, em detrimento da dinâmica compositiva de junção intercalar entre o “real” e o “maravilhoso” que enforma os fantasmas da periferia, trazendo necessariamente também o mítico em seu bojo, produz como conclusão de seu estudo uma pergunta semelhante, deixando também em aberto o aspecto principal da forma de *Pedro Páramo*, quando diz que, no momento da descida infernal do coral de vozes, o romance de Rulfo registra como resultado “uma questão enigmática, para a qual não se tem resposta, (...) que surge em meio aos destroços históricos da revolução, de dentro do diálogo dos mortos, entre as pedras resultantes do desmoronamento do pai, em meio à terra em ruínas”.

Diferente de Lienhard, porém, Arrigucci Jr. (2010, p. 182) consegue detalhar mais a pergunta conclusiva e, com isso, o caminho crítico de descrição da forma de *Pedro Páramo* quando, no final de seu estudo, afirma que o romance de Rulfo

é um momento, transformado pela força da penetração moderna na matéria viva do seu tempo, do mito épico como arquétipo formal: o momento da descida aos infernos, que é o momento meditativo diante da morte, da *anagnórisis* diante da morte. O romance se desenvolve como a formulação da pergunta depois das ilusões perdidas. Da revelação buscada no extremo, em face da morte. O que significa um mundo destruído, quer dizer, um mundo sem o pai, em que o tirano foi morto e só sobraram os escombros da violência. E agora se está diante da terra em ruínas. É essa a questão. A questão enigmática de Rulfo, que é também um enigma histórico, no meu modo de ver, com seu halo de fantasmagoria, mas com um miolo coeso e inextirpável de dura realidade. A que continuou incomodando grande parte da crítica conservadora, que tenta fazê-lo remontar a mitos de origem, distanciando-o de qualquer sentido presente ou perspectiva futura.

A chave aqui é: *Pedro Páramo* perscruta um “enigma histórico com seu halo de fantasmagoria” de “um mundo sem pai, em que o tirano foi morto e só sobraram os escombros da violência. E agora se está diante da terra em ruínas”. Contudo, Arrigucci Jr. não consegue descrever completamente o que a forma do romance rulfiano diz porque não reconhece as duas forças narrativas atuantes, a do realismo e a do mítico, em equipolência e em articulação limiar, como novidade nuclear. O mito reconhecido por Arrigucci Jr. é o *mythos* aristotélico ligado à tragédia e ao épico, mas é inegável a penetração também de substratos orais dos mitos de culturas autóctones mesoamericanas, especialmente a dos nahuas. Assim, aproximando e friccionando as críticas de Arrigucci Jr. (2010) e Martin Lienhard (2003), de maneira complementar, podemos chegar próximo de uma resposta mais satisfatória da descrição formal do romance rulfiano, isto é, fazendo uma espécie de leitura de junção intercalar entre as

duas críticas conseguiremos descrever melhor a forma de *Pedro Páramo* e verificar sua contribuição para o pensamento do realismo espectral.

A forma de *Pedro Páramo*, portanto, constitui-se de um “realismo de essência” e “crítico”, “para sondar um real mais fundo”, para utilizar as palavras de Arrigucci Jr. (2010), e, ao mesmo tempo, uma narrativa com “tratamento mítico” sobre o “documental” da revolução mexicana a partir de uma “visão oral-popular” de substratos culturais arcaicos, para utilizar as palavras de Lienhard (2003), compondo, assim, uma espécie de “realismo de essência mítico”. Conseqüentemente, esse “realismo de essência mítico” de *Pedro Páramo* nos diz que o romance, de um lado, internaliza radicalmente no plano enunciativo o ponto de vista dos pobres camponeses para a submersão ao inferno, numa consulta aos mortos, como condição de narração possível da história de um povoado recôndito destruído no México, na periferia do capitalismo mundial, depois da revolução mexicana e da violência história na configuração do poder moderno, deixando como enigma histórico uma terra em ruínas e sem pai; e, de outro lado, de que o arcabouço mítico da viagem ao país dos mortos e do paraíso terrenal dão a costura diegética para a desmistificação da história do caciquismo e, sobretudo, da revolução mexicana.

O que chamamos de “realismo de essência mítico”, nessa conjunção intercalar crítica entre o “realismo crítico” ou o “documental”, de Arrigucci Jr., e a narrativa “mítica”, de Lienhard, constitui propriamente a forma do realismo dos fantasmas da periferia. Nesse sentido, podemos avançar na descrição da forma e na contribuição de *Pedro Páramo* para o pensamento do realismo espectral. A questão que se coloca aqui é: o que a forma quer dizer ou investiga quando expõe como enigma histórico uma terra em ruínas e sem pai, conforme Arrigucci Jr. (2010), e quando desmistifica a história da revolução mexicana, conforme Lienhard (2003)? Antes de mais nada, precisamos lembrar que a história de Comala é também a história de Pedro Páramo, que não é um mero latifundiário déspota, mas um representante da estrutura de poder específica da realidade mexicana: o *caciquismo*, a experiência de poder por detrás da legalidade formal pautada na relação arcaica entre proprietários de terras e camponeses. Na América Latina, há outras estruturas semelhantes. O encontro, o choque e a troca entre o caciquismo e a revolução mexicana é o ponto diegético fundamental de *Pedro Páramo*, porque a consulta aos mortos, aos fantasmas de Comala, nos assegura que a terra em ruínas é consequência direta dessa reestruturação do poder. É esse o ponto crucial que o realismo espectral do romance rulfiano investiga.

Evodio Escalante (1996, p. 675), com razão, aponta a importância de pensar o cacique Pedro Páramo em sua sincronia com a violência da revolução mexicana:

Pero el cacique, se me dirá, es un dato sociológico, que informa acerca de la sociedad, pero que nada dice acerca de la relación entre historia y literatura. Acepto la objeción y doy el primer dato que acaso permite vislumbrar la conexión mencionada. Me parece sintomático que el apogeo y la caída del personaje Pedro Páramo coincida en líneas generales con el surgimiento y la degeneración de la ola de violencia en que consistió la Revolución Mexicana. Crecido durante el porfiriato, y heredero sin duda de sus usos y sus costumbres, el cacique Pedro Páramo conoce su máximo esplendor durante la etapa emergente de la violencia revolucionaria. La madurez vital del cacique y la eclosión revolucionaria, coinciden en el tiempo. Esta sincronía, quisiera sugerir, tiene su simbolismo. Es el estalido de la Revolución, en efecto, lo que le permite a Páramo, así sea de rebote, concretar el viejo sueño con el que culminan los sueños de su vida: aproximarse a Susana San Juan, tenerla dentro de sus dominios.

Com efeito, o romance rulfiano traz um traço testemunhal da configuração do poder e da violência da realidade mexicana, tomando como um dos povoados paradigmáticos o de Jalisco na época da revolução mexicana, que, conforme Ruffinelli (2009, p. 24), “destruyó miles de vidas, dejó centenares de huérfanos. Niños que vieron morir a sus padres, niños abandonados, huérfanos y solitarios. A su vez la estructura feudal del latifundio multiplicó la población con hijos ilegítimos”. Tendo isso em vista, quem melhor poderia narrar, a partir do realismo espectral, a violência e as contradições do amálgama entre o caciquismo, a velha estrutura de poder, e a revolução mexicana, a imposição de uma nova estrutura de poder, na perspectiva dos vencidos, senão os próprios vencidos? *Pedro Páramo* é, nas palavras de Jean Franco (1996, p. 874), um romance que reproduz “la fragmentación y ruina de un orden social y moral, la supervivencia de códigos previos dentro de un nuevo orden social, y los conflictos y confusiones que surgen de la mezcla de lo nuevo y lo viejo”. Nesse sentido, mais que a fragmentação moral, o romance rulfiano traz para pensar sensivelmente a reconfiguração do poder, apresentando os fantasmas da transição entre tempos, em que ruínas sociopolíticas arcaicas são rearranjadas na enformação da estrutura de poder moderno. Uma demonstração disso é o diálogo entre o velho cacique Pedro Páramo e os revolucionários:

– Yo sé la causa – dijo otro –. Y si quiere se la enterro. Nos hemos rebelado contra el gobierno y contra ustedes porque ya estamos aburridos de soportarlos. Al gobierno por rastro y a ustedes porque no son más que unos mórdrigos bandidos y mantecosos ladrones. Y del señor gobierno ya no digo nada porque le vamos a decir a balazos lo que le queremos decir.
– ¿Cuánto necesitan para hacer su revolución? – preguntó Pedro Páramo. (RULFO, 1996, p. 275)

E, nesse trecho, para além da negociação e rearranjo do poder, há o elemento central segundo o qual o poder do cacique ganha mais força nesse interregno: o dinheiro. Pedro Páramo, além de ser o pai de diversos filhos, legítimos e ilegítimos, configurando-se metaforicamente, ao cabo, como o pai do próprio povoado de Comala, uma espécie de alegoria do caráter patriarcal de dominação, por isso, a história de Comala se confunde com a história de Pedro

Páramo, é também o chefe do velho poder feudal do caciquismo, gerido com a força do dinheiro, uma vez que todas as relações do latifundiário são pautadas monetariamente, diferente do saudoso paraíso terrenal matriarcal. Desse modo, conforme Jean Franco (1996, p. 876),

Al centro de este derrumbamiento está, por supuesto, el propio Pedro Páramo. Señor feudal, jefe de la tribu, padre de la aldea y único propietario de las tierras de la Media Luna es, como el orden moral cristiano, un anacronismo. La naturaleza de una sociedad feudal o tribal consiste en que los hombres presten servicio a cambio de protección. El jefe tiene deberes y obligaciones para con su parentela y servidumbre. Pero aquí aparece nuevamente un desajuste entre el ideal y la realidad. Aldeanos y empleados ofrecen a Pedro Páramo la obediencia, el respeto y la devoción debidos a un jefe feudal. Lo buscan cuando se ven en aprietos, le piden dinero. Pero al igual que el cielo cristiano que ya no existe como premio o compensación de una vida buena, el jefe feudal ha abdicado de sus obligaciones. La fuerza y el dinero son las bases de su poder; las relaciones económicas determinan todas las demás relaciones - el casamiento con Dolores, el robo de las tierras de Toribio y su asesinato, el soborno de los revolucionarios. El dinero es la gran fuerza corruptora que subvierte tanto el orden social como el moral.

O dinheiro de Pedro Páramo não tem base social burguesa mexicana. É produto de relações semifeudais de trabalho, com um horizonte colonial de acumulação de Capital. Nesse cenário, o realismo dos fantasmas reforça a enunciação dos personagens-fantasmas pela disposição lógica da conjunção intercalar da forma do romance, trazendo o fantasma do poder, na transição entre tempos, em choque e, ao mesmo tempo, em articulação com fantasma da revolução para apresentar a reestruturação do poder, impondo uma reconfiguração em base fantasmal, entre a velha e a nova ordem, sem a estrutura burguesa local. Assim, de acordo com Jean Franco (1996, p. 875-876),

El mundo de *Pedro Páramo* no es diferente al de Europa en el siglo XVII, en donde existían elementos de la sociedad feudal injertos en el orden social nuevo puesto que el cacique, el terrateniente y el cura estaban todavía en posiciones de autoridad, aunque sus funciones se habían transformado. Pero en la sociedad europea había un nuevo elemento, la burguesía que transformaba la sociedad mediante el trabajo y la empresa y que quería apoderarse del poder. En contraste, en la sociedad mexicana de *Pedro Páramo* existe la estructura feudal y tribal mediatizados por el dinero y sin la presencia de una burguesía. Esto significa que el trabajo y el esfuerzo, los motores de la sociedad puritana, se encuentran ausentes en Comala. El fetiche de la sociedad burguesa (el dinero) existe pero sin la base productiva. Por eso, Comala es fantasmal, porque sus habitantes muertos están atormentados por un orden moral que ya no se puede aplicar y que invade las formas vacías de la vida de la comunidad. Separados del cielo, encerrados en los sueños privados, los hombres viven (o fingen vivir) en el pasado cuando había plenitud y abundancia. Pero los sueños de este tipo no transforman la sociedad, la destruyen.

Pedro Páramo é um cacique com uma dinâmica patriarcal e financeira de um poder arcaico nos confins do México na ditadura de Porfírio Díaz (1830-1915), governo antecessor à revolução mexicana, organizador da instância de poder extralegal do caciquismo. Embora a revolução mexicana, liderada por Emiliano Zapata (1879-1919), durante as décadas de 1910,

tenha reivindicado a reapropriação das terras e fazendas de políticos e caciques de volta para as comunidades rurais, defendendo-as com armas, o romance rulfiano mostra a contradição no destino da revolução, que parece coincidir com o período depois da morte de Zapata, ao expor a negociação dos revolucionários com Pedro Páramo, que procurou financiar e ficar ao lado de quem estava ganhando. O cacique colocou nas fileiras da revolução seu empregado Tilcuate para ter notícias e certo controle no processo de reconfiguração do poder. Ele não deveria ser fiel aos revolucionários, mas ao poder. Depois disso, os novos “patrones”, como Pedro Páramo tratou os revolucionários, receberam o cacique de maneira mais amena e servil, mantendo o poder despótico em Comala. Tilcuate serviu, determinado momento, ao exército villista. Pediu mais dinheiro ao cacique, o qual sugeriu assaltos. Por fim, o percurso de Tilcuate mostra as diversas fases da revolução até chegar a Guerra Cristera, desdobramento da revolução, no desfecho do romance, mostrando que o período da morte de Pedro Páramo, por volta do final da década de 1920. (RULFO, 1996, p. 296)

Mantendo o domínio sobre Comala no processo de instalação da nova ordem, Pedro Páramo consegue seguir na reconfiguração do poder moderno mexicano, orientando sua disposição na obsessão por Susana. Nesse ínterim, abandona de vez o povoado, que passa a sofrer não apenas com a revolução e a guerra, mas também com as consequências da inércia do cacique. O final do romance é emblemático: com o povoado desolado, o pai-cacique do poder patriarcal e financeiro de Comala, o latifundiário Pedro Páramo, morre pelas mãos do arriero Abundio, um de seus filhos, numa reação desesperada pela negativa do pai a uma ajuda financeira para enterrar a própria nora. Assim, o romance finaliza com uma terra em ruínas devido ao abandono do pai-cacique, o qual sendo pedra de um ponto culminante (um dos possíveis significados literais de Pedro Páramo) do velho poder desmoronasse ao morrer: “Dio un golpe seco contra la tierra y se fue desmoronando como si fuera un montón de piedras” (RULFO, 1996, p. 304), deixando, contudo, como legado seus pedaços na terra.

No desfecho de *Pedro Páramo* temos a um só tempo: a ruptura geral com o velho poder ditatorial do México, com a desestruturação do caciquismo, e, ao mesmo tempo, a manutenção parcial do poder de caciques em alguns povoados como Comala, isto é, o amalgamado do velho com o novo na reconfiguração do poder moderno, absorvendo, portanto, a dimensão patriarcal e financeira do poder despótico do caciquismo na zona rural mexicana, para manter a acumulação do capital mundial, ainda que promova, como consequência e sacrifício, a ruína de povoados inteiros no México profundo sem uma estrutura burguesa clássica. Isto é o que nos diz o realismo dos fantasmas da periferia de *Pedro Páramo*.

Portanto, ao construir um mosaico de personagens-fantasmas dentro da lógica da conjunção intercalar entre “real” e “maravilhoso”, no interregno entre a estrutura do caciquismo e da revolução mexicana, o romance-sujeito *Pedro Páramo* produz um realismo dos fantasmas de consulta viva aos mortos da periferia do capitalismo global, abrindo um espaço de memórias dos tempos móveis e fraturados da história, para promover, com esse modo de formar, uma investigação coletiva das dimensões do fundamento patriarcal e financeiro do poder moderno, por meio, de um lado, da internalização do ponto de vista dos pobres camponeses e da estrutura épica de descida ao inferno, e, de outro, dos motes de viagem ao país dos mortos e do paraíso terrenal dos mitos ancestrais mesoamericanos das culturas orais. Retomando, desse modo, primeiro, o enunciado experimental de *El Señor Presidente*, quer dizer, o realismo dos fantasmas que investigou o mito da ideia de progresso do poder moderno do capitalismo; e, depois, o desdobramento de *El reino de este mundo*, quer dizer, o realismo dos fantasmas que verificou os horizontes coloniais da formação do poder moderno. Assim, *Pedro Páramo* produz uma nova consequência formal, contribuindo para o pensamento literário do realismo espectral.

Para finalizar, podemos aqui fazer uma descrição mínima, e naturalmente imperfeita (BADIOU, 2002, p. 24), da primeira imposição da configuração literária do realismo dos fantasmas da periferia, isto é, do corpo mínimo da verdade do realismo espectral: *El Señor Presidente* (1946) - *El reino de este mundo* (1949) - *Pedro Páramo* (1955). Em *El Señor Presidente*, irrompe o modo de formar radicalmente novo da conjunção intercalar, ainda impuro entre formas remanescentes, como a presença do discurso de polaridade surrealista entre a “realidade” e o “sonho”, sem a inserção completa do narrador na novidade formal, trazendo, contudo, o mito, no caso o Maia-Quiché, como força enunciativa contígua e limiar ao realismo, ainda que de maneira fragmentária e pontual, na costura do espaço de sentido indecível entre os efeitos de sentidos contraditórios “real” e “maravilhoso”, como forma de investigação do mito do poder moderno e sua ideia de progresso na periferia; Em *El reino de este mundo*, por sua vez, a forma da conjunção intercalar ganha corpo, adquire lapidação e em relevo, com a inserção completa do narrador no amálgama narrativo, agora com a contiguidade entre o “real” e o “maravilhoso” no plano enunciativo geral do romance, a partir do encontro/conflito dos mundos dos negros escravizados e dos colonos brancos, trazendo os mitos e rituais do vodu afro-caribenho como força enunciativa contígua ao realismo, na costura do espaço de sentido indecível entre os signos contraditórios, como forma de investigação do mito do poder moderno nas camadas de horizontes coloniais cumulativos desde a origem periférica; e, por fim, em *Pedro Páramo*, a forma da conjunção intercalar encontra-se plenamente corporificada,

com um mosaico de narradores fantasmas internalizados completamente e irredutíveis ao plano enunciativo fantasmagórico, a contiguidade entre o “real” e o “maravilhoso” é a própria costura da história da Comala fantasma na consulta viva aos mortos, trazendo os mitos nahuas como força enunciativa contigua ao realismo, no espaço de sentido indecidível entre os signos contraditórios, como forma de investigação do mito do poder moderno no fundamento patriarcal e monetário para a destruição de povoados inteiros.

O pensamento do realismo espectral, assim, diz-nos, com *El Señor Presidente*, que o poder moderno capitalista é um grande mito, amparado na ideia de progresso, desde sua configuração singular na periferia, revelado na contiguidade constitutiva entre poderes não-modernos e modernos, de uma origem imemorial, com destaque para a contiguidade entre o poder autoritário da ditadura do “Señor Presidente” e o liberalismo econômico da “superdemocracia”, fundado na combinação de distintos modos de produção, estabelecendo uma relação de dependência com o imperialismo norte-americano para a integração colonial ao mercado global. Em seguida, o pensamento do realismo espectral se desdobra e nos diz, com *El reino de este mundo*, que a origem e a formação do poder moderno constitui-se de uma combinação contínua, contraditória e cumulativa de ruínas coloniais de poderes não-modernos na periferia, da escravização colonial até a república, conformando acontecimentos políticos singulares, como o império negro de Henri Christophe, emergidos das fraturas entre os tempos do poder e entre os modelos e as reais realizações políticas. E, por fim, o pensamento do realismo espectral se desdobra novamente e nos diz, com *Pedro Páramo*, que o poder moderno do capitalismo se desenvolve com a destruição de povoados rurais na periferia a partir da rearticulação e rearranjos dos poderes feudais de latifundiários locais com estrutura patriarcal e financeira, ainda que sem lastro numa burguesia local. Assim, o realismo dos fantasmas da periferia descreve o movimento material, real e mítico dos fantasmas sociopolíticos necessários e imprescindíveis do poder moderno do capitalismo global.

CAPÍTULO 3 – A NEGAÇÃO DO REALISMO ANTIFANTASMAS:

As negações do realismo espectral

3.1 O sujeito reativo e obscuro de um pensamento literário

Um pensamento literário começa a existir maximamente, aparecendo como um novo mundo literário, no sentido do presente de um acontecimento narrativo ficcional, quando uma configuração de obras, ponto-sujeito por ponto-sujeito, não deixa desaparecer a marca experimental do sítio, isto é, quando o corpo da verdade literária se constitui em torno do enunciado primordial da nova forma. O sujeito, nesse sentido, são obras que tomam posição a respeito do acontecimento e da existência do corpo da verdade literária e, ao mesmo tempo, orientam a forma e o pensamento literário. Considerando o acontecimento inestético uma perturbação da ordem do mundo literário, no que concerne à mudança radical da organização lógica narrativa ficcional, com o relevo de uma nova forma inexistente, a tomada de posição das obras contemporâneas ao acontecimento literário é uma posição, portanto, quanto à ordem do mundo ficcional, de orientação do que deve ou não existir nesse mundo, conforme sustenta Badiou (2010, p. 99).

Nesse sentido, vimos que os romances que mostram uma afinidade forte com a nova forma literária, no que tange ao grau máximo de identidade com o enunciado primordial, constituem a posição de fidelidade e, portanto, de sujeito fiel ao acontecimento inestético, o qual orienta e engaja o pensamento literário para um procedimento genérico. Não temos apenas esse tipo de sujeito num pensamento, contudo. Há três tipos de posições: a fidelidade ativa, a indiferença reativa e a hostilidade obscurantista. Cada posição configura um tipo de sujeito, respectivamente: o sujeito fiel, o sujeito reativo e o sujeito obscuro. Badiou (2010, p. 99-100) descreve a dinâmica de cada sujeito, de maneira ampla, abarcando os quatro procedimentos de verdade (a política, a ciência, a arte e o amor), no seguinte resumo:

De modo abstracto, es claro que vamos a tener tres tipos de posiciones. Hemos descrito la primera [a da fidelidade] en el capítulo precedente: incorporación al cuerpo, entusiasmo por la novedad, fidelidad activa a lo que llegó para conmocionar localmente las leyes del mundo. La segunda es la indiferencia: hacer como si nada hubiera tenido lugar o, más exactamente, estar convencido de que, si el acontecimiento no se hubiera producido, las cosas serían, en lo esencial, idénticas. Es la clásica posición reactiva, que anula la novedad en la potencia tranquila de la conservación. La tercera es la hostilidad: considerar al nuevo cuerpo como una

irrupción extranjera nociva, que debe ser destruida. En este odio de lo nuevo, de todo lo que es “moderno” y diferente de la tradición, reconocemos el oscurantismo.

Veamos as peculiaridades da dinâmica do sujeito reativo e obscuro na singularidade do procedimento artístico literário, sempre considerando, neste caso, os romances como os pontos locais desses sujeitos. Como o sujeito fiel, os sujeitos reativo e obscuro também são figuras novas contemporâneas ao acontecimento literário, porque se apresentam ao redor do enunciado primordial da forma, quer dizer, existem materialmente no mundo literário apenas em função da marca de inovação formal. Nesse sentido, os três tipos de sujeitos participam da novidade literária. “Los tres son figuras del presente activo en que se trama una verdad antes desconocida. Componen una historia en la cual, arduamente, una verdad hace su camino y se aleja, por su universalidad, de las circunstancias de su aparición”, sustenta Badiou (2010, p. 100-101). Assim, paradoxalmente, o sujeito reativo é uma figura da novidade formal que (des)orienta a verdade literária para a conservação de formas anteriores nas condições de existência do novo corpo, enquanto o sujeito obscuro é uma figura da novidade formal que (des)orienta a verdade literária para a aniquilação do corpo novo, isto é, para o fim da própria forma literária.

O sujeito reativo, nessa perspectiva, constitui-se pelos romances que, utilizando traços da nova lógica narrativa ficcional, geralmente fórmulas caricaturais da nova forma, direcionam localmente a conservação de marcas de formas literárias anteriores como composição nuclear do modo de formar a matéria literária, ou seja, orientam uma espécie de torção ou deslocamento formal de modo que axiomas de formas tradicionais ocupem o centro enunciativo do presente literário novo, produzindo uma distância significativa da novidade radical do conteúdo em si da forma literária, no sentido de uma negação da efetividade do acontecimento literário, persistindo na preservação do mundo literário anterior. Em outras palavras, as obras do sujeito reativo são aquelas que trazem a estandardização da dinâmica da nova forma literária em contraposição com o próprio enunciado formal da novidade, aquelas que apresentam uma contradição interna com o movimento da verdade da própria forma.

Nesse cenário, os pontos-sujeitos reativos falsificam o presente da forma literária inaugural, por conta da distância inestética quanto à invariância formal e ao grau mínimo de identidade com o enunciado primordial. Por outro lado, os pontos-sujeitos reativos são sintomas da existência do novo corpo da verdade literária, mantendo o arremedo de certos princípios gerais da nova forma submetidos às formas literárias antigas como modo de negar a marca de novidade poética e formal. Assim, de acordo com Badiou (2010, p. 102),

Globalmente, el aparecer del mundo anterior debe permanecer bajo el mismo trascendental, de tal suerte que el cuerpo nuevo no pueda desplegar su existencia máxima sino localmente. Tal es la orientación que el sujeto reactivo asigna a ese cuerpo: que se quede en su rincón tanto como sea posible. (...)

En este sentido, el sujeto reactivo es un sujeto nuevo, inducido por el nuevo cuerpo: realiza *la invención de nuevas prácticas conservadoras*. Mediante la construcción de una distancia nueva con respecto al presente de lo Verdadero, mantiene el semblante de la continuidad. Es el presente de la disimulación del presente.

A novidade do sujeito reativo presentifica-se pela criação de uma forma literária ajustada de maneira caricatural à novidade e, ao mesmo tempo, contudo, resistente à incorporação da verdade e do pensamento literário. Em outros termos, os romances do sujeito reativo produzem uma negação da nova poética formal “por dentro” do presente literário, retomando marcas de formas literárias consagradas com a máscara da novidade. Nessa perspectiva, a negação do sujeito reativo é uma novidade também no sentido em que cria uma forma nova para velhas marcas literárias como modo de assegurar, de outra maneira, a continuidade do presente literário anterior. Do ponto de vista da verdade literária, o sujeito reativo é o sujeito do presente literário negativo. Nas palavras de Badiou (2008, p. 74),

la figura reactiva no podría resumirse a esta negación. No es pura negación acontecimental, puesto que ella misma pretende también producir algo. E incluso, a menudo pretextando modernidad, producir presente. Ese presente no es, claro está, el presente afirmativo y glorioso del sujeto fiel. Es un presente medido, un presente negativo, un presente ‘un poco menos peor’ que el pasado, aunque más no fuere porque resistió a la tentación catastrófica que, según declara el sujeto reactivo, está contenida en el acontecimiento. Lo llamaremos un *presente extinguido*.

Portanto, a nova forma e o acontecimento literário, construídos pelo sujeito fiel, segue sendo a estrutura referencial da forma literária do sujeito reativo. É a forma do sujeito fiel que autoriza, por assim dizer, a produção do presente débil, do presente extinguido, dos romances pontos locais do sujeito reativo. Enfim, se não fosse o pensamento literário, que carrega positivamente o enunciado experimental da novidade, a forma literária de negação não surgiria, no aparecer do mundo literário, como sujeito reativo, de acordo com Badiou (2008, p. 75).

Em síntese, nos termos das lógicas dos mundos artísticos,

El sujeto reactivo organiza, desde el interior de una configuración, la negación de su novedad formal, tratándola como una simple de-formación de las formas admitidas, y no como una ampliación en devenir de la puesta en forma. Es un mixto de conservadurismo y de imitación parcial, como lo son todos los impresionistas del siglo XX o los cubistas de los años treinta; se lo llamará *academicismo*, y se observará que toda configuración nueva está escoltada por un academicismo nuevo. (BADIOU, 2008, p. 92, grifo do autor)

No caso do acontecimento do realismo espectral, a tentativa de negação da forma literária dentro da própria configuração artística se apresenta fortemente como confirmação ou até entusiasmo do pensamento literário. Há obras, contudo, que trazem a marca de uma contradição interna com a forma. Investigaremos um romance que, embora incorpore traços do realismo dos fantasmas da periferia, desenvolve procedimentos procurando negar os postulados centrais do pensamento literário por dentro, característico de um ponto do “sujeito reativo” da verdade artística, de acordo com Badiou (2008). O romance ponto-sujeito reativo escolhido não é uma obra qualquer, trata-se de *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez, romance reconhecido como o maior representante da poética do “realismo mágico”.

O sujeito obscuro, por sua vez, ataca diretamente o corpo novo da verdade literária, sem produzir qualquer caricatura do enunciado primordial, criando outra forma para organizar o fim do acontecimento literário. A forma literária do sujeito obscuro não ratifica em nenhum grau, como o faz o sujeito reativo, a nova forma do pensamento literário. Ao contrário, a composição formal do sujeito obscuro é construída de tal modo que possa combater a nova forma do sujeito fiel. As obras do sujeito obscuro são abertamente opostas das do sujeito fiel. A dinâmica do sujeito obscuro é de negação radical. Nesse sentido, o sujeito obscuro é constituído por obras que procuram um modo de formar a matéria literária direcionada à destruição total do corpo do sujeito fiel da verdade inestética. Portanto, a forma literária do sujeito obscuro obtém algum grau de existência no presente do mundo literário à sombra da novidade lógica narrativa ficcional.

Nesse sentido, de acordo com Badiou (2010, p. 103), para a destruição integral do corpo de verdade, encerrando a orientação do sujeito fiel, a forma do sujeito obscuro “tiene que inventar por completo, además, un cuerpo ficticio que sea el rival del cuerpo de verdad y que, sin embargo, no ratifique el acontecimiento del que su rival procede, sino que lo rechace y lo niegue”. O sujeito obscuro produz um presente, nesse contexto, a partir do que considera uma forma sublime a qual sempre esteve disponível no mundo literário, mas foi dissimulada ou mutilada pelos acontecimentos. Por isso, “a diferencia del cuerpo de verdad que despliega las consecuencias de lo real del acontecimiento, el cuerpo del sujeto oscuro es ficticio, su presente aparente no proviene sino de la destrucción de su rival” (p. 104).

Com isso, a forma literária do sujeito obscuro pretende acabar com a configuração do sujeito fiel com um apelo, “de manera decisiva, a un fetiche intemporal, el supercuerpo incorruptible e indivisible: (...) lo Verdadero sin imagen admisible en el [caso] del arte ” (BADIOU, 2008, p. 79). Dessa maneira, de acordo com Badiou (2008, p. 79), o corpo fictício

procura, ao se mostrar visível, legitimar a destruição do corpo do acontecimento literário atribuindo ao presente construído pelo sujeito fiel, ponto por ponto, uma invisibilidade e inoperância artística. Para o sujeito obscuro, portanto,

el presente es, directamente, su inconsciente, su turbación mortífera, mientras que él desarticula en el aparecer los datos formales de la fidelidad. El monstruoso Cuerpo pleno que es su ficción es el relleno intemporal del presente abolido. De tal suerte que lo que lo porta se vincula directamente al pasado, incluso si el devenir del sujeto oscuro tritura también ese pasado en nombre del sacrificio del presente. (BADIOU, 2008, p. 79-80)

Em síntese, nos termos das lógicas dos mundos artísticos,

El sujeto oscuro, en nombre de su ficción del Cuerpo sublime, de lo divino o de la pureza, apunta a la destrucción, en tanto que infamia informe, de las obras que componen el cuerpo del sujeto artístico fiel. Desde las estatuas paganas martilleadas por los cristianos hasta los Budas gigantes cañoneados por los talibanes, pasando por los autos de fe nazis (contra el arte “degenerado”) y - más discretamente - la desaparición en los sótanos de lo que ya no está de moda. El sujeto oscuro es esencialmente *iconoclasta*. (BADIOU, 2008, p. 92)

No caso do pensamento literário por trás do dito “realismo mágico”, depois do forte impacto de sua trajetória de verdade, houve um opositor declarado, ou seja, nos termos de Badiou (2008), um “sujeito obscuro”, que procurou obliterar radicalmente, a partir da tentativa de desenvolver outro pensamento, mas sempre, de algum modo, à sombra do pensamento o qual quis combater: a antologia narrativa *McOndo* (1996). Analisaremos, portanto, as narrativas de *McOndo* (1996), da chamada “geração *McOndo*”, um declarado manifesto ficcional contra o “realismo mágico”, no qual várias narrativas breves constroem um microcosmo formal anti-fantasma como sujeito obscuro do realismo espectral.

3.2 A negação colonial do realismo dos fantasmas: *Cien años de soledad*

Cien años de soledad, de Gabriel García Márquez, publicado em 1967, é, sem sombra de dúvidas, o romance mais conhecido e lido da *nueva narrativa hispanoamericana*, classificado como o maior representante do realismo mágico nos mais variados estudos, obliterando, às vezes, as múltiplas obras, para servir não apenas como exemplo paradigmático, mas também como metonímia do realismo mágico. O romance narra a história das gerações da

família Buendía, a qual se confunde com a história da aldeia-cidade de Macondo, quer dizer, a genealogia dos cem anos de solidão dos Buendía se mistura com o nascimento da aldeia, o desenvolvimento e o declínio da cidade de Macondo. E a forma de narrar essa história colossal é altamente expressiva, levando ao exagero as retóricas poéticas de naturalização do sobrenatural e de sobrenaturalização do natural, dinâmicas discursivas do espaço indecidível entre o “real” e o “maravilhoso” da conjugação intercalar do realismo dos fantasmas da periferia. Assim, a fortuna crítica tem certa razão em colocar *Cien años de soledad* como uma das principais obras de estudo do realismo mágico, além de ser também o livro mais importante do *boom* editorial, tendo, portanto, uma posição crucial no pensamento do realismo espectral.

García Márquez escreveu a história completa de um mundo, desde a origem até sua desapareição, por isso, de acordo com Mario Vargas Llosa (2007), construiu uma “realidade total, um romance total”. O mundo de *Cien años de soledad* é uma realidade total, conforme Vargas Llosa (2007, p. XXV-XXVII), também no sentido de certa competição com a realidade real ao construir uma imagem romanesca cheia de vitalidade, vastidão e complexidade qualitativamente equivalentes. E essa totalidade se concentra na natureza plural da narrativa, manifestando-se em coisas que acreditamos antinômicas: “tradicional y moderna, localista y universal, imaginaria y realista”. Desse modo, a crítica de Llosa percebe alguma dinâmica limiar, mas não vislumbra o enunciado primordial da forma dos fantasmas, principalmente quando afirma que o romance enfrenta a realidad real com “una imagen que es sua expresión y negación”, quase uma definição fantasmal, e que a matéria total se encontra em todas as ordens de composição: “el individual y el colectivo, el legendario y el histórico, el cotidiano y el mítico”.

Claudio Guillén (2007, p. CXVII), no ensaio “Algunas literariedades de *Cien años de soledad*”, afirma que todos os personagens do romance “viven un vaivém que cuestion ‘los límites de la realidad’, dando cabida a seres o sucesos fantasmáticos, como el espectro de Prudencio Aguilar y sueños como el de ‘los cuartos infinitos’”, isto é, reconhece os personagens-fantasmas nos limites da realidade, deixando claro que não se trata de uma escrita da literatura fantástica. Para o crítico, ao contrário, trata-se de uma “literatura imaginativa”, segundo a qual não é permitido ao leitor perceber claramente a fronteira entre o natural e sobrenatural: “El lector no sabe a ciencia cierta si el ámbito en que se le sitúa es o no es sobrenatural. Pero la literatura imaginativa lleva al lector hasta los límites de lo posible, bordeando lo irreal, dentro de un espacio total”.

Com efeito, *Cien años* é uma literatura imaginativa, mas ela é muito mais. A história dos Buendías inicia, cronologicamente, quando José Arcadio Buendía e sua prima Úrsula Iguarán, amantes, deixam a vila de Riohacha para fundarem a aldeia Macondo, porque, segundo uma profecia, os bebês oriundos de casais de primos nasciam com rabo de porco na antiga vila. Contudo, o romance não segue narrativamente a forma linear do tempo cronológico da história. Já na abertura do romance, uma das mais conhecidas da literatura, percebemos, de imediato, o tom, o ritmo e o tempo cíclico-mítico de Macondo, constitutivo de toda a diegese, quando o narrador relata:

Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo. Macondo era entonces una aldea de veinte casas de barro y cañabrava construidas a la orilla de un río de aguas diáfanas que se precipitaban por un lecho de piedras pulidas, blancas y enormes como huevos prehistóricos. El mundo era tan reciente, que muchas cosas carecían de nombre, y para mencionarlas había que señalarlas con el dedo. Todos los años, por el mes de marzo, una familia de gitanos desarrapados plantaba su carpa cerca de la aldea, y con un grande alboroto de pitos y timbales daban a conocer los nuevos inventos. Primero llevaron el imán. Un gitano corpulento, de barba montaraz y manos de gorrión, que se presentó con el nombre de Melquíades, hizo una truculenta demostración pública de lo que él mismo llamada la octava maravilla de los sabios alquimistas de Macedonia. (MÁRQUEZ, 2007, p. 9)

Por meio da retórica de antecipação de um retrospecto no foco narrativo, *Cien Años* apresenta, de imediato, o caráter cíclico da narração desse “mundo era tan reciente” e o tom fundacional mítico e inocente sobre um tempo-lugar em que “muchas cosas carecían de nombre”. Inicialmente, o signo impessoal do narrador – da “visão por trás” da onisciência – sugere ser um observador. No entanto, a voz narrativa se transforma no decorrer do romance, alternando do signo impessoal para o signo pessoal – da “visão com” de um personagem-narrador. No desfecho, predomina a visão onisciente e onipresente de um deus. Dentro do signo impessoal, a marca temporal de antecipação de um retrospecto e de variações retrospectivas se repetem entre os parágrafos e capítulos, como “Lo era desde hacía mucho tiempo, desde el día ya lejano...” (MÁRQUEZ, 2007, p. 167); ou ainda “años después, en su lecho de agonía, Aureliano Segundo había de recordar la lluviosa tarde de junio...” (*ibid.*, p. 211), compondo a todo instante uma circularidade temporal.

Macondo, de aldeia à cidade, é o povoado ficcional em que se passa a história completa de sete gerações da família Buendía e Iguarán. A história inicia ainda com o casal fundador da família, José Arcadio Buendía e Úrsula Iguarán, os primos legítimos, que queriam ter um filho, mas temiam que nascesse com o rabo de porco na vila de Riohacha, um vilarejo histórico da Colômbia. Com medo, Úrsula se recusou, durante um ano, a fazer sexo com o marido. Durante

esse tempo, José Arcadio matou um homem, Prudêncio Aguilar, em um duelo de lanças, depois de uma confusão numa rinha de galo. A partir de então, ele e Úrsula têm visões do fantasma de Prudêncio Aguilar. Com alguns moradores de Riohacha, resolvem ir para a floresta fundar Macondo e a sina dos cem anos de solidão.

Mesmo numa terra inóspita, Macondo cresce com a perseverança do primeiro núcleo familiar dos Buendías. A cidade sofre todo tipo de desmandos e loucuras dos seus governantes. O crescimento habitacional abundante de Macondo ocorre com a chegada de colonos europeus e norte-americanos. Os conflitos crescem demasiadamente nesse período. O crescimento e a modernização de Macondo traz uma aura de futuro. José Arcadio Buendía fica maravilhado pela ideia de progresso, mas o progresso ganha um sentido mitológico pela presença encantadora da mágica e da alquimia, que são sempre levados por Melquíades e por forasteiros para Macondo.

José Arcadio e o grupo de moradores da antiga vila encontraram uma serra longínqua para fundar Macondo. A enunciação descreve José Arcadio como um exímio empreendedor, um patriarca altivo fundador da aldeia. Ele organiza e planeja tudo: a agricultura, a criação de animais e a incipiente urbanização. Decreta a proibição de rinhas de galo. Por causa das maravilhas trazidas pelo cigano, José Arcadio faz amizade com Melquíades. Tempo depois, o patriarca enlouquece. Vive a solidão da loucura influenciado pela magia e pela alquimia. Em reclusão, o patriarca dedica-se ao estudo dos mistérios, horas e dias ininterruptos, e nas formulações de grandes ideias e soluções extravagantes num mundo tão recente, como extrair ouro com os incríveis ímãs ou construir casas de gelo numa floresta tropical. Inventava até uma arma “avançada”, a qual consiste numa lupa, direcionando e intensificando os raios solares, para queimar os inimigos. De patriarca empreendedor e fundador da aldeia, José Arcadio termina tresloucado em solidão, ainda que tivesse alguns lapsos de lucidez como quando declarou que “a terra é redonda como uma laranja”, mas acaba recluso da vida social, numa solidão intelectual.

Nos últimos anos de vida, José Arcadio manteve contato mais intenso apenas com seu mestre no estudo da magia e da alquimia, quer dizer, do progresso mitológico do mundo macondiano: o cigano Melquíades. O forasteiro é um personagem central na diegese. Melquíades, além de ser o cigano que trama e interfere no povoado ao levar as maravilhas estrangeiras a Macondo, é o próprio narrador demiurgo do mundo diegético, o escritor fundador da história escrita em um pergaminho, informação importantíssima revelada apenas no desfecho

do romance. A solidão, atravessada pela loucura, é a principal herança entre as gerações de Buendías.

O filho José Arcadio, o primogênito Aureliano, Amaranta e Rebeca, a filha adotiva que come terra, são os primeiros que recebem a herança. Contudo, há diferenças em cada linhagem. Os Buendías José Arcádios são mais voluntariosos, ativos e vigorosos, enquanto os Aurelianos são mais idealistas e introvertidos. Aureliano, contrariando o sogro conservador, torna-se coronel no agrupamento dos liberais. Há diversas lutas e guerras entre os conservadores e liberais ou rebeldes na história de Macondo. Aureliano faz história nas guerras. Como liderança em 32 levantes, consegue ser derrotado em todos. Nessas andanças, acabou tendo 17 filhos fora do casamento, cada filho com uma mulher diferente. Ele sobrevive a diversos atentados e termina velho, em casa, fabricando peixes dourados no antigo laboratório. As mulheres da família não são tão semelhantes, guardam singularidades, cada uma com personalidade própria. Úrsula é a matriarca e atravessa quase todas as gerações, vivendo mais de 115 anos. Amaranta é a mais cruel, com constantes desejos de matar motivado pelo ciúme.

A diegese persegue, a todo momento, a solidão das gerações dos Buendías. A guerra, a partir das primeiras gerações, torna-se uma das causas principais da solidão, mantendo presença ostensiva na cidade, trazendo declínios e novos ciclos de prosperidade e renovação para Macondo. Depois de uma das guerras, chegam os 17 Aurelianos, os quais viram caçadores em aventuras bíblicas e morrem num massacre, sobrevivendo apenas dois, o Aureliano carpinteiro e o Aureliano Amador. O coronel Aureliano teve mais filhos, um com a prostituta Pilar Ternera, o Aureliano José Buendía, e outros dois com a esposa Remédios Moscote, os gêmeos Aureliano Segundo e José Arcadio Segundo.

Há um importante acontecimento em *Cien años*: o episódio da greve dos trabalhadores da companhia das bananeiras, acabando no massacre com milhares de mortos. O acontecimento é baseado na realidade histórica, a greve dos trabalhadores das bananeiras em Aracataca, em 1928. Na diegese, José Arcadio Segundo, depois da construção da estrada de ferro, lidera a greve, que termina com um massacre em praça pública. As forças governamentais carregam os corpos nos vagões do trem para jogarem no litoral. Em seguida, negam a existência do massacre. Porém, Arcadio Segundo, presente nos vagões do trem, sobrevive e registra a veracidade do episódio. Os habitantes, contudo, continuam negando o massacre devido à campanha de desinformação governamental e empresarial, acreditando não passar de sonhos.

O tempo cíclico não se reproduz apenas na retórica narratológica do romance, insere-se também na dinâmica dos personagens através de ações repetidas entre as gerações dos Buendía,

manifestando a força da herança nas estirpes. Como no caso dos desaparecimentos, por exemplo, no episódio inicial da greve dos trabalhadores da companhia bananeira, José Arcadio Segundo desaparece de maneira similar a Aureliano em anos anteriores, repetindo a mesma ação:

Fue tan tensa la atmósfera de los meses siguientes, que hasta Úrsula la percibió en su rincón de tinieblas, y tuvo la impresión de estar viviendo de nuevo los tiempos azarosos en que su hijo Aureliano cargaba en el bolsillo los glóbulos homeopáticos de la subversión. Trató de hablar con José Arcadio Segundo para enterarlo de ese precedente, pero Aureliano Segundo le informó que desde la noche del atentado se ignoraba su paradero.

– Lo mismo que Aureliano - exclamou Úrsula –. *Es como si el mundo estuviera dando vueltas.* (MÁRQUEZ, 2007, p. 339, grifo nosso)

Com essas repetições, percebemos o movimento circular do destino dos Buendías. Repleto de destinos trágicos e alguns relacionamentos incestuosos, há uma força de atração dos membros da família com a herança de loucura e solidão das primeiras gerações. Ao final, na sétima geração, a circularidade e repetição ganham contornos apocalípticos e proféticos. O último Aureliano, filho incestuoso entre Aureliano Babilônia e Amaranta Úrsula, nasce com um rabo de porco, cumprindo a profecia. Depois, a narrativa termina com a decifração, enfim, do pergaminho de Melquíades, revelando a escrita fundacional e mítica de Macondo, com a imposição do destino trágico dos cem anos de solidão dos Buendías, produzida pelo próprio narrador demiurgo. Os Buendías, portanto, estavam presos à solidão eterna de uma realidade ficcional, como percebe Aureliano no trecho final, ditado por Melquíades, quando

antes de llegar al verso final ya había comprendido que no saldría jamás de ese cuarto, pues estaba previsto que la ciudad de los espejos (o los espejismos) sería arrasada por el viento y desterrada e de la memoria de los hombres en el instante en que Aureliano Babilonia acabara de descifrar los pergaminos, y que todo lo escrito en ellos era irrepitible desde siempre y para siempre, porque las estirpes condenadas a cien años de soledad no tenían una segunda oportunidad sobre la tierra. (MÁRQUEZ, 2007, p. 471)

A partir do desfecho, podemos ler *Cien años*, junto com Rodríguez Monegal (1984, p. 205), como um mundo criado pela palavra, já que “en el plano en el que se sitúa Melquíades (y por tanto García Márquez) el libro es el mundo porque el libro es la palabra y la palabra es la creación”. Para diversos estudos, em múltiplas perspectivas, esse mundo literário é uma metáfora da América Latina. Enrique Anderson Imbert (1995, p. 353), por exemplo, afirma que “Macondo [...] es Colombia y también toda nuestra América”. Se *Cien años* é uma metáfora interpretativa sobre a América Latina, podemos dizer também, de maneira mais precisa para este estudo, que é um pensamento literário sobre a América Latina e o mundo global capitalista.

Resta saber, contudo, qual pensamento a obra defende em relação aos romances-sujeitos anteriores. Procuraremos escrutinar esse pensamento.

Nossa hipótese identifica duas camadas indissociáveis na composição formal de *Cien años*: primeira, a camada mais visível e chamativa, a superfície da retórica poética do chamado “realismo mágico”, quer dizer, a forma, em certo nível, do realismo dos fantasmas da periferia, retomando traços lógicos do enunciado experimental do modo de formar de *El Señor Presidente* e dos desdobramentos formais de *El reino de este mundo* e de *Pedro Páramo*, contudo, de maneira caricatural, sem produzir uma consequência formal singular e ativa, mas, ao revés, uma estandardização da conjunção intercalar do espaço indecível entre o “real” e o “maravilhoso” dos fantasmas investigativos periféricos do poder moderno, resultando na produção de fórmulas discursivas reativas ao pensamento literário para encobrir e enfeitar uma posição inestética conservadora. Sob esta caricatura, aprofunda-se outra camada, a segunda, do fundamento da estandardização do realismo espectral, a que nega a própria forma de conjunção intercalar e a dinâmica do realismo dos fantasmas da periferia ao produzir, de um lado, um narrador demiurgo do mundo narrativo, expressão da história dos vencedores coloniais e patriarcais do poder moderno na periferia, na figura do cigano estrangeiro Melquíades que, por meio da escrita, funda a história de Macondo e dispõe o destino dos Buendías, e, de outro lado, um ocultamento do poder fundador e da violência colonial de uma cidade como Macondo e, conseqüentemente, uma reafirmação do mito do poder moderno em sua constituição periférica. Assim, em *Cien años*, ao invés de termos um realismo dos fantasmas da periferia investigando o poder moderno, temos um realismo performativo da própria dinâmica do poder moderno negando, por dentro, a nova forma literária. *Cien años de soledad*, portanto, sugere ser um romance do sujeito reativo do pensamento do realismo espectral.

Analisemos a primeira camada do romance. O “realismo mágico” paradigmático de *Cien años* parece produzir um enquadramento caricatural do enunciado primordial do realismo dos fantasmas da periferia, dado que o espaço indecível entre o “real” e o “maravilhoso” da poética de conjunção intercalar, dentro da narrativa fundacional e mítica de Macondo e das gerações de Buendías, é construído, na maioria dos episódios, sem vínculo orgânico com as formas dos fantasmas sociotemporais, isto é, das camadas do passado (ou do futuro) dentro do presente diegético. Em *El Señor Presidente*, a conjunção intercalar entre a realidade – o “real” – e o sonho – o “maravilhoso” – dos personagens como Cara de Ángel se encontra submersa na própria dinâmica enunciativa do realismo do fantasma do poder e da democracia. Em *El reino de este mundo*, o discursivo de contigüidade entre o “real” e o “maravilhoso” do

encontro/conflito dos mundos dos negros escravizados e dos colonos brancos está imbricado no próprio plano diegético do realismo dos fantasmas do poder nos horizontes coloniais. Em *Pedro Páramo*, o espaço indecível entre o “real” e o “maravilhoso” dos fantasmas de Comala, como Juan Preciado, confunde-se com o próprio plano enunciativo do realismo do fantasma do poder patriarcal de Pedro Páramo. Em suma, nos romances do sujeito fiel, a retórica poética de contiguidade entre os signos “real” e “maravilhoso”, tanto a naturalização do sobrenatural quanto a sobrenaturalização do natural, é *imane*nte à própria forma de conjunção intercalar do enunciado primordial do pensamento do realismo espectral. Os episódios reais-maravilhosos são constitutivos do próprio fantasma formal. Em *Cien años de soledad*, ao revés, parece haver uma cisão entre a retórica poética de conjunção intercalar, do dito “realismo mágico”, e a forma do realismo espectral, mas, na verdade, há um procedimento formal de *falsificação* do enunciado primordial, do realismo dos fantasmas da periferia, em prol da conservação de um realismo performativo do poder moderno, em que a maioria dos episódios reais-maravilhosos não constituem nenhum fantasma sociotemporal do romance.

O primeiro episódio de *Cien años* com a retórica de conjunção intercalar entre o “real” e “maravilhoso” é o da apresentação de dois grandes ímãs, trazido por Melquíades, em Macondo. Numa demonstração pública da chamada oitava maravilha dos sábios alquimistas de Macedônia, Melquíades movimenta os dois ímãs para atrair vários objetos de metal das casas do povoado e deixar os moradores perplexos com a novidade:

Fue de casa en casa arrastrando dos lingotes metálicos, y todo el mundo se espantó al ver que los calderos, las pailas, las tenazas y los anafes se caían de su sitio, y las maderas crujían por la desesperación de los clavos y los tornillos tratando de desenclavarse, y aun los objetos perdidos desde hacía mucho tiempo aparecían por donde más se les había buscado, y se arrastraban en desbandada turbulenta detrás de los fierros mágicos de Melquíades. (MÁRQUEZ, 2007, p. 9)

A sobrenaturalização do natural processo de atração do ímã não se conecta com nenhuma forma fantasmal do romance. Ao contrário, apresenta uma poética de inocência e ignorância como “realismo mágico” do recente mundo de Macondo, como confirma o narrador, em seguida, quando diz: “Las cosas tienen vida propia – pregonaba el gitano con áspero acento –, todo es cuestión de despertarles el ánima” (MÁRQUEZ, 2007, p. 10). Toda a construção diegética procura, assim, produzir um escárnio e uma ridicularização com o episódio. Da mesma maneira, o romance tece os demais eventos de apresentações de objetos “mágicos” trazidos pelo cigano Melquíades: o episódio da luneta e lupa do tamanho de um tambor como armas, o último descobrimento dos judeus de Amsterdam, do cofre com o gigantesco gelo, a

grande invenção daquele tempo, entre outros. Assim, todos os episódios são estruturados como um “realismo mágico” da zombaria.

Cien años traz vários acontecimentos reais-maravilhosos além das apresentações dos objetos de Melquíades. A maioria totalmente desvinculado com qualquer construção formal do fantasma do poder ou da democracia, isto é, sem participar de sobreposições de camadas sociotemporais da forma do realismo dos fantasmas da periferia, por exemplo: a crença no nascimento de filho de primos com rabo de porco; a aparição do fantasma de Prudêncio Aguilar; a levitação do padre Nicanor Reyna; a chuva de flores amarelas na morte de José Arcádio Buendía; as andanças do sangue de José Arcádio por Macondo; o cheiro de pólvora no ar durante anos a fio; a levitação de Remédios; as borboletas amarelas de Mauricio Babilônia; a chuva ininterrupta durante quatro anos; os regressos de Melquíades dos mundos dos mortos; entre outros. Esses episódios são todos atomizados dentro da forma romanesca e procuram um efeito de sentido particular de exotismo no painel geral de maravilhamento do recente mundo de Macondo. Com isso, a partir do espaço indecível entre o “real” e o “maravilhoso”, o romance produz uma retórica discursiva de conjunção intercalar em prol de uma poética do absurdo e do exótico dos povoados da periferia.

Essa proliferação de episódios reais-maravilhosos atomizados da forma do realismo dos fantasmas produz uma fórmula fácil para a produção da retórica do realismo mágico, bastando a reunião de elementos contraditórios de povoados periféricos com efeito de sentido absurdo ou ridículo, fundamentado na ideia de inocência ou ignorância, na perspectiva moderna, sem qualquer fundamento em fantasmas sociotemporais. Estamos diante, nesse sentido, de uma standardização e caricatura do realismo espectral. E essa caricatura é totalmente construída tomando a retórica do espaço indecível entre o “real” e o “maravilhoso” da conjunção intercalar como espaço privilegiado do exótico, sendo este o realismo da periferia. Assim, para dizer junto com Oscar Lopez (2008), a admiração por *Cien años de soledad*

se convirtió en la continuación renovada de una presencia estigmatizante, la visión de América Latina como el espacio de lo exótico nombrado desde la carta del descubrimiento e inventariado así en los viajes expedicionarios de la Conquista y la Colonia, lo que abría la puerta corrediza para deslizar los estereotipos confirmadores del aserto. La presencia estigmatizante conllevaba una ausencia, la falta de mayoría de edad o de racionalidad. Así, América Latina fue percibida como el lugar del atraso, de la creencia, de la superstición y del marginamiento de la ley. En suma, el trópico. El espacio diferente al europeo. Y el comportamiento desarreglado de su gente, tropical, aferrado a la fe y a formas de vida irracionales. Macondo llegó a ser el prototipo de lo exótico, el lugar del inventario fabuloso donde todas las evidencias podían hallarse. La ciudad de los espejos (o los espejismos). Por su parte, la civilización seguía estando del lado de Europa y los Estados Unidos, asociadas por su clima y su tradición anglosajona como la cultura, la Gran cultura.

Cien años não constrói apenas um exacerbado “realismo mágico” como espaço do exótico, menosprezando o espaço do realismo dos fantasmas da periferia. Os traços caricaturais da nova lógica narrativa ficcional de conjugação intercalar do romance, que o fazem participar de algum modo da verdade do realismo espectral, sublima uma outra camada enunciativa com uma posição frente ao novo pensamento literário: uma posição reativa contra a nova forma, uma denegação contra o novo pensamento, paradoxalmente, contudo, utilizando a própria forma e o pensamento. Em outras palavras, o plano romanesco recheado de acontecimentos reais-maravilhosos exagerados, aparentemente realistas espectrais, revela-se um plano enunciativo antirrealismo dos fantasmas da periferia. Para verificar detalhadamente essa outra camada de *Cien años de soledad*, vamos mobilizar os importantes estudos de Franco Moretti (1996), de Idelber Avelar (2003) e Rodríguez Freire (2012).

Franco Moretti (1996), em *Modern Epic: the world-system from Goethe to Garcia Marquez*, afirma que *Cien años* constrói uma colaboração entre “magia e império” como consequência da capacidade de apropriação da “não-sincronia” de dois tempos diferentes. Tomando a ideia de “retórica da inocência” da literatura moderna, oriunda de Goethe em *Fausto*, no sentido do reconhecimento da necessidade de violência para a vida civilizada e, ao mesmo tempo, de repúdio à violência para a consciência ocidental, de acordo com Moretti (1996, p. 26), o realismo mágico de *Cien años* incorporou eloquentemente, de maneira submissa, essa retórica à poética da periferia do sistema-mundo. Moretti apresenta, em outros termos, o fundamento da retórica do que denominamos de poética do absurdo e do exótico dos povoados da periferia no realismo mágico macondiano.

A renovação formal do romance consiste, nesse sentido, na conjugação entre a “retórica da inocência” (a “magia” das culturas periféricas para o trabalho de repúdio à violência colonial) e a “ideologia da modernização e do progresso” (a legitimação da única modernidade possível), uma vez que o realismo mágico macondiano produz uma heterogeneidade do tempo histórico, nunca antes vista, intrigante narrativamente como sintoma de uma história em curso, de acordo com Moretti (1996, p. 243). Por consequente, a forma de *Cien años* sucumbe à modernização, de maneira submissa, ao incorporar “reservas de magia” da periferia para produzir um efeito global de “reencantamento” do mundo, transformando-se em aparato ideológico do sistema-mundo. Assim, a violenta modernização colonial se transformou numa história de deleite extraordinário, conforme Moretti (1996, p. 249).

Em *Alegorias da derrota*, Idelber Avelar (2003, p. 90) afirma algo similar, a saber, que *Cien años de soledad* produz uma “demonização de culturas subalternas” promovida pelas

formas capitalistas modernas, as quais devoram as formas periféricas. No romance, a forma promove uma “submissão do tempo circular e mítico da anedota ao tempo linear, progressivo, da escrita” fundadora de Macondo. Para Avelar (2003, p. 44-45), Melquíades é uma alegoria de um fundador demiurgizado que funda a cidade através da escrita sem qualquer interferência do sistema de determinações sociais. Assim, há uma negação da tradição que não inventa “uma novidade radical”, mas “tenta retornar ao momento prístino em que a escrita inaugura a história, em que nomear as coisas equivale a fazê-las ser”. A partir da análise de González Echevarría, em *Myth and archive: a theory of Latin American Narrative*, Avelar (2003, p. 45) demonstra que *Cien años* tem uma temporalidade domesticadora do tempo “pré-moderno” pelo “moderno”, uma vez que o tempo é cíclico na história ficcional de Macondo, mas é progressivo e linear para o narrador demiurgo Melquíades. Assim, o arquivo é sucessivo e teleológico, enquanto a retórica diegética é repetitiva e mítica.

Franco Moretti (1996) e Idelber Avelar (2003) elucidam uma das dimensões críticas da retórica poética do “realismo mágico” e do seu fundamento de poder moderno, em *Cien años de soledad*, quando defendem que o romance produz o efeito de sentido global de reencantamento do mundo, por meio da combinação da “retórica da inocência” e da “modernização” e, com isso, uma “demonização” e “domesticação” das culturas subalternas. No entanto, eles se equivocam quando generalizam ou tratam a forma do romance de Márquez como metonímia do “realismo mágico”. Dito isto, as descrições críticas são absolutamente coerentes com a singularidade da obra analisada.

Rodríguez Freire (2012), em “Magia e imperio. *Nomos* y retórica en el realismo mágico”, traz a contribuição mais importante para descrever essa segunda camada subsumida do poder colonial fundador de Macondo encoberta pela retórica exótica do realismo mágico de *Cien años*. A partir da noção de “mito e arquivo da literatura latinoamericana”, formulada por González Echevarría (2000), e das teses sobre o *nomos* (lei) da terra, de Carl Schmitt (2002), Rodríguez Freire (2012, p. 82) assegura que, em *Cien años de soledad*, a fundação de Macondo oculta uma violência que acompanha todo ato fundacional, a qual foi sublimada pelo realismo mágico. A crítica se dedica, portanto, à tomada de território de uma cidade emergente, concentrado na visibilização da violência política, “una violencia ya ni siqueira moderna, sino medieval, ese mundo que formó al último de los Buendía y al que se retorna en pleno siglo XX con la figura del Adelantado”, por isso o *nomos* da terra, o ato primitivo original de qualquer política que decide dominar um determinado espaço, é fundamental. Contudo, analisando apenas os casos específicos de *Cien años de soledad* e *Los pasos perdidos*, Rodríguez Freire

(2012) também comete o equívoco da generalização a partir de particulares, estendendo a leitura crítica para todas as “novelas fundadoras del archivo terrícola” da *nueva narrativa hispanoamericana*. Assim, a crítica é reivindicada aqui somente para as obras efetivamente analisadas, principalmente *Cien años*, mostrando-se absolutamente válida e relevante.

No contexto do ato de violência fundacional de Macondo, o realismo mágico de *Cien años* assume uma diferença espantosa em relação à violência fundacional medieval, de acordo com Rodríguez Freire (2012, p. 82), longe da exaltação pelo “original” ou da “fé necessária” para contemplar uma natureza mágica, dado que, por detrás do realce mítico, descobrimos que não há nenhum mistério a desvendar, mas sim a dinâmica da força de um poder primevo que opera para capturar um mundo heterogêneo. Para tanto, Freire (2012, p. 83) recorre a Schmitt (2002, p. 36), para escrutinar essa camada do poder fundador de uma cidade, quando diz que

En la toma de la tierra, en la fundación de una ciudad o de una colonia se revela el *nomos* con el que una estirpe o un grupo o un pueblo se hace sedentario, es decir se establece históricamente y convierte a un trozo de tierra en el campo de fuerzas de una ordenación.

Considerando que todo ato fundacional de uma cidade é um acontecimento extremamente violento, Rodríguez Freire (2012, p. 83) afirma que, em *Cien años de soledad*, a diegese é desprovida

de cualquier manifestación que empañe la tranquilidad con la que los padres fundadores deciden asentarse y mitificar un origen. Se trata de una ‘retórica de la inocencia’ que permite encubrir un poder primitivo bajo la cáscara maravillosa de un mito, donde incluso la fuerza de la naturaleza, (...), también resulta sublimada, lo que hace difícil comprender hoy una estética que supuestamente encarnó lo ‘propio’ de América Latina.

A partir da inquietação com a ausência da violência fundadora de Macondo, Rodríguez Freire (2012, p. 84) argumenta que a literatura tem uma relação próxima do *nomos* da terra, não havendo nenhuma instituição jurídica fora das narrativas que o localizam, dando o seu significado, amparado em Robert Cover. Desse modo, a literatura não pode se esquivar do poder, “puesto que también ha sido por medio de ella que logramos aprehender el sentido de la ley”, que não se reduz ao *nomos*, mas não se prescinde a ele quando há uma operação de tomada, divisão e produção de uma terra, isto é, o próprio atributo fundamental do *nomos*. Assim, recordando a famosa sentença *Nomos basileus* de Píndaro, a partir de Claudio Magris, Freire (2012, p. 85) assegura que a literatura representa, analisa, celebra ou denuncia a relação entre força e poder, causando estranheza a realização oposta, a de obliteração do *nomos*, do ato

primevo de fundar cidades, nos romances modernos do arquivo latinoamericano. Freire, aqui, poderia ser mais preciso e escrever: em *Cien años de soledad*.

A colonização da América foi um dos atos fundacionais mais violentos e impactantes da história universal. Freire (2012, p. 85) traz, inclusive, a reflexão fundamental do “acontecimento América”, em *Tierra y mar*, de Schmitt (2007), anterior à definição do *nomos da terra*, mostrando a relação intrínseca entre a conceituação e o fato histórico. De acordo com Schmitt (2007, p. 54),

Podrían hallarse aún otros ejemplos históricos [de revoluciones espaciales], pero todos palidecen ante la más honda y trascendental transformación de la imagen planetaria del mundo de que tenemos noticia en la historia universal. Acaece en los siglos XVI y XVII, en la época del descubrimiento de América y de la primera circunnavegación de la tierra. En este periodo nace un mundo nuevo en el sentido más audaz de la palabra y la conciencia colectiva de los pueblos de Europa central y occidental primero y, finalmente, de toda la humanidad fue cambiada de raíz. Es ésta la primera revolución espacial propiamente dicha y en el más amplio sentido de la palabra, extensible a tierra y mundo [...] Lo que se transformaba, para la conciencia colectiva de los hombres, era, más bien, la imagen global de nuestro planeta, y, más todavía, la concepción astronómica de todo el universo, con la consiguiente total eliminación de las concepciones de la Antigüedad y de la Edad Media.

Para Schmitt (2007), a América foi um acontecimento que transformou prodigiosamente o mundo, sendo uma grande “revolução espacial”, produzindo uma cisão fundamental entre duas eras, de tal maneira que destruiu e derrubou tudo para dar origem a um novo ordenamento espacial. Neste momento, entra em jogo pela primeira vez a palavra conceitual *nomos*:

Todo ordenamiento fundamental es un ordenamiento espacial. Se habla de la constitución de un país o de un continente como de su ordenamiento fundamental, de su *nomos*. Ahora bien, el propio y verdadero ordenamiento fundamental en su esencia está basado en unas determinadas fronteras y divisiones espaciales. En dimensiones determinadas y en una determinada distribución de la tierra. Por eso el comienzo de los grandes períodos históricos va precedido de grandes conquistas territoriales (SCHMITT, 2007, p. 58)

Assinalando a etimologia da palavra *nomos* e refletindo o ato de Colombo, Schmitt (2007) funda o conceito de que todo ordenamento concreto tem origem no momento de tomar, dividir e explorar uma nova terra. Nesse sentido, os atos primitivos do direito estão vinculados com a tomada, a distribuição e a produção de uma terra, sendo os atributos fundamentais da fundação de cidades e de colônias. Em *El nomos de la tierra*, Schmitt (2002, p. 11) elabora a formulação da seguinte maneira:

La historia de todo pueblo que se ha hecho sedentario, de toda comunidad y de todo imperio se inicia, pues, en cualquier forma en el acto constitutivo de una toma de la tierra. Ello también es válido en cuanto al comienzo de cualquier época histórica. La

ocupación de la tierra precede no solo lógicamente, sino también históricamente a la ordenación concreta posterior y de todo derecho ulterior. La toma de la tierra es el arraigar en el mundo material de la historia.

Rodríguez Freire (2012, p. 86-87), em vista disso, afirma que o *nomos* como primeiro ato fundacional de uma cidade não pode ser sublimado, nem ser da ordem do mistério. O acontecimento de origem de uma cidade não pode ser catalogado como mágico, mas sim um acontecimento fundamentalmente político. Desse modo, Freire argumenta que a violência de fundação da cidade de Macondo, em *Cien años de soledad*, é sublimada ou encoberta pela retórica do realismo mágico ao reinscrever o lugar privilegiado para a inscrição do poder como uma natureza maravilhosa e mágica, por meio da exaltação de uma “retórica da inocência”. Assim, a diegese promove uma distração orientada na busca de uma origem telúrica e uma metafísica da identidade que oculta a violência fundadora.

A “retórica da inocência”, de acordo com Freire (2012, p. 91-93), é a estratégia narrativa para o vínculo entre magia e império em *Cien años de soledad*. O romance traz um diálogo inquestionável com a conquista espanhola, as crônicas e a história colonial, no sentido de modelos literários. Por meio desses modelos, Márquez oblitera uma violência primordial para construir um mito de origem, embora dirigido por crioulos e de maneira atenuada, “con una especie de *nomos* amortiguado”. A violência de origem desaparece por completo e os avanços do “progresso” simplesmente “*chegam*” em Macondo. Assim, a admiração da “maravilha” do novo mundo se reinscreve no romance, não frente a um mundo histórico, mas como uma operação de estratégia de leitura.

Com isso, Freire (2012, p. 93-95) afirma que *Cien años de soledad* tem “recolonizado América Latina a partir de una retórica imperial, aunque, paradójicamente, suspendiendo su violencia, pues en esta oportunidad la lengua será presentada sin su acompañante”. Nesse contexto, os Buendías são crioulos conquistadores de Macondo. José Arcadio, por exemplo, quatro séculos mais tarde, atua da mesma maneira que fizera Juan Díaz de Solís e tantos outros, conforme Freire, duas décadas depois da chegada de Colombo, mesmo que não aceite a retórica imperial. Freire demonstra isso com o seguinte trecho do romance:

José Arcadio Buendía soñó esa noche que en aquel lugar se levantaba una ciudad ruidosa con casas de paredes de espejo. Preguntó qué ciudad era aquella, y le contestaron con un nombre que nunca había oído, que no tenía significado alguno, pero que tuvo en el sueño una resonancia sobrenatural: Macondo. Al día siguiente convenció a sus hombres de que nunca encontrarían el mar. Les ordenó derribar los árboles para *hacer un claro* junto al río, en el lugar más fresco de la orilla, y allí fundaron la aldea. (MÁRQUEZ, 2007, p. 34-35)

Os Buendías fundadores de Macondo tem menos de trinta anos. Contudo, recorda Freire (2012, p. 95), José Arcadio Buendía tem "méritos" grandiosos para decidir sobre tudo, inclusive, é "quien ponía orden en el pueblo". O poder de Arcadio aumentou com o tempo, como nos garante o narrador do romance: "adquirió tanta autoridad entre los recién llegados que no se echaron cimientos ni se pararon cercas sin consultárselo, y se determinó que fuera él quien dirigiera la repartición de la tierra" (MÁRQUEZ, 2007, p. 50). Desse modo, Rodríguez Freire (2012, p. 95) conclui acertadamente que "Arcadio Buendía nombra, toma, divide y señala la forma de apacentar, él es quien inscribe el *nomos*, tal como lo describiera Carl Schmitt, sin ninguna diferencia, y con total semejanza al proceder imperial colonial". Portanto, Macondo é precisamente o limite do nomadismo, isto é, o início da história do povoado que se fez sedentário e, para Schmitt (2002), a história de toda comunidade começa com o ato constitutivo de uma tomada de terra.

Por fim, Freire (2012, p. 97-98) sustenta que compreendemos bem o procedimento de deslocar o poder envolvido em qualquer fundação de uma cidade ou continente em troca de um mito de origem, como acontece em Macondo. Certamente, a escrita funda a cidade, mas não de maneira mágica, ao contrário, a partir do olhar violento do colonizador, "lo que vale tanto sobre la naturaleza como sobre el hacer". Esse procedimento do olhar colonizador esconde a força com que um território é tomado, mas também oculta a retórica clássica de posse com que discursivamente territórios "descobertos" foram conquistados. Em seu lugar, apresenta-nos um relato maravilhoso de uma viagem ao estilo dos diários de Colombo, recheados de coisas belas e extraordinárias. Com isso, Freire finaliza afirmando categoricamente que

García Márquez disfraza y oculta la violencia que ha atravesado el devenir de nuestra historia continental, y en ello no vemos alguna posibilidad de celebración, sino la urgencia del más radical escepticismo, sobre todo cuando en el origen no hay más que violencia.

A posição de *Cien años de soledad* no pensamento literário nos parece clara agora: é um romance que constrói um mito de origem, a partir de uma caricatura exótica do realismo spectral, que procura sublimar a violência fundacional da periferia do capitalismo global. Na contramão dos romances do sujeito fiel do realismo dos fantasmas da periferia, os quais utilizam as mitologias das culturas periféricas (a Maia-Quiché do *Popol Vuh* em *El Señor Presidente*, a do mundo afro-caribenho do vodu haitiano em *El reino de este mundo* e a dos substratos arcaicos-orais do *Códice Náhuatl de Cuauhtitlan* em *Pedro Páramo*), para desmitificar a história do poder moderno, revelando os meandros violentos de seu mito fundador, *Cien años*

de soledad fabrica um mito fundador periférico para reafirmar o mito colonial da histórica do poder moderno. Em outras palavras, nega por dentro a própria investigação perceptiva formal do mito do poder moderno realizada pelo pensamento do realismo dos fantasmas da periferia.

Por detrás dos traços caricaturais do realismo espectral do romance macondiano, portanto, temos um direcionamento local de conservação de um realismo performativo do poder moderno, a partir da periferia, como composição nuclear do modo de formar a matéria literária do pensamento literário. Em outros termos, *Cien años de soledad* organiza, desde o interior da configuração de romances do realismo dos fantasmas da periferia, a negação da novidade formal do espaço indecível entre o “real” e o “maravilhoso” da junção intercalar dos fantasmas sociotemporais, tratando-a como uma deformação do realismo performativo do poder moderno, e não como uma extensão do processo de tomada da forma radicalmente nova de uma verdade literária. *Cien años de soledad*, portanto, é o romance mais expressivo do sujeito reativo do pensamento do realismo espectral.

3.3 O ataque de destruição do realismo antifantasma: a antologia *McOndo*

Em 1996, a antologia de contos *McOndo*, organizada por Alberto Fuguet e Sergio Gómez, é publicada pela editora espanhola Mondadori. Lançado numa festa dentro do McDonald’s, em Santiago do Chile, a coletânea com dezessete contos, de jovens escritores da América do Sul e da Espanha, nasce como uma antologia-manifesto declaradamente contra o “realismo mágico”. O título *McOndo* é um deboche com Macondo, a cidade de *Cien años de soledad* (também tomado equivocadamente como metonímia do “realismo mágico”), pela inserção do “Mc” em referência explícita à rede multinacional de *fast-food* McDonald’s e aos famosos computadores Mac’s, da Apple, à época.

Procurando uma poética alinhada com o mercado, a cultura pop e os valores individualistas do capitalismo global, na esteira do marketing da “globalização”, o livro reúne os seguintes jovens escritores: Juan Forn, Rodrigo Fresán e Martín Rejtman, da Argentina; Edmundo Paz Soldán, da Bolívia; Santiago Gamboa, da Colômbia; Rodrigo Soto, da Costa Rica; Alberto Fuguet e Sergio Gómez, do Chile; Leonardo Valencia, do Equador; Martín Casariego, Ray Loriga, José Ángel Mañas e Antonio Domínguez, da Espanha; Jordi Soler, David Toscana e Naief Yehya, do México; Jaime Baily, do Peru; e Gustavo Escanlar, do Uruguai.

Cansados, de acordo com o prólogo de Fuguet e Gómez (1996, p. 12), do “estigma de ‘carecer de realismo mágico’”, os jovens autores decidiram fundar esse novo “país” “virtual” chamado “McOndo” com a intenção de iniciar uma nova tendência poética. Para tanto, anunciaram que são “una nueva generación literaria que es post-todo: post-modernismo, post-yuppie, post-comunismo, post-babyboom, post-capa de ozono. Aquí no hay realismo mágico, hay realismo virtual”. O suposto vanguardismo do “realismo virtual” se encontraria no mundo privado em detrimento da questão da identidade latinoamericana e dos problemas sociopolíticos:

El gran tema de la identidad latinoamericana (¿quiénes somos?) pareció dejar paso al tema de la identidad personal (¿quién soy?). Los cuentos de *McOndo* se centran en realidades individuales y privadas. Suponemos que ésta es una de las herencias de la fiebre privatizadora mundial. Nos arriesgamos a señalar esto último como un signo de la literatura joven hispanoamericana, y una entrada para la lectura de este libro. Pareciera, al releer estos cuentos, que estos escritores se preocuparan menos de su contingencia pública y estuvieran retirados desde hace tiempo a sus cuarteles personales. No son frescos sociales ni sagas colectivas. Si hace unos años la disyuntiva del escritor joven estaba entre tomar el lápiz o la carabina, ahora parece que lo más angustiante para escribir es elegir entre Windows 95 o Macintosh. (FUGUET; GÓMEZ, 1996, p. 15)

O “realismo virtual”, portanto, seria uma espécie de “privatização” do realismo mágico, seguindo a “herança da febre privatizadora mundial” no período neoliberal do capitalismo global. Não caberia mais pensar literariamente o mundo a partir da periferia, ainda que na esteira do exótico, mas, de acordo com Fuguet e Gómez (1996, p. 17), “no “el gran país McOndo, con temas y estilos variados, y mucho más cercano al concepto de aldea global o mega red”. Na “aldeia global” individualista de *McOndo*, há uma deliberada apropriação da cultura de massa e da indústria cultural como marca na tentativa de fundação da “nova” poética do realismo virtual, com assimilação de registros da cultura *pop* e do mercado do cinema, da TV, das tecnologias, do rock, entre outros. Assim, a geração e antologia *McOndo* tentou, ao mesmo tempo, romper e enterrar de vez o realismo mágico, mas, paradoxalmente, para conseguir criar algum “acontecimento” impactante no mundo literário, precisou ficar na sombra de Macondo, o mundo mais conhecido do dito realismo mágico.

Com isso, não é difícil formular nossa hipótese de leitura de *McOndo*: sem qualquer traço, nem mesmo caricatural, do enunciado primordial do realismo dos fantasmas da periferia, ao revés, com a organização de narrativas pelo fim do pensamento do “realismo mágico”, construída em vista de combater a força do presente literário, a forma fictícia do tal “realismo virtual” do “país” também fictício “McOndo” é uma das obras do sujeito obscuro do realismo

espectral. Propondo uma negação total, uma destruição do corpo do sujeito fiel por detrás do nome “Macondo”, *McOndo* obtém existência na sombra da novidade do realismo dos fantasmas da periferia. E, assim, como rival e sujeito obscuro, ao torna-se visível e tentar encerrar o sujeito fiel, nega a existência do realismo dos fantasmas sociotemporais investigativos do poder moderno, desde a periferia do capitalismo global, em vista de uma reafirmação sublime do poder moderno por meio do “realismo virtual” da mega rede da “globalização” e do império do individualismo.

McOndo tem como inspiração a pequena coletânea chilena de contos, publicada em 1993, *Cuentos con Walkman*, uma antologia de jovens escritores, todos menores de 25 anos. Alberto Fuguet e Sergio Gómez (1996, p. 12), a partir dessa experiência, resolveram ampliar e amplificar a “moral walkman” do “post-todo” e do realismo virtual. Por esse motivo, nas palavras Fuguet e Gómez (1996, p. 12),

El nombre (¿marca-registrada?) McOndo es, claro, un chiste, una sátira, una talla. Nuestro McOndo es tan latinoamericano y mágico (exótico) como el Macondo real (que, a todo esto, no es real sino virtual). Nuestro país McOndo es más grande, sobrepoblado y lleno de contaminación, con autopistas, metro, TV-cable y barriadas. En McOndo hay McDonald’s, computadores Mac y condominios, amén de hoteles cinco estrellas construidos con dinero lavado y *malls* gigantescos.

No “realismo virtual” de *McOndo*, há também acontecimentos insólitos, conforme Fuguet e Gómez (1996, p. 17), as pessoas também voam, mas “la gente vuela es porque anda en avión o están muy drogados”. Não somente isto, na hispanoamérica mcondiana, “los dictadores mueren y los desaparecidos no retornan”. O verdadeiro “realismo mágico” seria, nesse sentido, o “realismo virtual” cotidiano da “aldeia global”. Aparentemente, *McOndo* consiste numa coletânea narrativa que procurou fundar uma poética *high-tech* realista e cosmopolita. Assim, de acordo com Carpeggiani (2006, p. 77),

o manifesto McOndo valoriza as inúmeras possibilidades de um mundo moderno e globalizado, enquanto rechaça a Macondo de Gabriel García Márquez como pobre e exótica. A criação do escritor colombiano seria, para Fuguet, Gómez e companhia, o melhor exemplo da imagem limitada da América Hispânica que os norte-americanos e europeus costumaram a ter e a comprar. Ao criarem um mundo de realidade “virtual”, de alta-tecnologia, os editores acabam instalando um universo tão “mágico” quanto o de García Márquez. Se García Márquez pontua sua narrativa por borboletas que anunciam morte (*Cem Anos de Solidão*) e por ditadores seculares (*O outono do patriarca*), a Nação McOndo de Fuguet e Gómez acredita em shoppings e computadores Mac pontuando dramas existenciais e sexuais que possam ser vivenciados por pessoas de qualquer lugar do mundo. A qualquer momento.

Essa poética, contudo, que “valoriza as inúmeras possibilidades de um mundo moderno e globalizado” não parece ser a de *McOndo*, ficando apenas como desejo no prólogo-manifesto. Talvez, por ser uma geração “pós-traumática” (CARPEGGIANI, 2006, p. 17) sem buscar o núcleo do acontecimento do trauma, os mcondistas produziram narrativas curtas sobre questões banais autocentradas da classe média, sem qualquer perspectiva perceptiva dos problemas sociotemporais da periferia do capitalismo, como se o próprio poder moderno nem existisse. Enfim, não há forma consolidada de um novo realismo, apenas ações ficcionais curtas com aglomeração de citações e referências da cultura *pop* e da indústria cultural e tecnológica. Assim, para dizer junto com Francisca Noguero, l,

como toda proposta carregada de violência programática, [McOndo] apresentou de forma maniqueísta a realidade latino-americana como conformada por computadores, shopping centers e celulares em grandes megalópoles, quando havia obviamente outras possibilidades de existência. (MORAIS, 2016)

Em “Señales captadas en el corazón en el corazón de una fiesta”, de Rodrigo Fresán, o segundo conto da antologia, por exemplo, o narrador autocentrado, zapeando canais de TV, músicas e bandas, em busca de captar “os sinais do coração de uma festa”, compara sua “tragédia” pessoal à assassinatos de crianças na África, procurando uma atenção do tamanho das concedidas às tragédias coletivas de repercussões internacionais:

Sí, es posible que me hayan visto hace poco en los bordes de alguna fiesta para enseguida apartar la mirada - otro cuadro - y negar mi existencia del mismo modo en que se niega una noticia desagradable en el noticiero cambiando de canal. Zapping. África o Europa Central. Niños de frágiles esqueletos que parecen atraer el fuego de la metralla como si se trataran de imanes de carne. O quizá hayan optado por compararme a una de esas postales de hierros retorcidos - la osamenta erosionada de un animal que alguna vez fue un automóvil - brillando desnuda a un costado del camino. Yo soy un poco así. Despojo irrecuperable, anacronismo disfuncional. Pero mi tragedia no parece lo suficientemente épica - aunque mi ínfima tragedia sea un átomo de la gran tragedia fin de milenio - como para inspirar la tibia caridade de organizaciones internacionales o de gigantescos operativos orquestados por la policía de carretera. (FUGUET; GÓMEZ, 1996, p. 33)

O narrador segue se queixando, “nadie se preocupa demasiado (...) por la figura de alguien que ahora recuerda sin demasiado esfuerzo canciones sobre fiestas” (FUGUET; GÓMEZ, 1996, p. 34), enquanto enumera canções como “All Tomorrow’s Parties”, da banda The Velvet Underground, “Party Line”, de Belle And Sebastian, “There’s a Party At My House”, de Randy Newman, e “Left To My Own Devices”, de Pet Shop Boys. Depois fica discorrendo sobre o CD novo, à época, de David Byrne. Em seguida, sobre o rock, sobre discotecas e a Aids. Cita, também, o filme *Someone to love*, de Orson Welles, e o ator Peter

Sellers. No desfecho, o narrador traz uma reflexão sobre a vida a partir de sua vida autocentrada: “la vida no tiene por qué obedecer al tiempo y a las argucias de ciertas novelas del siglo XIX. La vida es diferente y la vida es, apenas, ese espacio que transcurre entre una fiesta y otra” (*Ibid.*, p. 60).

Em “Mi estado físico”, de Martin Rejtman, o terceiro conto da antologia, o narrador autocentrado conta a história de quando soube da traição de sua noiva Lisa com seu melhor amigo chamado Leandro. O narrador, primeiro, rememora um passeio pelo McDonald’s para tomar um sundae e comer um Big Mac com Leandro: “en el Mac Donald’s me pido un sundae de frutilla. Leandro pide un Big Mac y un Mac Chiken y pone la hamburguesa de pollo adentro del Big Mac. Yo, voraz como me encuentro, pienso que cuando vuelva del baño me voy a comer el pan que dejó Leandro” (FUGUET;GÓMEZ, 1996, p. 62). Cita, nesta ocasião, que não gosta das bandas Genesis e Dire Straits. Em seguida, o narrador relata uma ida ao cinema para assistir “La lección de piano”: “Fue a ver *La lección de piano*; le pareció horrible casi vomita. (...) El cine no estaba muy lleno y le pareció que corría sangre por los pasillos de la sala. Aníbal estaba con un amigo y Lisa con Leandro” (*Ibid.*, p. 64). Ao final, o narrador descobre a traição: “- Lo único que tengo es un coche. Mi novia me dejó por mi mejor amigo y el departamento en el que vivo es alquilado” (*Ibid.*, p. 69).

Em “La verdad o las consecuencias”, de Alberto Fuguet, o sétimo conto da antologia, o personagem Pablo, um estudante universitário chileno em crise existencial e na família, ao embarcar numa viagem para o sudoeste, nas fronteiras entre os Estados Unidos e o México, decide dirigir por uma estrada do Arizona, nos EUA, ao som de Selena:

Pablo se sube al auto que arrendó y enciende el motor. De la radio sale música tex-mex de una estación que está al otro lado de la frontera. Tocaban algo de Selena. Sin autos, en USA no eres nadie, piensa. Por suerte no está mal de plata. Eso es lo peor que te puede pasar: perderlo todo y además no tener un peso. Claro que Pablo no lo ha perdido todo. Sólo la parte que más le duele. La parte por la que apostó. (FUGUET;GÓMEZ, 1996, p. 110)

Pablo, procurando um hotel, diz que odeia motéis chilenos, porque os associa com sexo rápido e com infidelidade, e que “reconoce que los Estados Unidos le han colonizado su inconsciente” (FUGUET; GÓMEZ, 1996, p. 110). Perambulando de hotel em hotel, passa por um *mall*. O personagem faz referência a uma música de Bob Dylan e a banda *A-Ha*. No desfecho, chega a uma cidade com o nome “La verdad o las consecuencias”, onde a crise existencial parece cessar, abrindo espaço para maturidade. Após essa experiência de imersão na viagem, resolve assumir as responsabilidades de um adulto.

Para terminar os exemplos da amostra da antologia, destacamos, em "Pulsión", de Leonardo Valencia, o nono conto da antologia, as referências ao Jazz e ao cinema, com filmes de Orson Welles e Stanley Kubrick, com citação de outros diretores como Eisenstein e Fellini: "en cuestión de mirar hacia la calle, entre los vendedores ambulantes que vociferaban, pequeñas cabecitas móviles que en su tiempo habría visto desde Nueva York o San Francisco el gordo de Orson Welles para sus tomas cenitales de *Ciudadano Kane*" (FUGUET;GÓMEZ, 1996, p. 162). Em "La noche de una vida difícil", de David Toscana, o décimo quarto conto da antologia, que relata a história de uma banda de rock, shows e dinheiro, traz citações de bandas como Beatles, Rolling Stones, Led Zeppelin, Dire Straits, entre outras, além de personagens como o Ned Flanders, de Os Simpsons: "esto es rock, pensó, el verdadero rock: fuerza, estridencia, sudor, la explosión de las cuerdas, el alma que se sale para apoderarse de la guitarra, el deseo irrefrenable de gritar *I can't get no*, de gemir *I want my MTV*, de implorar *mama mia let me go*" (*Ibid.*, p. 212-213).

Com esse panorama da coletânea de *McOndo*, percebemos que o discurso do prólogo é mais forte do que as próprias narrativas em termos de proposta de ruptura poética com o pensamento do "realismo mágico". Em geral, os contos são efetivamente vazios de pensamento literário, perpassam vidas de classe média e alta ensimesmadas e autocentradas, mergulhadas na cultura *pop* ou de massa, na vida tecnológica ou do sonho americano, enfim, na euforia ideológica do capitalismo privatista globalizado, sem qualquer elemento novo formal, em termos de verdade literária. Nessa perspectiva, as narrativas de *McOndo*, ao invés de um "realismo virtual", sugere mais um virtual realismo, uma tentativa de produzir um "realismo capitalista" na literatura, similar, *mutatis mutandis*, à formulação de Mark Fisher (2020), no sentido de que o futuro no capitalismo se produz numa dinâmica de reiteração e "re-permutação", em que a "novidade" é uma (re)produção dos mesmos dados da experiência, fechado para a experimentação de algo realmente novo. Em outras palavras, com o novo preventivamente fechado, há apenas uma reconfiguração do mesmo, numa modelagem e remodelagem dos desejos e aspirações. Assim, no caso literário de *McOndo*, o "realismo virtual" capitalista é uma tentativa de reconfiguração e remodelagem de um realismo de experiências autocentradas a partir do mundo neoliberal globalizado, sem qualquer novidade formal com algum pensamento perceptivo radicalmente novo.

Portanto, para dizer junto com Maria Carolina Morais (2019, p. 118),

McOndo era um livro que se propunha moderno e vibrante, mas acabava sendo o retrato um tanto melancólico de uma juventude cujas narrativas pareciam guardar um silêncio incômodo. O que ironicamente ficou claro nas esquinas das palavras daqueles

jovens escritores dos anos 1990 é que, apesar da euforia da utopia neoliberal, das privatizações e da modernização do mercado, a intensidade do brilho das novas tecnologias e produtos não diminuiu a inexorável presença de substratos da colonialidade e das ditaduras, que continuavam a respirar pesadamente sobre suas cabeças.

Com efeito, a antologia *McOndo* é tão irrelevante como forma poética que não há reedição do livro, e a maioria esmagadora dos estudos se detém principalmente no prólogo, o qual ganhou importância acadêmica por causa do impacto da tentativa de ruptura com a forma e o pensamento literário do "realismo mágico". Desse modo, *McOndo* se mostra uma obra chave do corpo fictício que procurou atacar a verdade literária e o pensamento do realismo dos fantasmas da periferia. E, assim, o sujeito obscuro do realismo espectral somente conseguiu se mostrar visível com essa obra, à sombra do pensamento literário, devido a um discurso publicitário e a definição do produto, a partir da lógica do mercado, e, portanto, a uma dimensão extraliterária estruturada nos elementos paratextuais e metaficcionalis, em vista de legitimar o próprio corpo fictício do "realismo virtual".

O estudo "*McOndo e a estética do business plan: considerações sobre a escrita pós-moderna e a lógica do mercado na literatura hispano-americana*", de Rodrigo Fernández Labriola (2011) é fundamental, nesse sentido. Para Labriola (2011, p. 63), a explicação do apagamento da história em *McOndo* não precisa ser buscada em formulações ideológicas ou políticas, como o individualismo e o neoliberalismo, basta escrutinar a lógica de mercado por trás da antologia em dois pontos: 1) o discurso publicitário e 2) a definição do produto.

A necessidade de um discurso publicitário coerente começou com a escolha e negociação de uma editora, no caso, a Mondadori, do grupo empresarial Grijaldo-Mondadori, que tinha entre os novos investidores italianos, à época, Silvio Berlusconi, de acordo com Labriola (2011, p. 63). A intenção era a conquista das lacunas editoriais no mercado de leitores jovens urbanos deixadas pela Planeta em todo continente. Nesse contexto, conforme Labriola (*Ibid.*, p. 64), o marketing de *McOndo* estava assentado no tripé infraestrutura-comunicação-distribuição. E o marketing foi formulado por Fuguet e Gómez antes de qualquer setor de marketing editorial, dado que a lógica da empresa atravessa os processos dos organizadores da antologia. Com isso, "apagar a história 'curricular' no prólogo de *McOndo* faz parte de um discurso publicitário que, por um lado, procura delimitar seus 'prospectos' ou consumidores-alvo (...), e que, por outro, deve se apresentar como uma mercadoria nova". Assim, o primeiro objetivo foi se apresentar com uma experimentação no campo de culturas híbridas, como podemos verificar no prólogo:

Existe un sector de la academia y de la intelligentsia ambulante que quieren *venderle* al mundo no sólo un paraíso ecológico (¿el smog de Santiago?) sino una tierra de paz (¿Bogotá?¿Lima?). Los más ortodoxos creen que lo latinoamericano es lo indígena, lo folclórico, lo izquierdista. Nuestros creadores culturales sería gente que usa poncho y ojotas. Mercedes Sosa sería latinoamericana, pero Pimpinela, no. ¿Y lo bastardo, lo híbrido? (FUGUET; GÓMEZ, 1996, P. 17, grifo nosso)

Em seguida, há uma enumeração caótica de exemplos desse “hibridismo”, de Rick Martin, passando por telenovelas, Machu Picchu, Puig, Onetti, até a MTV Latina, entre outros, finalizando com a seguinte frase conclusiva de Fuguet e Gómez (1996, p. 17): “temerle a la cultura bastarda es negar nuestro propio mestizaje”. E segue a enumeração caótica, incluindo CNN em espanhol e Nafta. Para Labriola (2011, p. 65), é interessante notar a sobreposição tosca entre o popular e o massivo e a ligação entre a ideia de mestiçagem com a de hibridez. Contudo, o mais importante para entender a estrutura publicitária de *McOndo* é a palavra “venderle” em destaque no parágrafo supracitado. Fuguet e Gómez (1996, p. 18) repetem a mesma estratégia discursiva em seguida: “vender un continente rural cuando, la verdad de las cosas, es urbano (...) nos parece aberrante, cómodo e inmoral”. Desse modo, o mais importante de tudo é vender algo. Assim, conforme Labriola (2011, p. 65), a mistura caótica das produções culturais não tem intenção de formar uma comunidade de leitores ou de cidadãos, mas “uma definição operativamente efetiva de um mercado de consumidores”.

Para tanto, de acordo com Labriola (2011, p. 65-66), a antologia *McOndo* utilizou uma estratégia do mundo dos negócios: o *business plan*, o qual consiste num plano de negócios com objetivos e procedimentos para alcançá-los conforme a definição do produto. Para o sucesso do discurso publicitário, o produto deve ser apresentado como “novo”. Com isso, no contexto de “um *pós-boom* residual cheio de estereótipos do realismo mágico (...), não é estranho que a atitude do grupo *McOndo* estourasse com uma força e como um gesto que poderiam lembrar as vanguardas”. Em outras palavras, o ataque de *McOndo* à “Macondo”, como “representante” de uma tradição consolidada do realismo mágico, com as fórmulas exóticas de conjunção intercalar entre o “real” e o “maravilhoso”, repetidas nas obras do sujeito reativo, produziu o efeito de uma espécie de “vanguarda”, num primeiro momento, sem deixar de passar despercebido o caráter verborrágico da empreitada. No entanto, *McOndo* não tem características comuns às vanguardas, como a ruptura dentro e fora das instituições literárias motivadas pelo compromisso estético e político, ao contrário, a coletânea preconiza aspectos do neoliberalismo.

O “realismo virtual”, portanto, não produziu nenhuma ruptura, nenhuma vanguarda, muito menos um pensamento literário novo. Para Labriola (2011, p. 66-67), a ruptura efetiva

de *McOndo* se deu na operação discursiva para além da sua consideração literária, realizada por Fuguet e Gómez no prólogo e na produção da antologia, no sentido de que percebem “uma mudança de lógica na instituição literária”, da estética para o marketing e da política para a economia. Assim,

Quando Fuguet qualifica de ‘kitsch’ o realismo mágico dos 1990, não está se referindo a uma categoria estética - mas a um certo *profile* de mercado, que consome essa mercadoria. A estética é deslocada da obra artística para o consumidor, definido por variáveis, uma das quais seria sua ‘estética’, seus gostos literários. O produto *McOndo*, ao contrário, instalar-se-ia na fissura paradoxal do *cult*, que tem um rosto bifronte como Janus: é bastardo, mas também é distinguido; é midiático, sem ser popular; é tecnológico, mas também é artístico; é massivo, pelo seu apelo à difusão, mas sem ser intencionalmente bem-sucedido em vendas (*best-seller*); é apolítico, sem deixar de ser capitalista; uma confraria de iniciados que fala de muitos, para que muitos admirem a confraria que fala deles, mas estando fora. (LABRIOLA, 2011, p. 67)

No lugar da definição do discurso literário, temos uma conceituação publicitária. Por essa razão, conforme Labriola (2011, p. 67), não há explicações ou esclarecimentos dos slogans de *McOndo*. A lógica do marketing é “repetir, acumular, redundar em fórmulas publicitárias”, por exemplo, “as comparações com a MTV Latina” ou “as remissões a outros produtos da indústria cultural”: “*McOndo* es MTV latina, pero en papel y letras de molde”, ou “Latinoamérica es Televisa, es Miami, son las repúblicas bananeras y Borges y el Comandante Marcos y la CNN en español” (FUGUET;GÓMEZ, 1996, p. 18). Labriola lembra a semelhança dessa estrutura discursiva com as dos cartazes de filmes com “Fulano de tal, ator de um outro filme X”. Para finalizar a definição do produto *McOndo*, bastou construir o *profile* do “realismo virtual” como antagonista do “realismo mágico”, opondo o mundo globalizado ao mundo real-mágico regional da poética de Macondo. Portanto, o “realismo virtual” estabelece uma oposição ao “realismo mágico” a partir de um perfil de consumo, demonstrando que ambos não pertencem ao mesmo campo conceitual e, assim, não são categorias comparáveis.

Em vista disso, Labriola (2011, p. 68, grifo do autor) finaliza afirmando que

o trabalho de Fuguet junta essas categorias heterogêneas para definir um produto grifado *McOndo* segundo uma lógica de consumo de massa que poderia remontar às estratégias do mercado de oferta a partir dos anos 1950. O modelo discursivo utilizado é o do *business plan*. O prólogo de *McOndo* segue escrupulosamente os passos ou os objetivos desse tipo de escritos: definição de produto, definição do mercado, estratégia da campanha publicitária, orçamento e logística etc.; são os ‘quatro Ps’ do marketing: produto, ponto de venda, publicidade, perfil do consumidor (as marcas disso podem ser procuradas no prólogo de Fuguet com facilidade). O original, em *McOndo*, não se encontraria no realismo virtual, mas na *explicitação ao velho modo de uma Estética*, uma lógica de mercado que teria invadido a literatura. A ruptura/continuidade que

nós, como críticos literários, poderíamos avaliar, então, pareceria estar na passagem discursiva da proclamação para o manifesto, e daí para o *business plan*.

A crítica de Rodrigo Labriola (2011) nos mostra, portanto, a dimensão fundamental da estrutura fictícia do corpo do sujeito obscuro do realismo dos fantasmas da periferia: o “realismo virtual”, que ficou visível amplamente pela primeira vez com o ponto-sujeito *Mcondo*. Somente com a invenção desse corpo fictício denominado “realismo virtual”, estruturado pela lógica do mercado, *McOndo* conseguiu visibilidade para tentar produzir a destruição integral do corpo da verdade do realismo espectral, tomando como uma espécie de aliado nesse processo o romance principal do sujeito reativo, *Cien años de soledad*. Por meia da sátira de Macondo e da caricatura da forma de *Cien años*, a antologia *McOndo* foi capaz de construir-se como um opositor de negação total, apresentando o presente literário do realismo dos fantasmas da periferia como uma dissimulação atrasada do “realismo virtual” mcondiano.

Uma demonstração inequívoca disso, é o fato de que o “realismo virtual” não existe sem Macondo, essa representação equivocada do realismo dos fantasmas da periferia. *McOndo* e o “realismo virtual” devem sua existência, meramente virtual, em última instância, ao pensamento do realismo espectral. O contrário não é verdadeiro. O realismo dos fantasmas da periferia existe perfeitamente sem o “realismo virtual” e sem a antologia e geração *McOndo*. Precisamente de acordo com os termos de Badiou (2008, p. 104), ou seja, ao contrário do corpo de verdade que desdobra as consequências do real do acontecimento e do pensamento literário, o corpo do sujeito obscuro é fictício, o seu presente aparente só vem da destruição do seu antagonista.

Portanto, o ataque à configuração do sujeito fiel do realismo espectral, concentrado metonimicamente na força reativa do romance *Cien años soledad*, efetivado por *McOndo*, com o apelo à realidade fetichista globalizante do “realismo virtual”, pretendeu destruir qualquer vestígio da forma do realismo dos fantasmas sociotemporais investigativos do poder moderno desde a periferia, isto é, destruir o pensamento do realismo espectral da periferia perceptivo do mito violento do poder moderno. Contudo, a forma persistiu e persiste, o pensamento continuou e continua, com novos e inesperados desdobramentos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS:

O *CONTINUUM* DO REALISMO DOS FANTASMAS DA PERIFERIA

O título destas considerações finais poderia ser também “a continuidade do realismo dos fantasmas da periferia”. Em certo sentido, seria até mais preciso, concentrado na ideia de continuação do pensamento do realismo espectral depois do ataque de destruição do sujeito obscuro. Entretanto, escolhi a expressão latina *continuum*. E toda escolha tem suas razões. Primeiro, porque contempla o sentido de continuidade, de uma obra X que retoma a forma das obras A, B, C, D,..., com a singularidade de cada obra do pensamento literário em primeiro plano. Segundo, porque carrega também o sentido de contínuo, com o foco na forma genérica, de um pensamento em formação contínua, com as singularidades em segundo plano, como se a sequência do pensamento fosse um único pensamento, mas aberto e infinito. Fundamentalmente, contudo, não há diferença entre esses dois sentidos. Ambos apenas partem de posições perspectivas distintas, mas compõem um único processo de verdade.

Didaticamente, se pensarmos o processo do pensamento literário numa perspectiva espacial e temporal, podemos dizer o seguinte do sentido duplo de *continuum*: 1) o de continuidade: a perspectiva que parte da base sensível, isto é, da singularidade das obras, para depois visualizar o cume do procedimento genérico, ou seja, a continuação da forma e, assim, o contínuo do pensamento literário; e 2) o de contínuo: a perspectiva que parte do cume da forma geral e aberta, isto é, do procedimento genérico, para visualizar o contínuo do pensamento literário nos desdobramentos sensíveis das singularidades das obras. Essas duas perspectivas foram fundamentais para esse estudo e, portanto, serão agora para estas considerações.

Além disso, a palavra *continuum* remete também à ontologia da filosofia de Alain Badiou, a qual corresponde às matemáticas, principalmente a teoria dos conjuntos, sendo uma espécie de língua que descreve o ser enquanto ser. Na teoria dos conjuntos (de Georg Cantor), há um desenvolvimento imprescindível denominado “hipótese do *continuum*”, a qual diz que não existe nenhum conjunto com “tamanho” (cardinalidade) maior que a do conjunto dos números inteiros e, ao mesmo tempo, menor que a do conjunto dos números reais. Em outras palavras, grosso modo, a hipótese do *continuum* direcionou a investigação da possibilidade de existência ou não de um conjunto infinito contínuo entre os conjuntos infinitos dos números inteiros e dos reais. Matematicamente, a negação e a afirmação da hipótese foi demonstrada

(por Kurt Gödel e por Paul Cohen). Como consequência, temos a possibilidade de existência de um conjunto genérico sem propriedades distinguíveis que podem ser inferidas no presente em sua totalidade. E, ao mesmo tempo, por meio de um método de forçamento (de Paul Cohen), que o conjunto genérico admite algumas propriedades nominais que são subconjuntos. Essa dinâmica descreve, em grande parte, nossa base teórica e metodológica. Portanto, essas são as razões da escolha da palavra *continuum* para intitular estas considerações finais.

O realismo dos fantasmas da periferia não foi destruído pela antologia *McOndo*, a obra principal do sujeito obscuro. Ao contrário, o pensamento literário do realismo espectral continuou e desdobrou-se globalmente. Por questões de tempo e escopo desta tese, apenas mencionaremos e indicaremos apontamentos gerais das consequências formais no pensamento literário em algumas obras que demonstram a pertinência e relevância da continuação, principalmente em outros continentes periféricos para além da América Latina, com o africano. Posteriormente, não faltará oportunidade de seguimento e aprofundamento deste estudo. Assim, é importante destacar primeiro a obra *A fantástica vida breve de Oscar Wao*, de Junot Díaz, o ponto-romance do sujeito fiel fundamental para explicitar a continuidade do realismo espectral, por ser um romance-resposta, como novo desdobramento do pensamento literário, ao ataque de *McOndo*. Em seguida, é valoroso mencionar e trazer rapidamente um ponto-romance exemplar do sujeito fiel dos novos desdobramentos do realismo dos fantasmas da periferia desenvolvidos a partir da África: *Terra sonâmbula*, de Mia Couto.

A fantástica vida breve de Oscar Wao, publicado em 2007, originalmente em inglês, *The brief wondrous life of Oscar Wao*, do escritor dominicano radicado nos EUA Junot Díaz, é um romance altamente irônico, que retoma à forma de conjunção intercalar entre o “real” e o “maravilhoso” do realismo dos fantasmas da periferia numa dinâmica, contudo, diferente dos romances anteriores, com uma ambientação ficcional recheada de referências à cultura *pop* e de massas, como preconizadas por *McOndo*. O romance tem como diegese a história de vida de Oscar Wao e de sua família imigrante. De Santo Domingo, na República Dominicana, para Nova Jersey, nos EUA. Depois, do retorno ao país de origem. Nessa jornada, a narração reconta, a partir da luta de sobrevivência da família de Oscar, a terrível história da ditadura dominicana, uma das mais sangrentas da história. Assim, o plano de enunciação romanesco de *A fantástica vida...* constitui-se de fantasmas sociotemporais que investigam novas dimensões do mito do poder moderno no tempo de importantes imigrações e da globalização a partir da periferia.

A ironia do romance começa com o fato de ser publicado na língua norte-americana, considerando que a diegese desdobra o realismo espectral com o relato de problemas

geopolíticos capitalistas terríveis, os quais, na maioria dos casos, têm os EUA como (co)responsável direto, explicitado e denunciado na própria narrativa, como o caso da ditadura dominicana. Um pequeno trecho do início do romance também é paradigmático do estilo da ironia que perpassa toda diegese: “O que é mais sci-fi do que Santo Domingo? O que é mais fantasioso que as Antilhas?” (DÍAZ, 2009, p. 16), o narrador claramente reescreve a clássica pergunta de Carpentier no prólogo de *El reino de este mundo*, inserindo um gênero da cultura de massa cinematográfica característica da proposta de *McOndo*. Assim, temos um realismo dos fantasmas sociotemporais da periferia obsidiando a ditadura dominicana e a migração ao “sonho americano”, permeado de uma ironia formal direcionada sobretudo aos princípios destrutivos de *McOndo*.

Com perfil tímido, o personagem Oscar Wao é um menino dominicano nerd, negro, obeso e imigrante latino. Ele vive com a família num gueto em Nova Jersey. Nesse contexto, Oscar se isola do convívio social por ser frequentemente humilhado, refugiando-se em histórias fantásticas e filmes de ficção científica. Com isso, a diegese traz registros de diversos produtos da indústria cultural, por exemplo, *Akira*, *X-men*, *Macross*, O quarteto fantástico e Senhor dos anéis, entre outros. Assim, Oscar idealiza soluções fantásticas e vive sonhando, principalmente com um grande amor. Contudo, conforme o narrador, Oscar e a família receberam uma herança maldita chamada *fukú americanus*, ou simplesmente *fukú*, uma antiga maldição coletiva periférica, remetendo à violenta colonização do “novo mundo” e à escravização, como nos afirma o narrador, já na abertura do romance:

Contam que veio da África, trazido pelos gritos dos escravizados; que se tratou de praga rogada pelo povo taino, enquanto um mundo perecia e outro nascia; que foi um demônio deslanchado na Criação quando do arrombamento do portão de tormentas nas Antilhas. *Fukú americanus*, vulgarmente conhecido como *fukú* - no sentido amplo, uma espécie de maldição ou condenação e, no estrito, A Maldição e a Condenação do Novo Mundo. Também conhecido como *fukú* do Almirante, já que esse oficial exerceu o papel de parteiro e foi uma de suas maiores vítimas do continente europeu; embora tivesse ‘descoberto’ o Novo Mundo, o sujeito morreu indigente, de sífilis, ouvindo (dizem) vozes divinas. Em Santo Domingo, A Terra Mais Amada por Ele (que Oscar, no fim, denominou Ponto Zero do Novo Mundo), o próprio nome do Almirante tornou-se sinônimo de dois tipos de *fukú*, o forte e o suave; citá-lo em voz alta ou até mesmo ouvi-lo atrairia desgraças para você e sua família. (DÍAZ, 2009, p. 11, grifo do autor)

De imediato, o realismo dos fantasmas da periferia é tecido no romance. *Fukú* não é meramente uma doença. É o argumento diegético principal no qual a forma dos fantasmas sociotemporais enredam o realismo investigativo do poder moderno. O fantasma do poder, por exemplo, da colonização ao capitalismo tardio globalizado, está intrinsecamente tecido no

plano enunciativo romanesco por meio da dinâmica do fukú na diegese. O trecho supracitado traz todo o pensamento do realismo espectral dos romances-sujeitos anteriores estudados aqui, de maneira acumulada e condensada, a saber: 1) de *El Señor Presidente*, o mito do “progresso” do poder moderno do capitalismo mundial desde a periferia, com a revelação de um poder arcaico sempre presente, sacrificando seres humanos; 2) de *El reino de este mundo*, a presença de diversos horizontes coloniais amalgamados no poder moderno; e 3) de *Pedro Páramo*, a dimensão patriarcal e devastadora do poder moderno. Junto com isso, o romance traz novos desdobramentos percebidos com a ironia contida na diegética relacionada à fukú, à história da ditadura dominicana e aos problemas de imigrantes da periferia no Império.

Nesse sentido, para dizer junto com Maria Caroline Morais (2019, p. 28), em *A fantástica vida...* “personagens e paisagens da ficção científica, dos quadrinhos e da cultura pop norte-americana misturam-se a crenças e tradições da cultura caribenha. Macondo e McOndo dialogam nas mesmas linhas”. Contudo, a forma do romance mostra que esse “diálogo” tem posição de fidelidade ao realismo espectral e endereçamento de resposta ao sujeito obscuro de *McOndo*. A diegese expressa isso na forma irônica de seu realismo espectral, como nesse trecho sobre a palavra “Zafa”, uma espécie de cura contra a maldição de fukú: “ela costumava ser mais popular nos velhos tempos, mais importante, por assim dizer, em Macondo que em McOndo” (DÍAZ, 2009, p. 16).

Por fim, passada de geração em geração, fukú reduz ou fecha os horizontes de expectativas da família de Oscar Wao, condenando familiares a prisões, torturas, tragédias e paixões trágicas. Oscar mostra hostilidade contra o racismo e as humilhações devido sua condição de latinoamericano, negro e obeso. O sofrimento de Oscar é responsabilidade de fukú. Com isso, a forma literária deixa clara o realismo dos fantasmas da periferia: fukú é uma maldição individual, na medida em que atua nos pequenos detalhes da vida de Oscar Wao, e, ao mesmo tempo, é principalmente uma maldição coletiva, uma maldição americana imemorial, dado que é originada nos navios negreiros e na escravização no início da conquista da América, em Santo Domingos. Em suma, fukú é a maldição do fantasma do poder desde a fundação do Novo Mundo. Assim, o realismo espectral do romance-resposta ao ataque de *McOndo* traz como desdobramento ao pensamento literário novas dimensões míticas e trágicas do poder moderno do capitalismo tardio globalizado: o racismo estrutural, a imigração e a continuação, por outras vias, da ditadura dominicana norte-americana, enfim, *A fantástica vida breve de Oscar Wao* desdobre o pensamento espectral com a apresentação do *fukú americanus*.

A continuação do realismo dos fantasmas da periferia, com novos desdobramentos surpreendentes, se pensarmos pelo limite geográfico, encontra-se cada vez mais em África. Se, na América Latina, temos o dito “realismo mágico” como nomeação genérica da retórica poética, na África, por sua vez, denomina-se a nova retórica poética de “realismo animista”. Ambos realismos, contudo, constroem precisamente a mesma lógica narrativa formal romanesca: a do espaço indecível da conjunção intercalar entre o signo “real” e o “maravilhoso”. A distinção se localiza na singularidade sensível da matéria do modo de formar a verdade literária. Enquanto a realidade das culturas orais e dos mitos da periferia americana, ligada ao efeito de sentido “maravilhoso”, foi designada como “mágica”, a realidade das culturas orais e dos mitos da periferia africana, ligada ao efeito de sentido “maravilhoso”, foi designada como “animista”. Respeitada a singularidade, a forma literária dos dois realismos desenvolve o realismo dos fantasmas sociotemporais investigativos do poder moderno, isto é, traça o plano enunciativo a partir das camadas do passado (ou do futuro) vivas e amalgamadas no presente diegético como modo de obsidiar o poder moderno do capitalismo global desde a periferia.

Pensando na singularidade dos romances africanos, o escritor angolano Pepetela (1989), no romance *Lueji: o nascimento de um império*, foi o primeiro a nomear a poética retórica de “realismo animista”, depois teóricos como Harry Garuba (2012; 2014) procuraram conceituar a poética. O termo “animista” tem origem nas cosmovisões e religiões africanas, as quais consideram a natureza e os elementos da natureza como entidades dotadas de espírito e, portanto, participantes ativas da realidade. É, nesse sentido, a partir da visão animista da realidade que os novos desdobramentos do realismo espectral apresentaram os fantasmas sociotemporais para escrutinar o poder moderno. Assim, verifiquemos brevemente um romance do sujeito fiel, em África, importante no processo de expansão do realismo dos fantasmas da periferia.

Terra sonâmbula, do escritor moçambicano Mia Couto, publicado em 1992, é um romance sobre a dinâmica aberta das ruínas fantasmiais de uma terra devastada da periferia pela guerra civil pós-independência. No caso, a terra sonâmbula de Moçambique. A diegese gira em torno da viagem de fuga do velho Tuahir e do menino Muidinga da guerra, abrigando-se num ônibus incendiado. O menino Muidinga estava num campo de refugiados à procura dos pais, depois de ser encontrado pelo velho Tuahir, os dois passam a fugir “da guerra, dessa guerra que contaminara toda a terra. Vão na ilusão de, mais além, haver um refúgio tranqüilo.” (Couto, 2007, p. 09). Sem destino, os dois “aprendem” a morrer no meio de uma guerra sem fim com

as ruínas e os fantasmas sociotemporais rondando a terra, os grupos em guerra e os Senhores da guerra. Dentre vários corpos carbonizados, o menino Muidinga e o velho Tuahir encontram uma mala com doze cadernos que compõem o diário de Kindzu, um dos mortos da guerra. A partir desse momento, duas histórias são narradas compondo uma diegese fantasmal: a viagem do velho Tuahir e do menino Muidinga e a história do diário de Kindzu, trazendo os meandros dos naparamas - os guerreiros que combatiam os “fazedores de guerra”, por meio da sabedoria e dos relatos de seu velho pai Taímo. Assim, enreda-se o realismo espectral do romance.

Por meio da terra e dos sonhos, os fantasmas sociotemporais do poder e da democracia constroem o centro diegético do realismo espectral, como no caso desse relato do diário de Kindzu:

Taímo recebia notícia do futuro por via dos antepassados. Dizia tantas previsões que nem havia tempo de provar nenhuma. Eu perguntava sobre a verdade daquelas visões do velho (...) Nesses anos ainda tudo tinha sentido: a razão deste mundo estava num outro mundo inexplicável. Os mais velhos faziam ponte entre esses dois mundos. Recordo meu pai nos chamar um dia. Parecia mais uma dessas reuniões em que ele lembrava as cores e os tamanhos de seus sonhos. Mas não. Dessa vez, o velho e gravatara, fato e sapato com sola. A sua voz não variava em delírios. Anunciava um facto: a Independência do país. (COUTO, 2007, p. 16)

Nesse sentido, a viagem empreendida pelo menino Muidinga e o velho Tuahir é uma viagem propriamente no núcleo do encontro conflitivo entre tempos e estruturas de poder, da guerra colonial à guerra civil, colocando-se em jogo a própria ideia de comunidade, tradição e futuro. Por isso, Tuahir diz ao menino Muidinga que “*não somos nós que estamos a andar. É a estrada*” (COUTO, 2007, p. 137, grifo do autor), e o narrador ainda revela mais:

De todas as vezes que ele lhe guiara pelos caminhos era só fingimento. Porque nenhuma das vezes que saíram pelos matos eles se tinham afastado por reais distâncias.

– *Sempre estávamos aqui pertinho, a reduzidos metros.*

Tudo acontecera na vizinhança do autocarro. Era o país que desfilava por ali, sonhambulante. Siqueleto esvaindo, Nhamataca fazendo rios, as velhas caçando gafanhotos, tudo o que se passara tinha sucedido em plena estrada.

– *É miúdo, estamos a viajar. Nesse machimbombo parado nós não paramos de viajar.* (COUTO, 2007, p. 137)

A partir da história de Moçambique vista pela cultura oral e pelos mitos africanos, *Terra sonâmbula* produz um realismo dos fantasmas da periferia que dignifica a dinâmica da terra e do sonho como seres capazes de ler as ruínas do encontro e do conflito entre os tempos e os mundos. Desse modo, a viagem primordial do romance é a da própria terra frequentada pelos fantasmas sociotemporais, principalmente o fantasma do poder e o fantasma da democracia possível vinda do futuro. A terra é sonâmbula porque não dorme diante das guerras e dos

processos ininterruptos sobrepostos no tempo. E, assim, “a terra anda a procurar dentro de cada pessoa, anda juntar os sonhos. Sim, faz conta ela é uma costureira de sonhos.” (COUTO, 2007, p. 182). Dentre os sonhos juntados, há nos encontros de tempos enunciativos o fantasma do futuro, como fala Tuahir que é também uma das epígrafes do romance: “O que faz andar a estrada? É o sonho. Enquanto a gente sonha, a estrada permanecerá viva. É para isso que servem os caminhos, para nos fazerem parentes do futuro.” (*ibid.*, p. 05).

Por fim, a forma do realismo espectral do romance escrutina a desintegração de Moçambique enquanto país, trazendo morte e solidão: “foi o que fez esta guerra: agora todos estamos sozinhos, mortos e vivos. Agora já não há país” (COUTO, 2007, p. 153). Nessa perspectiva, para além da terra devastada, devido ao poder patriarcal na formação moderna-colonial do poder do capitalismo global na periferia, como investigou o romance-sujeito *Pedro Páramo*, *Terra sonâmbula* desdobra o pensamento do realismo espectral com a investigação da desintegração comunitária e cultural na formação do poder moderno, no sentido próximo do que Enilce Rocha (2006, p. 70) afirma quando diz que

Em *Terra sonâmbula*, a guerra desfaz as referências comunitárias: destrói as aldeias tradicionais, desestrutura as famílias e desmancha as diversas identidades coletivas, o 'nós' enraizado no seu entorno _ a paisagem, a terra, a cultura. *Terra sonâmbula* narra a desordem coletiva das estruturas sociais(...), a desintegração social e cultural provocada por essa 'mais desumanas das guerras'; e denuncia as atrocidades cometidas contra as populações civis em nome de uma guerra ideológica, bem como suas conseqüências sobre a sensibilidade dos seres humanos – a redução de sua humanidade, suas deformações internas, psicológicas e mentais; e, paralelamente, faz emergir a força das tradições e do imaginário cultural como estratégia de resistência e impulso utópico. Assim, sendo, Mia Couto coloca nitidamente (...) a oposição cultural entre os homens que lutam pelo poder e, as comunidades tradicionais agrárias, deslocadas de sua terra cultural.

Esses dois romances, brevemente analisados, dão uma amostra da continuidade e da expansão do pensamento do realismo dos fantasmas da periferia em dois continentes diferentes, a América Latina e a África. Há outros romances do sujeito fiel que dão continuidade à forma do realismo espectral, com novas conseqüências para o pensamento, os quais podem, em estudos posteriores, ser analisados e verificados suas pertinências lógicas formais. Apenas para efeito de um possível panorama dessa continuidade, podemos citar, de passagem, obras contemporâneas, no continente africano, de escritores como o moçambicano Mia Couto, a moçambicana Paulina Chiziane, o angolano Pepetela, o angolano José Eduardo Agualusa e o angolano Boaventura Cardoso, os quais dão sinais de fantasmas sociotemporais que investigam as peculiaridades da formação do poder moderno através de ruínas da poder colonial e das

guerras civis pré e pós-independência, por meio de imagens animistas de mitos africanos, do dito “realismo animista”, como chave de leitura de renovação formal do realismo, como sugere ser os casos dos romances *Maio, Mês de Maria* (1997) e *Noites de Vigília* (2012); e, no continente americano, obras de escritores como o mexicano Yuri Herrera, as quais dão sinais de uma renovação do realismo espectral, no sentido dos fantasmas da periferia que agora assombram o centro do poder moderno global, como os problemas migratórios do capitalismo tardio, por meio de uma retomada radicalmente nova dos mitos e das culturas locais como chave de leitura formal do realismo, como sugere ser o caso do romance *Señales que precederán al fin del mundo* (2009).

Projetada a continuidade do pensamento literário, conseguimos apresentar os resultados deste estudo. De maneira geral, podemos concluir que a *nueva narrativa hispanoamericana* produziu uma verdade artística radicalmente nova, isto é, uma forma inaugural de um novo pensamento literário, nos termos de Badiou (2008), que consistiu na inovadora experimentação relacional entre os signos narrativos “real” e “maravilhoso”, por meio da conjunção intercalar, compondo um espaço enunciativo indecidível entre os signos. Esta nova lógica narrativa, intrinsecamente mobilizada por camadas do passado ou do futuro fundidas no presente diegético, formou um realismo dos fantasmas sociotemporais, o qual produziu uma investigação perceptiva do poder moderno do capitalismo global desde a periferia, numa configuração de romances, desmontando a ideia de um progresso na história do capital, por meio do desnudamento de uma complexa estrutura mítica do poder, na distinção perceptível de diversos procedimentos rituais de sacrifícios. Este pensamento foi denominado de realismo dos fantasmas da periferia ou realismo espectral.

Para isso, investigamos a obra inicial de experimentação da forma literária, isto é, o sítio do acontecimento, nos termos de Badiou (2008), o qual verificamos ser o romance *El Señor Presidente* (1946), de Asturias. No romance asturiano, encontramos o primeiro plano enunciativo que construiu a nova lógica formal de conjunção intercalar entre os efeitos de sentidos contraditórios “real” e “maravilhoso”, rompendo com as relações anteriores estabelecidas pelo realismo, pela narrativa fantástica e pelo surrealismo. Essa nova lógica narrativa trouxe um espaço de sentido indecidível, abrindo um limiar formal movente e incorporativo entre os signos opostos (conhecidos pela retórica de “naturalização do sobrenatural” e “sobrenaturalização do natural”), o qual produziu como conteúdo em si, na matéria formalizada, um realismo dos fantasmas da periferia do capitalismo global. Assim, verificamos que o realismo espectral de *El Señor Presidente* escrutinou perceptivelmente o

poder moderno capitalista, identificando no “progresso” um mito violento, dado a contiguidade entre poderes não-modernos e modernos na ditadura do Señor Presidente, combinando o liberalismo econômico e político da “superdemocracia” com o autoritarismo local, numa relação direta de dependência com o imperialismo norte-americano para a integração colonial ao mercado global. Este foi, ao final, o enunciado primordial do realismo espectral que encontramos no sítio do acontecimento formal.

Em seguida, verificamos que houve (e há) uma configuração de obras para apurar e desenvolver a forma e o pensamento literário, ou seja, um sujeito do realismo espectral, nos termos de Badiou (2008). Investigamos dois romances que continuaram e verificaram as consequências, de maneira fiel, do enunciado primordial de *El Señor Presidente*, formando o corpo e o acontecimento do sujeito fiel: *El reino deste mundo* (1949) e *Pedro Páramo* (1955). Os dois pontos-sujeitos desdobraram, a partir de novas singularidades, aderindo e constituindo a verdade literária, o pensamento do realismo dos fantasmas da periferia. Vimos que *El reino deste mundo*, de Alejo Carpentier, formou um plano enunciativo de ruínas de diversos horizontes coloniais, compondo os fantasmas sociotemporais, os quais identificaram no poder moderno um acúmulo catastrófico do poder colonial de diferentes períodos, apresentado pelo caso particular do Haiti. Depois, concluímos que *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, formou um plano enunciativo de vozes de espectros do povoado ficcional Comala, trazendo os fantasmas sociotemporais do poder arcaico local e da revolução mexicana, os quais verificaram o amálgama entre o poder patriarcal e financeiro de Pedro Páramo e o poder moderno que deixou o sacrifício de uma terra em ruínas, apresentado pelo caso particular do México. Este foi, ao final, a configuração mínima do sujeito fiel do realismo espectral que reconhecemos na incorporação da verdade literária.

Por fim, constatamos dois pontos-sujeitos de negação do pensamento do realismo dos fantasmas da periferia: o sujeito reativo, que nega por dentro da verdade formal, e o sujeito obscuro, que tenta destruir o pensamento literário, nos termos de Badiou (2008). Observamos que *Cien años de soledad* (1967) é o principal ponto-sujeito reativo, porque incorporou traços caricaturais do realismo espectral e, desse modo, desenvolveu uma forma que negou o enunciado primordial do pensamento literário ao construir um narrador demiurgo fundador da própria Macondo e sublimar a violência fundadora da cidade, performando, assim, um realismo do poder colonial. Depois, vimos que a antologia *McOndo* (1996), um manifesto ficcional contra o “realismo mágico”, produziu o corpo fictício “realismo virtual”, por meio de uma estratégia de marketing, como tentativa de destruição total do pensamento do realismo

espectral. Este foi, ao final, os pontos-sujeitos, reativo e obscuro, de negação do realismo dos fantasmas da periferia que comprovamos na trajetória do pensamento literário.

A partir dessas conclusões, podemos inferir o contínuo do pensamento do realismo dos fantasmas da periferia. Entre a configuração mínima do corpo da verdade literária aqui estudada, os romances-sujeitos *El Señor Presidente* (1946) - *El reino de este mundo* (1949) - *Pedro Páramo* (1955), e as obras do sujeito reativo e obscuro, *Cien años de soledad* (1967) e *McOndo* (1996), há múltiplas obras incorporando o realismo espectral, as quais, obviamente, são impossíveis de serem estudadas em sua totalidade. Apenas a título de exemplo, conseguimos mencionar alguns romances como *Los recuerdos del porvenir* (1963), de Elena Garro; *Redoble por Rancas* (1970), *Historia de Garabombo el Invisible* (1972), *El jinete insomne* (1977), *Cantar de Agapito Robles* (1977) e *La tumba del relámpago* (1979), de Manuel Scorza; *Los ríos profundos* (1956), *Todas las sangres* (1964) e *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971), de José María Arguedas; *Yo el Supremo* (1974), de Augusto Roa Bastos; *El otoño del patriarca* (1975), de Gabriel García Márquez; *Noticias del Imperio* (1987), de Fernando del Paso; entre outros. E, por sua vez, o pensamento do realismo espectral segue, em continuidade, desdobrando-se em romances contemporâneos, como vimos. Assim, o pensamento do realismo dos fantasmas da periferia é contínuo e, podemos dizer também, eterno, no sentido de que a lógica perceptiva de junção intercalar da forma dos fantasmas sociotemporais existe como ideia, numa potência virtual, sempre passível de ser retomada; ou seja, nas palavras de Badiou (2008, p. 89-90), em relação a todas as condições de verdade (a política, a ciência, a arte e o amor),

Un procedimiento de verdad no tiene nada que ver con los límites de la especie humana, nuestra “conciencia”, nuestra “finitud”, nuestras “facultades” y otras determinaciones del materialismo democrático. Si se piensa tal procedimiento sólo según las determinaciones formales - como se piensan las leyes del mundo material mediante el formalismo matemático -, se encuentran las secuencias de los signos (...) y de las relaciones diversas (...) que se agencian de modo productivo o contraproductivo, sin que haga falta pasar, nunca, por la “vivencia” humana. De hecho, una verdad es aquello por lo cual “nosotros”, los de la especie humana, estamos comprometidos en un procedimiento transespecífico, un procedimiento que nos abre a la posibilidad de ser Inmortales. De tal suerte que una verdad es ciertamente una experiencia de lo inhumano. Sin embargo, que sea desde “nuestro” punto de vista que se haga (en filosofía) la teoría de las verdades y de las figuras subjetivas tiene un costo: no podemos saber si los tipos de verdades que experimentamos son los únicos posibles. Ya sean otras especies, por nosotros desconocidas, ya incluso nuestra especie, en otro estadio de su historia (por ejemplo, transformada por la ingeniería genética), pueden, tal vez, acceder a tipos de verdades de las que no tenemos ninguna idea, ni siquiera alguna imagen. (2008, p. 89-90)

Para finalizar, podemos agora forçar uma predicação genérica do pensamento do realismo dos fantasmas da periferia, absolutamente, de maneira aberta e imperfeita, sem esgotá-lo (BADIOU, 2002, p. 24). A configuração de obras mostrou que o realismo espectral nos diz sensivelmente que o poder moderno do capitalismo global é uma grande estrutura mítica violenta, amparada na falsa ideia de “progresso”, funcionando de maneira dinâmica e contraditória. Mais ainda, diz que o poder moderno origina-se e perpetua-se na contiguidade entre poderes não-modernos e modernos, desde a conquista do “Novo Mundo” até hoje, na periferia, onde as relações capitalistas fantasmiais, violentamente fantasmiais, são fundamentadas numa estrutura racista, patriarcal e autoritária, mesclando escravidão e mercado capitalista, ditadura de “Señores Presidentes” e liberalismo econômico, enfim, conformando “superdemocracias” sustentadas na combinação de distintos modos de produção. E que, por fim, essas relações capitalistas fantasmiais da periferia são as verdadeiras relações que fazem o Capital se reproduzir, permitindo os países da periferia se integrarem colonialmente ao mercado global. Do sítio do acontecimento, o romance *El Señor Presidente*, até a obra do sujeito obscuro, a antologia *McOndo*, este foi, ao final, o predicado perceptivelmente distinguido da configuração de obras aqui estudadas do realismo espectral.

Essa trajetória do pensamento do realismo espectral faz uma descrição sensível, a partir da periferia, da dinâmica do poder moderno na formação da economia-mundo, no sentido de que, de acordo com Gabriel Tupinambá (2018), em *A vida dos fantasmas na periferia do mundo*,

a experiência moderna da história (...) é essencialmente fraturada - e as formas espectrais que a parasitam emergem não de outros mundos, mas de sua brecha constitutiva. Ela se inaugura, pelo menos emblematicamente, com o enunciado de um de nossos mais ilustres amaldiçoados: "o mundo está fora do eixo". Não bastava, portanto, justapor o mundo conhecido a um mundo desconhecido, na promessa de que o segundo fosse eventualmente integrado ao primeiro, para que a experiência da história se transformasse. Era necessário ainda que a expansão colonial e o desenvolvimento científico colaborassem na criação de *uma dinâmica comum*, dentro da qual as regiões díspares do Velho e do Novo Mundo, do saber e da ignorância, da cultura e da natureza, pudessem ser unificadas sem deixarem de ser desiguais, para que esse choque tectônico de espaços incomensuráveis pudesse efetivamente romper o circuito da história. Era necessária, portanto a consolidação de uma *economia-mundo*.

No novo desdobramento genérico do pensamento do realismo espectral, no continente americano, com os exemplos de *A fantástica vida breve de Oscar Wao* e *Señales que precederán al fin del mundo*, os fantasmas formais da periferia não desconstroem mais a ideia de progresso, nem a dinâmica comum inelutável entre o poder colonial e o poder moderno da economia-mundo. A catástrofe da modernidade já se encontra exposta, enfocada principalmente

nas situações de imigração e do mercado do narcotráfico. Nessa nova configuração de obras, a periferia não parece ser mais o local de destino da construção do “futuro” da modernidade, quer dizer, o local assombrado pelo devir das relações capitalistas globais. Ao revés, a periferia sugere aparecer como uma espécie de centro, no sentido de ser o local onde as verdadeiras relações capitalistas acontecem para manter a estrutura mítica do poder moderno. Talvez, esses novos pontos-sujeitos romanescos apresentem com mais visibilidade a predicação dos fantasmas da periferia, algo próximo do que Tupinambá (2018) denominou de “A maldição tropical”, uma forma espectral que assombra a modernidade porque nasce de um tipo de desigualdade em permanente conflito, tratando-se de uma fratura que divide um dentro e um fora da história. Nesse sentido,

A periferia é o depósito de expectativas do centro, pois, de acordo com a ilusão transcendental que dá movimento ao progresso histórico, a periferia está atrasada e o centro avançado. Mas a expectativa do centro é avançar não apenas rumo a um futuro ainda mais desenvolvido, mas rumo à periferia, que deve se modernizar também, reproduzindo as expectativas do centro. Eis o impasse: se a periferia se moderniza, o futuro da modernidade perde sua condição de possibilidade, e se a periferia não se moderniza, o mesmo ocorre. A maldição tropical é, assim, a coincidência impossível entre o vetor progressista que prometia levar a modernidade do centro rumo aos trópicos e o vetor inverso, que aponta para uma *periferização do mundo* - a expansão das condições da periferia rumo ao centro. Mais uma vez, a cidade de Viena se vê cercada pelos turcos - só que desta vez eles trabalham lá. E o cerco realmente começa a apertar: todas as estratégias próprias do subdesenvolvimento - os regimes de trabalho ao mesmo tempo legais e ilegais, absolutos e flexíveis, as cidades partidas entre as ralés pobres e ricas, a interdependência explícita do racismo, do patriarcado e do livre mercado, o cercamento extrativo dos recursos naturais, a superpopulação e os êxodos, a face brutal da financerização - contaminam os países avançados. Crises de migração, desemprego massivo, saturação das redes de apoio comunitário, desmonte das instituições públicas e democráticas - a maldição tropical se manifesta, acima de tudo, na triste ironia do nosso slogan nacional: Brasil, *país do futuro*. Do futuro, sim, mas não do futuro aberto do projeto da história universal. Nos descobrimos, ao invés, vanguarda do processo de desmonte desse mecanismo civilizatório, laboratório desse espaço social irregular, pautando o novo horizonte de expectativas com o qual os habitantes do centro precisam agora se adaptar. Um verdadeiro ‘apocalipse desigual e combinado’. (TUPINAMBÁ, 2018)

Portanto, no novo desdobramento genérico do realismo espectral, os fantasmas da periferia parecem agora assombrar o centro com essas “novas velhas relações”, esses sinais que precedem o fim do mundo, para utilizar o título do romance de Yuri Herrera. Contudo, esses apontamentos são projeções de estudos futuros sobre romances-sujeitos do presente e do futuro do realismo dos fantasmas da periferia, ou seja, é um estudo fantasma do por vir.

REFERÊNCIAS

ALEXANDRESCU, Sorin. Le discours étrange. **Sémiotique narrative et textuelle**. Paris, Larousse, 1973, p. 55-95

ARRIGUCCI JR, Davi. Fala sobre Rulfo. In:____. **O guardador de segredos: ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 168-182.

_____. Juan Rulfo: pedra e silêncio. In:____. **Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p.167-172.

ASTURIAS, Miguel Ángel. **El Señor Presidente**. Edición crítica, Gerald Martin, coordenador. 1ª Edição. Madrid; Barcelona; La Habana; Lisboa; París; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima Guatemala, San José: ALLCA XX, 2000.

_____. Novelistas no, hechiceros. In:____. **América, fábula de fábulas, y otros ensayos**. Comp. y pról. de Richard Caallan. Caracas, Monte Ávila Editores, 1972.

AVELAR, Idelber. **Alegorias da derrota: A ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina**. Tradução Saulo Gouveia. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

BADIOU, Alain. **A hipótese comunista**. Tradução de Mariana Echalar. São Paulo: Boitempo, 2012.

_____. **Lógicas de los mundos: el ser y el acontecimiento, 2**. Traducción de María del Carmen Rodríguez. Buenos Aires: Manantial, 2008.

_____. **O ser e o evento**. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. ; Ed. UFRJ, 1996.

_____. **Pequeno manual de inestética**. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

_____. **Segundo manifiesto por la filosofía**. Traducido por María del Carmen Rodríguez. Buenos Aires: Manantial, 2010.

BÁEZ, Yvette Jiménez de. Historia y sentido en la obra de Juan Rulfo. In: RULFO, Juan. **Toda la obra**. Edición crítica. Cood. Claude Fell. 2.ª ed. Madrid; París; México; Buenos Aires; São Paulo; Río de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996. p. 685-710.

BAPTISTA, José Renato. Bois Caiman: as metáforas da História e a realidade dos mitos na construção da identidade (inter)nacional do Haiti. **Revista Teoria e Cultura**. V.9, n.2, jul./dez..2014. p. 22-32.

BARAHONA, Byron. Surrealismo etnográfico y relativismo cultural en el discurso vanguardista de Miguel Ángel Asturias. **Actas del Coloquio Internacional “Miguel Ángel Asturias: 104 años después”**. Universidad Rafael Landívar, 2-4 de julio 2003. p. 55-62.

BARRENECHEA, Ana María. Ensayo de una tipología de la literatura fantástica”. **Revkta Iberoamericana**, 80. 1972. p. 391-403

BASTOS, Augusto Roa. Los trasterrados de Comala. **Caravelle**, n. 37, 1981. O (Clips) Roa Bastos-Obra suelta-6.

BECKETT, Samuel. **Companhia e outros textos**. Tradução de Ana Helena Souza. São Paulo: Globo, 2012.

BELLINI, Giuseppe. Asturias y el mundo mágico de París. **Rassegna iberistica**, núm. 54. Alicante, noviembre 1995, p. 19-32. Disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/rassegna-iberistica-1053094/>> Acesso em: 25 abril. 2020.

_____. **Il laberinto magico. Studi sul'nuovo romanzo ispanoamericano**. Milano: Goliardica, 1973.

BENJAMIN, Walter. **Escritos sobre mito e linguagem: (1915-1921)**. Tradução Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2013. 176 p.

_____. **Ensaio reunidos: escritos sobre Goethe**. Tradução Mônica Krausz Bornebusch, Irene Aron e Sidney Camargo. São Paulo: Duas cidades; Editora 34, 2009.

_____. **Passagens**. Org. Willi Bolle; tradução do alemão Irene Aron; tradução do francês Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

BESSIÈRE, Irène. O relato fantástico: forma mista do caso e da adivinha. **Revista Fronteiras**. N. 9. São Paulo: dezembro de 2012.

BLANCO, Juan José Amate. La novela del dictador en Hispanoamérica. **Cuadernos Hispanoamericanos**, nº 370. Agencia Española de Cooperación Internacional. 1981. p. 85-104. Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=159680>>. Acesso em: 20 nov. 2020.

BRETON, André. Le Merveilleux. In: _____MABILLE, Pierre. **Le Merveilleux**. Paris: Les Éditions des Quatre Vents, 1946.

BUXÓ, José Pascual. Juan Rulfo: los laberintos de la memoria. In: RULFO, Juan. **Toda la obra**. Edición crítica. Cood. Claude Fell. 2.ª ed. Madrid; París; México; Buenos Aires; São Paulo; Río de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996. p. 711-717.

CARO, Jorge Ramírez. El Señor Presidente y el vanguardismo surrealista. **Letras** 46. 2009. Disponível em: <[file:///D:/Perfil/Downloads/Dialnet-ElSeñorPresidenteYEIVanguardismoSurrealista-5476347%20\(1\).pdf](file:///D:/Perfil/Downloads/Dialnet-ElSeñorPresidenteYEIVanguardismoSurrealista-5476347%20(1).pdf)>. Acesso em: 10 nov. 2020

CARPEGIANI, Schneider. “**Tu me acostubraste**”: Como Alberto Fuguet repensou o legado do *Boom* de Gabriel García Márquez. 103f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Departamento de Letras/UFPE, 2006. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/7787/1/arquivo7505_1.pdf>. Acesso em: 29 jan. 2023.

CARPENTIER, Alejo. **El reino de este mundo**. 2 ed. Madrid: Alianza Editorial, 2012.

CARPEAUX, Otto Maria. O romance como poema e a ditadura como realidade. In: ASTURIAS, Miguel Ángel. **O Senhor Presidente**. Tradução de Antonieta Dias de Moraes. São Paulo: Editora Brasiliense, 1968.

CHIAMPI, Irlemar. Barroquismo e Afasia em Alejo Carpentier. In:_____. **Barroco e modernidade**: ensaios sobre literatura latino-americana. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 1998. p. 67-80.

CHIAMPI, Irlemar. **O realismo maravilhoso**: Forma e ideologia no romance hispano-americano. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

CLARY, William. Las máscaras de la impostura: el retrato paródico de las Fiestas de Minerva en *El Señor Presidente*. In: ASTURIAS, Miguel Ángel. **El Señor Presidente**. Edición crítica, Gerald Martin, coordinador. 1ª Edição. Madrid; Barcelona; La Habana; Lisboa; París; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima Guatemala, San José: ALLCA XX, 2000. p. 668-678.

CLIFFORD, James. **The Predicament of Culture**: Twentieth Century Ethnography, Literature, and Art. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1999.

COLLANI, Tania. Le merveilleux surréaliste de Michel Leiris et la conciliation avec la modernité. In: **Revue Cahiers Leiris** n.2. Mercourt: Editions Les Cahiers, novembre. 2007. p.22-37.

COUTO, Mia. **Terra Sonâmbula**. São Paulo: Companhia das Letras 2007.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?**. Tradução Bento Prado Jr. E Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DÍAZ, Junot. **A fantástica vida breve de Oscar Wao**. Trad. Flávia Anderson. São Paulo: Record, 2009.

ECHEVARRÍA, Roberto González. **Alejo Carpentier: The Pilgrim at Home**. London: Cornell University Press, 1977.

_____, Roberto González. Carpentier, crítico de la literatura hispanoamericana: Asturias y Borges. In:_____. **Isla a su vuelo fugitiva: ensayos críticos sobre literatura hispanoamericana**. Madrid: José Porrúa Turanzas, 1983. p. 179-204.

_____, Roberto González. “Isla a su vuelo fugitiva”. In:_____. **Isla a su vuelo fugitiva: ensayos críticos sobre literatura hispanoamericana**. Madrid: José Porrúa Turanzas, 1983. p. 145-178.

_____, Roberto González. Introducción. In. CARPENTIER, Alejo. **Los pasos perdidos**. Madrid: Ediciones Cátedra, 1985. p. 15-53.

ESCALANTE, Evodio. Texto histórico y texto social en la obra de Rulfo. In: RULFO, Juan. **Toda la obra**. Edición crítica. Cood. Claude Fell. 2.ª ed. Madrid; París; México; Buenos Aires; São Paulo; Río de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996. p. 663-683.

FELIU-MOGGI, Fernando. A través del espejo: *El Señor Presidente* y Miguel Ángel Asturias en la Guatemala de Jorge Ubico. In: ASTURIAS, Miguel Ángel. **El Señor Presidente**. Edición crítica, Gerald Martin, coordinador. 1ª Edição. Madrid; Barcelona; La Habana; Lisboa; París; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima Guatemala, San José: ALLCA XX, 2000. p. 566-612.

FISHER, Mark. **Realismo capitalista**: é mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo? São Paulo: Autonomia Literária, 2020.

FRANCO, Jean. El viaje al país de los muertos. In: RULFO, Juan. **Toda la obra**. Edición crítica. Cood. Claude Fell. 2.^a ed. Madrid; París; México; Buenos Aires; São Paulo; Río de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996. p. 865-877

FREIRE, Raúl Rodríguez. Magia e imperio. Nomos y retórica en el realismo mágico. *Acta Literaria*, n. 45, II semestre de 2012. p. 81-100. Disponível em: <<https://www.redalyc.org/pdf/237/23724964006.pdf>>. Acesso em: 25 jan. 2023.

FUENTES, Carlos. **La nueva novela hispanoamericana**. Volume 4 de Cuardenos de Joaquín Mortiz. Mexico: Joaquín Mortiz, 1972.

GALLO, Maria. Realismo mágico en Pedro Páramo. In: YATES, D.A.. **Otros mundos y otros fuegos: fantasía y realismo mágico en Iberoamérica**. East Lansing: Michigan State University, 1975. p. 103-111.

GARUBA, H. **On animism, modernity/colonialism, and the African order of knowledge: Provisional reflections**. e-flux 36. 2014. 10p. [Tradução de Alice Peixoto. Manuscrito]

GARUBA, Harry. Explorações no realismo animista: notas sobre a leitura e a escrita da literatura, cultura e sociedade africana. Tradução de Elisângela da Silva Tarouco. **Nonada Letras em Revista**. Porto Alegre, ano 15, n. 19, p. 235- 256, 2012.

GASS, William H. "The first seven pages of the Boom", **Latin American Literary Review**, 15.29. Pittsburgh, 1987, p. 33-56.

GÓMEZ, Juan Carlos Rodríguez. Miguel Ángel Asturias: una estructura del subdesarrollo. **La Estafeta Literaria**, 396. Madrid, mayo de 1968. p. 4-8.

GONZÁLEZ, Elena Palmero. Escritas do *entre-lugar*: uma poética da viagem na obra de Alejo Carpentier. **Revista Brasileira do Caribe**, v. VI, n. 12, enero/junio de 2006. p. 319-338.

GREIMAS, Algirdas Julien. **Sémantique structurale**. Paris, Larousse, 1969.

_____. **Du sens. Essais sémiotiques**. Paris, Du Seuil, 1970.

_____. "Pour une théorie du discours poétique". **Essais de sémiotique poétique**. Paris, Larousse, 1972.

GUILLÉN, Claudio. Algunas literariedades de *Cien años de soledad*. In: MÁRQUEZ, Gabriel García. **Cien años de soledad**. Edición conmemorativa. Colombia: Real Academia Española; Asociación de Academias de la Lengua Española; Alfaguara, 2007. p. XCVII-CXXVI.

HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. **Império**. 2 ed. Tradução Berilo Vargas. Rio de Janeiro: Record, 2001.

HJELMSLEV, Louis. **Prolegomènes à une théorie du langage**. Trad. V. Canger. Paris, Minuit, 1971.

IMBERT, Enrique Anderson. **Historia de la literatura hispanoamericana II: Época contemporánea**. México: Fondo de cultura económica, 1995.

JAMESON, Fredric. **As marcas do visível**. Tradução de Ana Lúcia de Almeida Gazolla, João Roberto Martins Filho, Klauss Brandini Gerhardt, Marcos Soares, Neide Aparecida Silva, Regina Thompson, Roneide Venancio Majer. Rio de Janeiro: Graal, 1995.

JOZEF, Bella. Carpentier: ideologia e estética da história. **Comunicação e política**, Vol. 23, nº 1, 2005. p. 217-228.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro passado**: contribuição à semântica dos tempos históricos. Tradução de Wilma Patrícia Maas e Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2006.

KRANIAUSKAS, John. Para una lectura política de *El Señor Presidente*: notas sobre el “maldoblesar” textual. In: ASTURIAS, Miguel Ángel. **El Señor Presidente**. Edición crítica, Gerald Martin, coordenador. 1ª Edição. Madrid; Barcelona; La Habana; Lisboa; París; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima Guatemala, San José: ALLCA XX, 2000. p. 734-745.

LABRIOLA, Rodrigo Fernández. McOndo e a estética do *business plan*: considerações sobre a escrita pós-moderna e a lógica do mercado na literatura hispano-americana. **Revista Intersignos**, v. 4, out. de 2011. Rio de Janeiro: CCAA Editora, 2011.

LACOWICZ, Stanis David. *El reino de este mundo*: sobre o realismo maravilhoso e o novo romance histórico em Alejo Carpentier. **Revista Garrafa**, v. 16, n. 46, outubro/dezembro de 2018. p. 196-210.

LEÓN-PORTILLA, Miguel. **Literatura del México antiguo**, núm. 28. Caracas: Biblioteca Ayacucho, s/f.

LIENHARD, Martin. El substrato arcaico en *Pedro Páramo*: Quetzalcóatl y Tláloc. In: RULFO, Juan. **Toda la obra**. Edición crítica. Cood. Claude Fell. 2.ª ed. Madrid; París; México; Buenos Aires; São Paulo; Río de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996. p. 944-952.

_____. **La voz y su huella**. 4 ed. México: Ediciones Casa Juan Pablos, 2003. 414 p.

LLOSA, Mario Vargas. *Cien años de soledad*. Realidad total, novela total. In: MÁRQUEZ, Gabriel García. **Cien años de soledad**. Edición conmemorativa. Colombia: Real Academia Española; Asociación de Academias de la Lengua Española; Alfaguara, 2007. p. XXV-LVIII.

LOPEZ, Oscar R. Macondismos y otros demonios: *Cien años de soledad*. **Espéculo. Revista de estudios literarios**. Universidad Complutense de Madrid. Madrid: Editorial del cardo, 2008. Disponível em: <<https://biblioteca.org.ar/libros/151998.pdf>>. Acesso em: 21 jan. 2023.

LÖWY, Michael. **A política do desenvolvimento desigual e combinado**: a teoria da revolução permanente. Tradução de Luiz Gustavo Soares. São Paulo: Sundermann, 2015.

MANSOUR, Mónica. El discurso de la memoria. In: RULFO, Juan. **Toda la obra**. Edición crítica. Cood. Claude Fell. 2.ª ed. Madrid; París; México; Buenos Aires; São Paulo; Río de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996. p. 753-772.

MARINI, Ruy Mauro. **Dialéctica de la Dependencia**. México: Ediciones Era, 1990.

_____. **América Latina: dependência e integração**. São Paulo: Editora Brasil Urgente, 1992.

MÁRQUEZ, Gabriel García. **Cem anos de solidão**. Tradução Eliane Zagury. 68ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2008.

_____. **Cien años de soledad**. Edición conmemorativa. Colombia: Real Academia Española; Asociación de Academias de la Lengua Española; Alfaguara, 2007.

MARTIN, Gerald. *El Señor Presidente*: una lectura “contextual”. Coordenação da edição crítica, introdução, nota filológica preliminar, comentários e notas. In: ASTURIAS, Miguel Ángel. **El Señor Presidente**. Edición crítica, Gerald Martin, coordinador. 1ª Edição. Madrid; Barcelona; La Habana; Lisboa; París; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima Guatemala, San José: ALLCA XX, 2000.

_____. Vista panorámica: la obra de Juan Rulfo en el tiempo y en el espacio. In: RULFO, Juan. **Toda la obra**. Edición crítica. Cood. Claude Fell. 2.ª ed. Madrid; París; México; Buenos Aires; São Paulo; Río de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996. p. 573-647.

MIGNOLO, Walter. Escribir la oralidad: la obra de Juan Rulfo en el contexto de las literaturas del “tercer mundo”. In: RULFO, Juan. **Toda la obra**. Edición crítica. Cood. Claude Fell. 2.ª ed. Madrid; París; México; Buenos Aires; São Paulo; Río de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996. p. 531-547.

_____. **Literatura fantástica y realismo maravilloso**. Madrid: La muralla, 1983.

MILLARES, Selena. Los sueños de la razón: El Señor Presidente, mito y parábola del poder absoluto. In: ASTURIAS, Miguel Ángel. **El Señor Presidente**. Edición crítica. Selena Millares, coordinadora. 1ª Edição. Madrid; Anaya y Mario Muchnik, 1995.

MONEGAL, Emir Rodríguez. **La nueva novela latinoamericana**. Actas III. 1968. Disponível em: < https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/03/aih_03_1_008.pdf>. Acesso em: 14 set. 2020.

_____. “Los nuevos novelistas”. **La crítica de la novela iberoamericana contemporánea**. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1984.

_____. Relectura de *Pedro Páramo*. In: RULFO, Juan. **Toda la obra**. Edición crítica. Cood. Claude Fell. 2.ª ed. Madrid; París; México; Buenos Aires; São Paulo; Río de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996. p. 846-854.

MORAIS, Maria Carolina. **O que é mais sci-fi que Santo Domingo?**: Macondo , McOndo e a Poética da Crioulização em *A fantástica vida breve de Oscar Wao*, de Junot Díaz. Dissertação (Mestrado). 220f. Recife: Programa de Pós-Graduação em Letras/UFPE, 2019.

MORAIS, Maria Carolina. Quando acordou, Macondo ainda estava lá. **Suplemento Pernambuco**. Recife, agosto 2016. Disponível em: < <http://www.suplementopernambuco.com.br/edi%C3%A7%C3%B5es-anteriores/77-capa/1670-quando-acordou,-macondo-ainda-estava-l%C3%A1.html>>. Acesso em: 29 de jan. 2023.

MORALES, Mario Roberto. *El Señor Presidente* o las transfiguraciones del deseo de Miguel (Cara de) Ángel Asturias. In: ASTURIAS, Miguel Ángel. **El Señor Presidente**. Edición crítica, Gerald Martin, coordinador. 1ª Edição. Madrid; Barcelona; La Habana; Lisboa; París; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima Guatemala, San José: ALLCA XX, 2000. p. 695-715.

MOREIRAS, Alberto. **A exaustão da diferença**: A política dos estudos culturais latino-americanos. Tradução Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

MORETTI, Franco. One hundred years of solitude. In: _____. **Modern epic: the world-system from Goethe to Garcia Marquez.** London/ New York: Verso, 1996. p. 233-250.

OLIVIER, Florence. La seducción de los fantasmas en la obra de Rulfo. In: RULFO, Juan. **Toda la obra.** Edición crítica. Cood. Claude Fell. 2.^a ed. Madrid; París; México; Buenos Aires; São Paulo; Río de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996. p. 719-752.

ORTEGA, Julio. La novela de Juan Rulfo, *summa* de arquetipos. In: RULFO, Juan. **Toda la obra.** Edición crítica. Cood. Claude Fell. 2.^a ed. Madrid; París; México; Buenos Aires; São Paulo; Río de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996. p. 825-830.

OSORIO T., Nelson. Lenguaje narrativo y estrutura significativa de *El Señor Presidente*. **Escritura**, 5/6. Caracas, enero a diciembre 1978. p. 99-156.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética.** Tradução Maria Helena Nery Garcez. 3.^a edição. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PASSAFARI, Clara. Juan Rulfo y el realismo mágico. In: _____. **Los cambios en la concepción y estructura de la narrativa mexicana desde 1947.** Rosario (Argentina): Universidad Nacional del Litoral, 1968.

PAZ, Octavio. Paisaje y novela en México. In: _____. **Corriente alterna.** México: Siglo XXI, Edits., 1967, p. 16-17.

_____. El Páramo de Pedro. **El SC**, n. 196, 19 de jan. 1986.

_____. La literatura mexicana de la A a la Z. **Gaceta FCE**, n. 200, ago. 1987. p. 17-21.

PELC, Jerzy. On the concept of narration. **Semiótica**, III, n. 1, 1971.

PENNA, João Camillo. Este corpo, esta dor, esta fome: notas sobre o testemunho hispano-americano. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). **História, memória, literatura: o testemunho na Era das Catástrofes.** Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003. p. 297-350.

PEPETELA. **Lueji, o nascimento de um império.** Lisboa: Dom Quixote, 1989.

PIETRI, Arturo Uslar. El cuento venezolano. **Letras y hombres de Venezuela.** México, Fondo de Cultura Económica, 1948.

_____. Yo asistí al nacimiento de El Señor Presidente. In: ASTURIAS, Miguel Ángel. **El Señor Presidente.** Edición crítica, Gerald Martin, coordinador. 1.^a Edição. Madrid; Barcelona; La Habana; Lisboa; París; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima Guatemala, San José: ALLCA XX, 2000. p. 509-514.

POLAR, Antonio Cornejo. **Los universos narrativos de José María Arguedas.** Buenos Aires: Losada, 1973.

POPOL VUH. O esplendor da palavra antiga dos Maias-Quichá de Quauhtlemallan: aurora sangrenta, história e mito. Tradução, crítica e notas de Josely Vianna Baptista. Introdução e notas Adrián Recinos Ávila. Texto de Daniel Grecco Pacheco. Ilustração de Francisco França. São Paulo: Ubu Editora, 2019.

RAMA, Ángel. **Transculturación narrativa en América Latina.** México, Siglo Veintiuno Editores, 1982.

RANCIÈRE, Jacques. **Políticas de escrita**. Tradução de Raquel Ramalhete, Laís Eleonora Vilanova, Ligia Vassalo e Eloisa Araújo Ribeiro. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2017.

ROCHA, Daniel. Sob o encanto de Mackandal: utopia, milenarismo e revolução em *El reino de este mundo* de Alejo Carpentier. **Religião e Sociedade**, n. 38. Rio de Janeiro: RJ, 2018. p. 132-152.

ROCHA, Enilce Albergaria. A narrativa ficcional e a identidade cultural: a guerra pós - independência em Moçambique na escrita de Mia Couto. In: DELGADO, Inácio G, et al. **Vozes (além) da África**. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2006.

ROFFÉ, Reina. **Juan Rulfo: Autobiografía Armada**. Argentina: Ediciones Corregidor, 1972.

ROMANDINI, Fabián Ludueña. Eternidade, espectralidade, ontologia: por uma estética transobjetual. **Devires**, v. 11, n. 1. Belo Horizonte: MG, Jan/Jun 2014. p. 154-185.

ROWE, William. **Mito e ideología en la obra de José María Arguedas**. Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1979.

RUFFINELLI, Jorge. En Colección de Prólogos. In: RULFO, Juan. *Obra completa de Juan Rulfo*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2009. p. 9-46.

RULFO, Juan. *Pedro Páramo*, treinta años después. **Cuadernos Hispanoamericanos** núm. 431-423, julio-septiembre. Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1985. p. 5-8. Disponível em: <<https://www.cervantesvirtual.com/obra/pedro-paramo-treinta-anos-despues/>>. Acesso em: 11 out. 2022.

_____. *Pedro Páramo*. In: _____. **Toda la obra**. Edición crítica. Cood. Claude Fell. 2.ª ed. Madrid; París; México; Buenos Aires; São Paulo; Río de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996. P. 177-307.

SÁNCHEZ, Luis Alberto. Miguel Ángel Asturias y el estilo maya. **La tierra del Quetzal**. Santiago de Chile: Editorial Ercilla, 1950. p. 186-191.

SANDOVAL, Adriana. **Los dictadores y la dictadura en la novela hispanoamericana 1851-1978**. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1989.

SAINT-LU, Jean-Marie. Apuntes para una lectura “semántica” de *El Señor Presidente*. In: ASTURIAS, Miguel Ángel. **El Señor Presidente**. Edición crítica, Gerald Martin, coordinador. 1ª Edição. Madrid; Barcelona; La Habana; Lisboa; París; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima Guatemala, San José: ALLCA XX, 2000. p. 633-667.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução**. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2018.

SCHMITT, Carl. **Escritos de política mundial**. Trad. Horacio Cagni. Buenos Aires: Ediciones Heracles, 1995.

_____. [1959]. **El nomos de la tierra**. Trad. Dora Schilling. Granada: Comares, 2002.

_____. Nomos-Nahme-Name. In: _____. **The nomos of the earth in the International Law of the Jus Publicum Europaeum**. Trad. G.L. Ulmen. New York: Telos Press, 2003. p. 336-350.

_____. [1942]. **Tierra y mar**. Una reflexión sobre la historia universal. Trad. Rafael Fernández-Quintanilla. Madrid: Trotta, 2007.

SCHOULTS, Lars. **Estados Unidos: poder e submissão: uma história da política norte-americana em relação à América Latina**. Tradução de Raul Fiker. (Coleção Ciências Sociais). Bauru, SP: EDUSC, 2000.

SCORZA, Manuel. **Redoble por Rancas**. México: Siglo veintiuno editores, 1991.

SISKIND, Mariano. Magical realism. In: A. Quayson (Ed.), **The Cambridge History of Postcolonial Literature**. Cambridge: Cambridge University Press, 2012. p. 833-868.

SOMMERS, Joseph. **La narrativa de Juan Rulfo: interpretaciones críticas**. México: Sep-Setentas, 1974.

SONTAG, Susan. **Contra a interpretação: e outros ensaios**. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

SPENGLER, Oswald. **L' Déclin de L' Occident**. Tomos I e II. Paris: Gallimand, 1976.

TAUSSIG, Michael. **Xamanismo, colonialismo e o homem selvagem: um estudo sobre o terror e a cura**. Tradução de Carlos Eugênio Marcondes de Moura. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.

THAYER, Willy. **La crisis no moderna de la universidad moderna**. (Epílogo del conflicto de las facultades). Santiago de Chile, Editorial Cuarto propio, 1996.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução Maria Clara Correa Castello. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

TUPINAMBÁ, Gabriel. **A vida dos fantasmas na periferia do mundo**. Canal do CEIL. Youtube, 19 nov. de 2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=68ZYLHjlk8>>. Acesso em: 11 out. 2022.

VARGAS, Fábio Aristimunho. O mundo e o reino: historicidade e ficcionalização em El reino de este mundo, de Alejo Carpentier. **Cadernos Prolam/USP**, v.16, n. 31, jul/dez de 2017. p. 189-202.

VASCONCELOS, Sandra. Guardini. Romance gótico: persistência do romanesco. In: _____. **Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII**. São Paulo: Boitempo, 2002.

WALLERSTEIN, Immanuel. **World-Systems Analysis: an Introduction**. Durham: Duke University Press, 2004.

ZAMORA, Lois Parkinson. 1995. Magical Romance/Magical Realism: IN:_____ **Ghosts in U.S. and Latin American Fiction**. *Magical Realism: Theory, History, Community*. Durham & London : Duke University Press, 1995, p. 497-550.