

O REALISMO MARAVILHOSO NO ROMANCE O MUNDO ALUCINANTE, DE REINALDO ARENAS

THE WONDERFUL REALISM IN THE NOVEL O MUNDO ALUCINANTE, BY REINALDO ARENAS

Altamir Botoso

Doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada
Universidade Estadual Paulista – Campus de Assis
(abotoso@uol.com.br)

RESUMO: Nossa proposta é diferenciar o uso da terminologia realismo mágico e realismo maravilhoso empregada por críticos da literatura latino-americana, baseados nas considerações teóricas de Irlemar Chiampi, Arturo Uslar Pietri (1906-2001) e Alejo Carpentier (1904-1980). Em seguida, analisamos o romance **O mundo alucinante** (2000), de Reinaldo Arenas (1943-1990), evidenciando passagens nas quais ocorrem o emprego da categoria do realismo maravilhoso.

Palavras-chave: Realismo mágico; Realismo maravilhoso; Reinaldo Arenas; Literatura latino-americana

ABSTRACT: Our purpose is to differentiate the terminology use utilized by critics of Latin American literature, based on theoretical considerations by Irlemar Chiampi, Arturo Uslar Pietri (1906-2001) and Alejo Carpentier (1904-1980). Afterwards, we analyze the novel **O mundo alucinante** (2000), by Reinaldo Arenas (1943-1990), evincing fragments in which the use of the wonderful realism category occurs.

Keywords: Magic realism; Wonderful realism; Reinaldo Arenas; Latin American literature

A literatura que se produziu em território latino-americano nas últimas décadas recebeu diversas denominações por parte da crítica, tais como realismo mágico, real maravilhoso americano, literatura fantástica, barroco e neobarroco, conforme assinala Emir Rodríguez Monegal (1980, p. 10-11).

Em face dessa diversidade de termos cunhados pelos críticos, pelo menos dois deles, realismo mágico e realismo maravilhoso, são termos sobre os quais parece ainda não ter havido um consenso entre aqueles que os empregam. Tais termos, utilizados ora como sinônimos, ora como categorias distintas, têm suscitado muitas discussões entre os analistas e teóricos do romance latino-americano.

Um fato curioso a ser observado a esse respeito é que foram os próprios romancistas, na maioria das vezes, que acabaram por criar e desenvolver teorias nas quais procuravam enquadrar suas produções artísticas. Um deles, Arturo Uslar Pietri (1990, p. 124-125), assegura que a condição peculiar do mundo americano não permitiu que este se reduzisse a nenhum modelo europeu e classifica como

realistas mágicas as obras escritas por ele próprio, por Miguel Ángel Asturias (1899-1974), por Gabriel García Márquez (1927-) e por Alejo Carpentier.

Para o ficcionista venezuelano, a novidade da narrativa latino-americana contemporânea consiste na “consideração do homem como mistério em meio dos dados realistas” e também em “uma adivinhação poética ou uma negação poética da realidade” (USLAR PIETRI, 1990, p. 125, tradução nossa). Há, portanto, no discurso dos escritores latino-americanos, a presença de um novo componente, a magia, que procura dar conta especificamente da realidade e do homem americano.

A expressão realismo mágico foi empregada originalmente, em 1925, por Franz Roh, crítico de arte, para caracterizar a produção pictórica do pós-expressionismo alemão. Mais tarde, Uslar Pietri usou essa mesma expressão para caracterizar as obras dos escritores hispânicos a partir dos anos 30.

Ainda no seu artigo “Realismo mágico”, Uslar Pietri (1990, p. 126, tradução nossa) considera o realismo mágico e o realismo maravilhoso como termos equivalentes, de acordo com as seguintes colocações: “Pouco mais tarde Alejo Carpentier usou o nome de “o real maravilhoso” para designar o mesmo fenômeno literário.” Para o escritor venezuelano, deixando de lado a questão terminológica, o mais importante é que os melhores textos ficcionais da América Latina têm procurado apresentar e expressar o sentido mágico de uma realidade que é única.

Como se pode notar, depois de Uslar Pietri, o ficcionista cubano Alejo Carpentier popularizou o emprego da expressão “real maravilhoso”, explicitando a sua teoria no prólogo do romance **El reino de este mundo** (1949).

Se, por um lado, há críticos que defendem que o realismo mágico e o realismo maravilhoso são duas poéticas distintas, por outro, há aqueles que postulam que “o mágico é apenas uma das múltiplas manifestações do maravilhoso” (PADURA FUENTES, 1994, p. 34, tradução nossa). Dessa maneira, convém deixar evidente que optamos pela segunda linha teórica, a do realismo maravilhoso, acima enunciada, porque consideramos a magia como um elemento inerente ao realismo maravilhoso.

Quando se pensa na literatura latino-americana, não se pode dissociá-la da categoria narrativa que a tornou conhecida em todo o mundo, a do realismo maravilhoso. Todos os seus escritores mais proeminentes empregaram essa técnica em suas obras, sejam Gabriel García Márquez, Juan Rulfo (1917-1986), Arturo Uslar

Pietri, Augusto Roa Bastos (1917-2005), Abel Posse (1934-) ou outros nomes que integram a galeria de seus autores.

Alejo Carpentier, escritor cubano, não só utilizou o realismo maravilhoso em seus escritos, como também produziu ensaios críticos sobre esse assunto. Seguramente, um dos ensaios mais importantes de Carpentier é “Do real maravilhoso americano”, no qual afirma que

O realismo maravilhoso começa a sê-lo de maneira inequívoca quando surge de uma inesperada alteração da realidade (o milagre), de uma revelação privilegiada da realidade, de uma iluminação não habitual ou particularmente favorecedora das desconhecidas riquezas da realidade, de uma ampliação das escalas e categorias da realidade, percebidas com especial intensidade em virtude de uma exaltação do espírito que o conduz a um modo de “estado-limite”. Para começar, a sensação do maravilhoso pressupõe uma fé. Os que não acreditam em santos não podem curar-se com milagres de santos, nem os que não são Quixotes podem entrar com corpo, alma e bens, no mundo de Amadís de Gaula ou de Tirante-o-Branco. Soam prodigiosamente fidedignas certas frases de Rutilio em *Os trabalhos de Persiles e Segismunda* sobre homens transformados em lobos, porque nos tempos de Cervantes acreditava-se em pessoas atingidas pela licantropia. O mesmo se pode dizer da viagem da personagem, da Toscana à Noruega, sobre o manto de uma bruxa. Marco Polo admitia que certas aves voavam levando elefantes entre as garras, e Lutero viu de frente o demônio e atirou-lhe um tinteiro na cabeça [...] (CARPENTIER, 1987, p. 140-141).

O maravilhoso na concepção de Carpentier parte de uma alteração do real e pressupõe um sentimento de fé por parte do receptor, para que possa percebê-lo. Ainda seguindo as ponderações de Carpentier, são considerados como elementos que compõem a categoria do maravilhoso, entre outros, algumas das histórias protagonizadas por personagens dos romances de cavalaria, as viagens interestaciais e a figura do demônio. As transformações e mutações dos personagens ficcionais em outros seres também são fenômenos próprios da poética do realismo maravilhoso, como assevera Carpentier (1987, p. 142), mais adiante, ainda tratando do mesmo assunto:

Há um momento, no sexto canto de *Maldoror*, em que o herói, perseguido por toda a polícia do mundo, escapa do “exército de agentes e espiões” assumindo o aspecto de animais diversos e fazendo uso de seu dom de se transportar instantaneamente para Pequim, Madri ou São Petesburgo. Isto é que é “literatura maravilhosa”.

O herói do sexto canto do **Maldoror** possui o dom de se metamorfosear e se transportar de um local para outro. Esses fatos assinalados podem ser considerados como as bases sobre as quais a poética do realismo maravilhoso se assenta e se estrutura. O discurso torna verossímil as aventuras mais inusitadas dos personagens, objetivando “aliciar” o leitor para que ele aceite as ações extraordinárias e inesperadas dentro do universo ficcional. Assim, personagens podem voar, zigzaguear no tempo e no espaço, sobrevoar cidades e até o mundo todo em vassouras, ressuscitar do reino dos mortos, conviver com seres mitológicos (sereias, fadas, unicórnios, dragões etc.), travar lutas contra demônios, interagir com anjos e atravessar mares e rios em questão de segundos; enfim, o maravilhoso é um campo aberto de possibilidades para a imaginação dos escritores.

É importante destacar também que Alejo Carpentier considera a realidade latino-americana como uma “realidade maravilhosa”, que está presente em sua história e sua natureza, que considera prodigiosa, além do fato de o realismo maravilhoso não ser privilégio exclusivo do Haiti,

Mas sim patrimônio da América inteira, onde ainda não se acabou de estabelecer, por exemplo, um inventário de cosmogonias. O “real maravilhoso” encontra-se a cada passo nas vidas dos homens que inscreveram datas na história do continente e deixaram apelidos ainda usados: desde os indagadores da fonte da eterna juventude, da áurea cidade de Manoa, até certos rebeldes da primeira hora ou certos heróis modernos das nossas guerras da independência de tão mitológica figura, como a coronela Juana de Azurduy. Sempre me pareceu significativo o fato de, em 1780, uns cordatos espanhóis, saídos de Angostura, se lançarem ainda à procura do El Dorado, e de, nos dias da Revolução Francesa [...], o compostelano Francisco Menéndez andar por terras da Patagônia procurando a cidade encantada dos Césares. [...] E é que, pela virgindade da paisagem, pela formação, pela ontologia, pela presença fáustica do índio e do negro, pela revelação que constituiu a sua recente descoberta, pelas fecundas mestiçagens que propiciou, a América está muito longe de ter esgotado o seu caudal de mitologias. Mas que é a história de toda a América senão uma crônica do real maravilhoso? (CARPENTIER, 1969, p. 78-79).

Os dois pilares do realismo maravilhoso, segundo Carpentier, são a história do continente americano e a sua paisagem. Na história da América misturam-se heróis e rebeldes mitológicos das guerras de independência com aventureiros que partiram em busca da fonte da eterna juventude ou do El Dorado, compondo, juntamente com uma paisagem ainda virgem, um “caudal de mitologias”

que exemplificam e comprovam que a realidade e a história americanas interpenetram-se, interseccionam-se, tornando-se nada mais que “uma crônica do real maravilhoso”.

A associação que Carpentier faz da América com uma realidade maravilhosa, presente na vida dos homens que fizeram a história do continente, é bastante útil para os romancistas, particularmente para os escritores de romances históricos contemporâneos. Nesse sentido, a categoria do maravilhoso, seguindo os postulados de Carpentier, manifesta-se no discurso de um romance pela quebra da causalidade, pelo surgimento de monstros e figuras mitológicas, pelas ações dos personagens que acabam incorporando o insólito em seu cotidiano, sem questionamentos. Estes componentes apontados têm grande relevo na estruturação de **O mundo alucinante**¹, como poderemos verificar ao longo deste artigo.

Levando-se em conta o que foi exposto acima, é possível considerar que, em várias passagens de **O mundo alucinante**, é utilizada a técnica do realismo maravilhoso. Optamos por esta nomenclatura e não pela de “realismo mágico”, categoria narrativa que também é utilizada para designar fenômenos e acontecimentos “extraordinários” na construção de uma obra, apoiados na reflexão teórica que Irlemar Chiampi apresenta em **O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano** (1980).

A autora adapta a noção criada por Alejo Carpentier e justifica sua opção terminológica nos seguintes termos:

[...] convém justificar porque abdicamos da expressão “realismo mágico”, de uso corrente na crítica hispano-americana. [...] inclui-se entre os fatores de nossa preferência pelo termo realismo maravilhoso o reconhecimento da prática teórica e literária de Carpentier, adaptando sua noção referencial do “real maravilhoso americano”, nossa opção deve-se antes de tudo, ao desejo de situar o problema no âmbito específico da investigação literária. Maravilhoso é termo já consagrado pela Poética e pelos estudos crítico-literários em geral, e se presta à relação estrutural com outros

¹ O romance histórico **O mundo alucinante** (1966) (**El mundo alucinante**) foi escrito pelo cubano Reinaldo Arenas e nessa obra é narrada a trajetória do frei mexicano José Servando Teresa de Mier Noriega y Guerra (1763-1827), que lutou pela libertação das colônias americanas do jugo da metrópole espanhola. Foi perseguido pela Inquisição, quando discursou sobre a aparição da Virgem de Guadalupe no México e declarou ser desnecessária a intervenção de espanhóis na América, uma vez que seus habitantes já eram cristãos antes de sua chegada. O frei foi condenado à prisão e sua vida foi marcada por inumeráveis fugas e pela peregrinação em vários países como França, Inglaterra, Estados Unidos, dentre outros. O livro de Arenas reconstrói a imagem de frei Servando como uma das figuras mais emblemáticas da história literária e política da América Latina.

tipos de discursos (o fantástico, o realista). Mágico, ao contrário, é termo tomado de outra série cultural e acoplá-lo a realismo implicaria ora uma teorização de ordem fenomenológica (a “atitude do narrador”), ora de ordem conteudística (a magia como tema) (CHIAMPI, 1980, p. 43).

A autora, além de afirmar que realismo maravilhoso é uma noção já consagrada nos estudos literários, que permite estabelecer relações com outros discursos, como o fantástico e o realista, considera ainda que o termo engloba a noção de mágico. Ela ainda complementa sua justificativa apelando para a razão histórica específica da América Latina, na qual o “maravilhoso” funciona como seu elemento identificador e distintivo em relação ao mundo ocidental:

Por último, [...] há a razão histórica que legitima o maravilhoso como identificador da cultura americana. Sendo o novo romance hispano-americano uma expressão poética do real americano é mais justo nomeá-lo com um termo afeito, tanto à tradição literária mais recente e influente (o realismo), como ao sentido que a América impôs ao conquistador: no momento de seu ingresso na História, a estranheza e a complexidade do Novo Mundo o levaram a invocar o atributo maravilhoso para resolver o dilema da nomeação do que resistia ao código racionalista da cultura europeia. Carpentier, sensível ao trabalho cronístico de invenção do ser histórico da América, designou essa realidade, natural e cultural, como real maravilhoso, cobrindo simultaneamente o referencial “mágico” e o seu modo de absorção ao sistema de referência ocidental (CHIAMPI, 1980, p. 50).

Embora se possa alegar que a categoria do maravilhoso só se aplicaria aos romances escritos por Alejo Carpentier, ressaltamos que a adaptação desse termo abre a possibilidade de empregá-lo com sucesso em romances de vários escritores latino-americanos, muitos dos quais também podem ser caracterizados como romances históricos. Dessa maneira, o conceito de realismo maravilhoso torna-se mais elástico e se converte numa poética na qual o extraordinário, o insólito, o sobrenatural e os “conteúdos mágicos” são seus componentes mais evidentes, como constataremos mais adiante.

A narrativa do maravilhoso, em alguns aspectos, aproxima-se da literatura fantástica, mas nesta o elemento fantástico é “um modo de produzir no leitor uma inquietação física (medo e variantes), através de uma inquietação intelectual (dúvida)” (CHIAMPI, 1980, p. 53). Dessa forma, o medo e a dúvida são efeitos discursivos elaborados pelo narrador, a partir de um acontecimento que apresenta um referencial duplo, tanto natural quanto sobrenatural. Ainda segundo Irlemar

Chiampi (1980, p. 56), o fantástico procura fabricar hipóteses falsas, já que o seu “possível” é improvável, desenhar a arbitrariedade da razão, sacudir as convenções culturais, mas sem oferecer ao leitor nada além da incerteza. O relato fantástico mantém a dicotomia entre as instâncias natural e sobrenatural bem acentuada, fato que não ocorre com a ficção do realismo maravilhoso. Este tipo de estrutura difere do fantástico porque

Desaloja qualquer efeito emotivo de calafrio, medo ou terror sobre o evento insólito. No seu lugar, coloca o estranhamento como efeito discursivo pertinente à interpretação não-antitética dos componentes diegéticos. O insólito, em ótica racional, deixa de ser o “outro lado”, o desconhecido, para incorporar-se ao real: a maravilha é (está) (n)a realidade (CHIAMPI, 1980, p. 59).

O leitor tende a aceitar os eventos insólitos como parte integrante do relato, sem problematizar sobre sua natureza extraordinária:

Os objetos, seres ou eventos que no fantástico exigem a projeção lúdica de duas probabilidades externas e inatingíveis de explicação, são no realismo maravilhoso destituídos de mistério, não duvidosos quanto ao universo de sentido a que pertencem. Isto é, possuem probabilidade interna, têm causalidade no próprio âmbito da diegese e não apelam, portanto, à atividade de deciframento do leitor (CHIAMPI, 1980, p. 59).

Na ficção do realismo maravilhoso tudo é possível e tudo é permitido, "os elementos sobrenaturais não provocam qualquer reação particular nem nas personagens, nem no leitor implícito" (TODOROV, 1992, p. 60). O leitor não se sente impelido a decifrar os fatos, não cogita se são ou não verossímeis, mas aceita-os como componentes da ficção, como elementos de construção do relato.

O realismo maravilhoso é uma forma discursiva que possibilita ao sobrenatural e ao fantástico uma convivência harmoniosa com o real, dentro dos limites da ficção, porque

O verossímil do realismo maravilhoso consiste no gesto poético radical de tornar verossímil o inverossímil. Para legitimar esse impossível lógico, o texto organiza-se sobre a cumplicidade entre as palavras e o universo semântico (PERILLI, 1990, p. 37, tradução nossa).

Isto quer dizer que é o próprio discurso romanesco que possibilita que o inverossímil se torne verossímil. Além disso, pelo pacto da leitura, o leitor também é um colaborador na construção do romance e aceita que os eventos mais

extraordinários possam fazer parte da realidade ficcional. Dessa forma, podemos considerar que a verdade da ficção é um paradoxo, regida por regras e convenções próprias, que possibilita também a nós, leitores, dissolvermo-nos e multiplicarmos, "vivendo muitas vidas além daquelas que temos e das que poderíamos viver se permanecêssemos confinados no verídico, sem sair do cárcere da história" (VARGAS LLOSA, 1996, p. 13, tradução nossa). Assim, a ficção realiza, transforma o dado e o personagem histórico pela adoção de técnicas e recursos infundáveis. A opção pela técnica realista maravilhosa é um dos procedimentos mais fecundos no romance sobre Servando Teresa de Mier.

No livro de Arenas, notamos, a partir dos primeiros capítulos, que a presença do real maravilhoso é constante, como no episódio que segue:

Então o pai saca a faca *avermelhada* e chorando te corta a outra mão. A terceira. E planta-a no areal *avermelhado*. [...] Lá, afinal, nasceu um arbusto de mãos. [...]
Escapas pela fechadura. Cortas as mãos para plantá-las. [...].
[...] Estás no meio do areal, chorando. Saíste correndo e os escorpiões levantaram vô e já te estão arrancando os caules. Já te estão tirando o capulho. Já te estão desprendendo as folhas. Já estão descendo até as raízes (ARENAS, 2000, p. 30-31).

Nesse episódio, o pai de Mier pega uma faca, corta a sua "terceira mão" e a semeia na areia. O real maravilhoso revela-se pelo fato de surgir um "canteiro de mãos" no lugar onde o pai semeou a terceira mão do protagonista. Também se caracteriza como um efeito do maravilhoso o fato de o personagem escapar pela fechadura de uma porta e tornar-se um arbusto que é desfolhado por escorpiões. Aqui estamos na infância do personagem, que se imagina como uma árvore; contudo, o narrador em terceira pessoa desconstrói, para o leitor, os fatos insólitos, referendando metalinguisticamente o teor ficcional de enunciados anteriores: "Nem arrancou [Servando] *corojos* que por outro lado nunca existiram. Nem viu as irmãs, pois que ainda não tinham nascido. Nem presenciou o disparate das mãos cortadas... Ivencionices. Ivencionices..." (ARENAS, 2000, p. 33). O narrador estabelece, assim, os liames da realidade.

Entretanto, na sequência das ações, esse mesmo narrador vai narrar a passagem do tempo, um período de sete anos, sem referências ou explicações lógicas para os fatos que são, no mínimo, incomuns:

[...] E a casa encheu-se de vozes. E o areal surgiu reverdecido e semeado de árvores. E o céu foi um constante adejar de aves estranhas... E manteve-se em quietude durante mais sete anos sem sair do areal. Alimentando-se do sumo das unhas. Até ser descoberto por um sino, que a poder de badaladas o trasladou até a origem dos sons... E, vendo ali a única possibilidade de escapar, entrou no quarto e esperou que a mãe fizesse a escolha propícia (ARENAS, 2000, p. 33-34).

Esse episódio também ocorre quando Mier é uma criança. Ele passa sete anos enterrado na areia, alimentando-se da seiva de suas unhas. A fuga dessa situação só será possível por meio de sinos que, com suas badaladas, retiram-no de onde estava. O efeito do maravilhoso provém da forma extraordinária pela qual o protagonista sobrevive e pela qual ele consegue sair do areal. A partir desse episódio, a presença do realismo maravilhoso dissemina-se por todo o romance.

Na terceira versão do capítulo II², Servando Teresa de Mier, tendo saído de Monterrey, chega à cidade do México. Como ela fica num ponto extremamente alto, ele é obrigado a escalar o promontório onde ela se localiza. Quando está quase conseguindo entrar nela, uma chuva de garrafas o derruba. Entre as garrafas, ele encontra outro padre que também queria entrar na cidade. Os dois fazem uma escada com as garrafas, que se amontoam fora da cidade:

E começou o trabalho, e durante um mês estiveram construindo aquele modo de escalada. E afinal ficou pronta a cintilante e vidrina escada de duas mil varas de comprimento, a qual parecia chegar ao mesmo céu e que o sol do meio-dia fazia resplandecer, extraindo-lhe brilhos de todas as cores, de acordo com o vidro refletido. E assim começaram a subida. E chegaram à Cidade do México Servando e o padre rolante embriagados e cambaleando, [...] (ARENAS, 2000, p. 39-40).

A construção da escada com garrafas assemelha-se aos artifícios que os personagens de histórias das narrativas populares infantis utilizam para solucionar problemas, tais como o pé de feijão mágico do livro **João e o pé de feijão**, ou o pó de pirlimpimpim com o qual os personagens do **Sítio do Picapau Amarelo** fogem dos perigos. A tarefa que realizam os dois padres só pode ser entendida como algo mágico que permite a ambos entrarem na cidade. É válido notar que o humor também marca indelevelmente a narrativa. Na construção da escada, eles bebem

² Consideramos como versões o fato de o romance de Reinaldo Arenas apresentar três capítulos I, três capítulos II, três capítulos VII e dois capítulos XXVII, nos quais diferentes narradores (em primeira, segunda e terceira pessoas) dão versões divergentes sobre os acontecimentos narrados.

gotas de bebida acumuladas no fundo das garrafas e, por isso, entram na cidade completamente bêbados.

A embriaguez produz um efeito cômico porque, parodicamente, enlaça a construção da escada de garrafas com a escada bíblica, a Torre de Babel, para atingir o céu. Significativamente, a dificuldade para se entrar na cidade do México é o primeiro grande desafio a ser enfrentado pelo frei. Há também um acirramento do efeito paródico mencionado pelo coroamento e destronamento de Mier que, como herói, vence o obstáculo; mas a situação de embriaguez rebaixa-o, acentuando o processo de carnavalização instaurado no fragmento analisado.

Sem rumo definido, Servando dirige-se ao convento dos dominicanos, onde é aceito como aluno. Suas primeiras experiências com os noviços são desastrosas. Eles o cercam, completamente nus, e tentam violá-lo. Mier foge e conta tudo a um padre chamado Terêncio, que também tenta seduzi-lo. Ele empreende nova fuga. Andando pela rua, entra em contato com seres que possuem escamas, os "homens-peixe": "[...] E assim sucedeu que o que primeiro vi ao sair à rua foi uma pessoa cheia de escamas; [...] e mais adiante vi outra nas mesmas condições, e depois outra e outra" (ARENAS, 2000, p. 44). As metamorfoses e transformações dos personagens são componentes estruturais de grande fecundidade poética dentro da ficção, conforme as ponderações de Alejo Carpentier mencionadas anteriormente.

O fato que chama a atenção do narrador-personagem, quando passeia pelas ruas do México, é o encontro com homens cheios de escamas. A explicação para a existência de tais seres baseia-se em um nexos de causalidade que confere verossimilhança ao prodígio testemunhado pelo narrador. A figura do engenheiro, responsável pelo alagamento da cidade, ajuda a compor a explicação racional para a existência dos homens-peixe, como se pode verificar no trecho que segue:

[...] E com esse tapa e destapa a cidade se viu inundada duas vezes no ano e depois seca, e depois novamente inundada. De maneira que às pessoas não restou alternativa senão adaptar-se. E muitas se tornaram peixes. E outras, que demoraram mais a metamorfosear-se, ficaram no meio da mudança: metade peixe, metade homem. Os mais conservadores permaneceram nos telhados ou em balsas e batéis e não perderam a figura, apesar de muitos terem morrido de fome. Quando por fim o lago foi dessecado, os peixes agonizaram nos lamaçais e os homens voltaram ao seu lugar. E os meio-peixes aí estão, carregando a pena de sua indecisão. O vice-rei, que se transformara num formoso pargo, conseguiu alcançar o mar e nele

dizem que está: rogando pragas, mas sem poder ir à costa... (ARENAS, 2000, p. 44-45).

Homens que se metamorfoseiam, pessoas que voam em vassouras e seres mitológicos permeiam a construção de um mundo ficcional onde não há distância que separe o real do sobrenatural, uma vez que ambos coexistem e formam um todo homogêneo, que é a própria obra romanesca.

Quando o arcebispo Alonso Núñez de Haro pede a Mier que faça o sermão em honra à Virgem de Guadalupe, ocorre uma sequência na qual se insere um acontecimento insólito:

[...] E como nada me ocorria para dar vida ao trambolho que eu compusera, de modo que levantasse os ânimos e obrigasse a prestar atenção pelo interesse do que se dizia, dava muitas voltas por todo o pátio do mosteiro e arrancava todas as folhas do parreiral sem que por isso me viessem à mente frescas idéias. Nessa operação me encontrava [...] quando chegou, montado em duas vassouras, o padre dominicano Mateo, que com grande alvoroço me tomou nos braços e me levou dando revãos até uma caverna onde terminava a cidade. (ARENAS, 2000, p. 55).

O maravilhoso na passagem acima ocorre com a chegada do padre Mateo montado em duas vassouras, como as bruxas das narrativas folclóricas. Produz-se dessa forma um “efeito de encantamento no leitor”, conforme as considerações de Chiampi (1980, p. 62), porque o prodígio, a aparição do padre sobre uma vassoura e a realidade romanesca não se antagonizam. Aliás, numa intensificação da situação inusitada inicial, o padre Mateo transporta Mier à caverna de Borunda, descrito na obra como um “grande sapo”:

[...] Era Borunda algo assim como um grande tonel que se mexia e falava, porém mais gordo. As carnes lhe saltavam por sobre os olhos e tapavam as nádegas, o que o impedia de fazer as suas necessidades, segundo me disse, e esta era a causa da sua muita gordura [...] (ARENAS, 2000, p. 56).

A figura que dialoga com Mier é uma distorção paródica de Ignacio Borunda que, segundo os dados históricos, foi um sábio que enlouqueceu. Na trama do romance, ele é uma massa disforme, incapaz de realizar suas necessidades fisiológicas, que vive na mais completa solidão, numa caverna povoada por milhares de morcegos.

Esse ser monstruoso, cuja aparência chega a despertar asco, fornece a

Mier a ideia central para o seu sermão, a qual, como sabemos, realmente provinha das meditações extravagantes de um estudioso chamado Borunda. Por causa dela, Mier será processado e condenado a uma sentença de dez anos de prisão no convento de Las Caldas. Borunda era considerado um louco na época. Ao ser ficcionalizado como um anfíbio, com a forma de um sapo, estabelece-se um intertexto com as histórias folclóricas, porque ele é um “anfíbio falante” e, como se sabe, nos relatos mencionados, o sapo sempre se transformava em príncipe. Não obstante, há um contraponto paródico que acentua a feiúra, a inteligência e a impossibilidade de qualquer alteração na sua forma física, embora ele tenha um papel relevante no romance, pela farta e abundante argumentação com a qual convence o frei a utilizar suas ideias no sermão.

Há no romance uma hiperbolização da morte, devido ao número elevado de seres que são assassinados, esmagados, triturados, queimados, inclusive nas fogueiras da Inquisição. Nos Estados Unidos, Mier e Javier Mina tomam um trem cuja caldeira é alimentada pelos corpos de escravos negros:

Dos trinta vagões, notei que vinte e nove são ocupados por negros, [...]. Apenas o vagão restante é usado para o transporte de passageiros brancos. Neste vagão vamos nós [...].
 - Combustível - grita o maquinista. - Combustível ou não chegamos. - E um dos vinte e nove vagões fica de novo vazio.
 - É o que mais se assemelha ao carvão de pedra - explica-me uma senhora, com grande rodapé ao ver-me a expressão de desconcerto, e acrescenta que por ali não há disto, pois que a terra não produz senão ouro. - Por isso usamos os negros, nós os temos em abundância. E, como já lhe disse: por serem o que mais se assemelha a carvão... [...].
 [...] Mas afinal chegamos ao Sul, e com um dos vagões de combustível intacto. Mina está aterrado (ARENAS, 2000, p. 229-230).

O cômico e o trágico associam-se nessa passagem, pois o combustível que se utiliza são homens negros que se assemelham pela cor ao carvão. Há ainda uma referência ao poder econômico dos Estados Unidos, que só produzem ouro e podem dispor livremente da vida dos negros. O fragmento apresenta uma acirrada crítica ao racismo, de forma irônica e cômica, pela associação dos substantivos negro/carvão, que desvela o abuso do forte sobre o fraco, do opressor sobre o oprimido.

Na primeira parte do livro, Servando é preso por causa do sermão que escreveu, e é mandado, no navio “La Nueva Empresa”, para a Espanha. A fome do

personagem leva-o a uma situação extrema, como se verifica na passagem seguinte:

[...] E a fome foi muita, tanta que comecei a ficar só pele e osso e chegou um momento em que não aguentei e comecei a comer as correntes para pôr alguma coisa no estômago. E comi-as. E dessa maneira fiquei livre. E com o estômago cheio de ferros me esgueirei, o mais silencioso que pude, até a amurada. [...] como tinha o estômago cheio de ferros, também fui parar ao fundo. [...] não parava de engolir água. Tanta, que, inflado como um balão, acabei por subir à superfície, onde quedei boiando. E vomitei as correntes [...]. (ARENAS, 2000, p. 76-77).

Correntes de ferro e fome refletem situações díspares, mas que terminam por se harmonizar no relato, quando as correntes transformam-se em alimento para o frei: “comecei a comer as correntes”. Tal ocorrência só se explica como uma sequência pertencente ao realismo maravilhoso, pois correntes e alimento não se ajustam e não poderiam, logicamente, compor a estrutura sintagmática transcrita acima. Assim, através do discurso, os opostos tornam-se complementares, possibilitando a ação inusitada do frei.

A hiperbolização dos acontecimentos também pode ser percebida acima, quando Mier come as correntes com as quais está aprisionado, acontecimento que só podemos explicar como realista maravilhoso. Metaforicamente, Servando Teresa de Mier deglute as correntes que o prendem, vai ao fundo do mar, enche-se de água (elemento purificador), flutua e se salva, vomitando as correntes. Ou seja, ele atinge o objetivo que sempre o norteia em suas ações, que é a conquista da liberdade frente àqueles que querem aprisioná-lo e calá-lo.

Se o episódio analisado parece assombroso, há outro que retoma o motivo das correntes e do aprisionamento do frei:

De maneira que sobre aquelas correntes se amontoaram mais correntes, e sobre estas “mais correntes” se tornou a colocar uma nova rede de correntes. [...]. E novas correntes se agregaram às novas correntes. E, por último, suprimiu-se a comida ao frade e só o abasteciam de correntes. A tarefa era febril: dia e noite não se ouvia senão aquele subir de correntes que se lançavam sobre um corpo já remoto... [...] Era o peso das correntes do frade que, afinal, pusera abaixo todo o cárcere [...] (ARENAS, 2000, p. 202).

A menção ao vocábulo “correntes” ao longo de toda a passagem transcrita acentua a situação excepcional e fora do comum vivida pelo frei. Soterrado

por toneladas de correntes que deveriam prendê-lo, ocorre uma nova inversão no papel desempenhado por elas, uma vez que, involuntariamente, o peso das correntes destrói a prisão, possibilitando a liberdade de Servando.

A impossibilidade de qualquer ser humano suportar um peso tão grande, já que seria esmagado, garante a Servando Teresa de Mier um poder sobre-humano. Ele é imortal, nada pode destruí-lo. O episódio referido ocorre na prisão de Los Toribios, na Espanha. Ao libertar-se das correntes, ele chega, a nado, a Portugal. Anterior a estes trechos citados, o naufrágio do navio “La Nueva Empresa”, no capítulo IX, é um exemplo invulgar da prosa realista maravilhosa de Arenas:

[...] Criaturas de um só olho no meio da cabeça. Criaturas de milhares de patas que andavam sobre as águas como aranhas gigantes. Criaturas ferozes que dançavam de barriga para cima e com as presas de fora, dispostas a devorar o que lhes aparecesse pela frente. [...].

[...] E agora tudo não era senão um nadar estrepitoso de animais escamosos de cor cinzenta. De estranhas serpentes que rodeavam o navio em busca de peixes [...]. De sereias envelhecidas, que em vez de cantar emitiam miados cansados e libidinosos. [...] E já de madrugada a enorme serpente de olhos na cauda e línguas fumegantes [...], e rodeando com grande cerimônia o barco o foi descolando da superfície até depositá-lo no próprio fundo do mar... A nado chegaste às costa de Cádiz - a branca (ARENAS, 2000, p. 82).

Seres folclóricos e mitológicos entrecruzam-se no episódio mencionado, de forma que podemos afirmar que há uma proliferação de monstros fabulosos nessa sequência narrativa. O apelo ao realismo maravilhoso possibilita a inserção do inusitado, do insólito no enredo, sem causar qualquer efeito de estranhamento no leitor. Os seres mitológicos, presentes nessa passagem, sereias, ciclopes e serpentes gigantes, são descritos pelo narrador com efeito de naturalidade, adequando-se perfeitamente ao universo ficcional.

Em um dos trechos do romance, Mier entra numa sinagoga e trava um "embate" intelectual com o rabino que está fazendo um sermão, saindo engrandecido dessa discussão e admirado pela plateia que o observa. A audiência é formada por judeus, que lhe oferecem a mão de uma judia rica, Raquel, em casamento. O frei não aceita, mas ela o conduz até seu palácio e o aprisiona numa gaiola de ouro:

[...] Da tua gaiola colocada em cima dum corredor de janelas, viste o

sol descer, entre estertores, e enterrar-se na linha do horizonte. [...].
 - Ó *Ah-ah* - diz-te Fineta, abrindo a porta da gaiola, entrando por ela e fechando-a atrás de si -, já te decidiste a celebrar as bodas?
 Mas tu nem sequer lhe respondes. [...] Raquel continua a cantar o lastimoso reproche. E a gaiola começa de novo a subir (ARENAS, 2000, p. 155-156).

Nessa cena, o personagem vive uma experiência semelhante à de Rapunzel, trancada em uma torre por uma bruxa, até que um príncipe vem libertá-la. A diferença aqui é que o “príncipe” - Mier - não aceita casar-se com a “princesa”, embora ela seja uma mulher rica e abastada. Apesar disso, não consegue convencer o frei dominicano a abdicar de seus votos, o que revela o seu caráter, a sua função de herói que não cede às tentações. A recusa ao casamento com Fineta transforma-se numa situação problemática que, momentaneamente, é solucionada por um cozinheiro que auxilia o frei, libertando-o da sua gaiola. Mesmo assim, persiste a situação de encarceramento do frei:

- O mais difícil era sair da gaiola e já estou fora dela.
 - Pois não o creia. Este palácio não é mais que uma sucessão de gaiolas, umas incrustadas nas outras. O Senhor saiu da primeira, mas agora estamos na segunda. Daqui até a última...
 [...] ouviram os gritos de Raquel e depois as suas ordens de vigiar constantemente as duas mil gaiolas que formavam o entretecido castelo. E o frade, ao ouvir esse tão elevado número, quis dar um grito [...] (ARENAS, 2000, p. 158).

Às inúmeras prisões nas quais Servando é encarcerado ao longo do romance, somam-se as mil gaiolas que poderiam ser um obstáculo intransponível para o frei. Entretanto, a atuação de Mier garante o seu estatuto heroico, fato que lhe permite superar qualquer situação ou problema.

O palácio, formado por gaiolas sucessivas onde eram aprisionados os pretendentes de Raquel, assemelha-se aos castelos dos contos folclóricos, nos quais príncipes e princesas são encarcerados por seres malignos. Assim como nos contos de fadas, o romance, pelo uso da narrativa real maravilhosa, faz o insólito conviver harmoniosamente com os outros acontecimentos de extração real, não sendo necessário qualquer esclarecimento por parte do narrador. Pelo pacto de leitura e pela especificidade que assume o realismo maravilhoso no relato, o leitor não se perguntará se os fatos, como no caso das gaiolas, são reais ou irrealis, se são verdadeiros ou falsos, mas terá consciência de que, dentro da ficção, esses elementos respeitam as leis que a regem e isso basta.

Há ainda um tipo de intertexto que se estabelece, de um lado, entre os personagens das histórias em quadrinhos e, de outro, o frei dominicano, que se enquadra na categoria do realismo maravilhoso. Em entrevista a Jesús J. Barquet, Reinaldo Arenas (1996, p. 68, tradução nossa) assinala a importância dos personagens das histórias em quadrinhos na escritura de seus romances:

A gente se esquece dos quadrinhos, dos *comics*, do pato Donald, da pequena Lulu, do gato Félix, e eu creio que se alguma influência há [...] é da pequena Lulu, do gato Félix [...]. Todos estes personagens dos quadrinhos romperam de uma forma despreocupada com todo este mundo feito de uma realidade digamos “séria” e deram a versão de outra realidade que também forma parte do mundo: esses trucidamentos, essas levitações, não foi Remédios a Bela quem os realizou pela primeira vez mas Pluto, saltando, pulando até as nuvens e caindo constantemente sem lhe acontecer nada.

Não cabem dúvidas de que o processo de heroização de Servando está centrado na recuperação das habilidades dos personagens dos quadrinhos, tais como os saltos até as nuvens, as quedas, as levitações, as viagens no tempo e no espaço, as quais, pelo recurso paródico, tornam-se também atributos do frei. Assim como Pluto, gato Félix, Donald, que podem viver todas as experiências possíveis, o que inclui quedas, esmagamentos, divisões e fracionamento de partes do corpo, Mier também pode sofrer estas mesmas adversidades e sair ileso. Ele herda uma espécie de imunidade proveniente das personalidades dos quadrinhos, fato que ajuda a configurar e fixar o seu estatuto heroico.

Acrescentamos ainda, que no romance, misturam-se os acontecimentos historicamente documentados (o sermão, as prisões, as fugas, as viagens) com personagens e eventos fabulosos. Nesse sentido, podemos ponderar que a poética do maravilhoso ajuda a incrementar o caráter heroico das façanhas de Mier. Vale recordar, a este propósito, que o crítico Northrop Frye sustenta que as ficções podem ser classificadas pela força de ação do herói, cujo estatuto heroico define-se em função de cinco modalidades: 1. o herói é superior em condição aos outros homens e ao meio, é um ser divino e a história sobre ele será um mito; 2. superior em grau aos homens e ao meio, é o típico herói romanescos; 3. superior em grau aos outros homens mas não ao meio natural, o herói é um líder; 4. não superior aos outros homens nem ao seu meio, o herói é um ser comum, semelhante a qualquer ser humano; 5. inferior em poder e inteligência aos outros homens, o herói pertence

ao modo irônico. O frei dominicano, devido à posição de protagonista, que ocupa em **O mundo alucinante**, enquadra-se no segundo modelo, pois ele assume na narrativa o papel de herói que supera toda e qualquer adversidade para alcançar seus objetivos:

Se superior em “grau” aos outros homens e seu meio, o herói é o típico herói da “estória romanesca”, cujas ações são maravilhosas, mas que em si mesmo é identificado como um ser humano. O herói da estória romanesca move-se num mundo que as leis comuns da natureza se suspendem ligeiramente: prodígios de coragem e persistência, inaturais para nós, são naturais para ele, e armas encantadas, animais que falam, gigantes e feiticeiras pavorosas, bem como talismãs de miraculoso poder, não violam regra alguma de probabilidade, uma vez que os pressupostos da estória romanesca foram fixados (FRYE, 1973, p. 39-40).

De acordo com a tipologia de Northrop Frye, é plausível observar que a presença de seres e acontecimentos mágicos, os quais fazem parte da poética do real maravilhoso, é expediente narrativo extremamente fecundo na configuração ficcional do frei dominicano como herói de um relato romanesco, possibilitando-lhe ações e aventuras inusitadas, próprias de um “super-homem”, invencível e persistente. O estatuto heroico de Mier fica assegurado por sua caracterização e configuração como ser dotado de prerrogativas extraordinárias e, ao mesmo tempo, essencialmente humanas.

Os recursos empregados em **O mundo alucinante** tais como o exagero e a hipérbole, a deformação da realidade até chegar ao grotesco, a carnavalização e a paródia são aqueles que definem o discurso realista maravilhoso e, na obra em apreço, buscam dar conta das façanhas de um personagem histórico, Servando Teresa de Mier Noriega y Guerra, sintetizando “um tipo de discurso que permite desvelar as coordenadas de uma cultura, de uma sociedade” (RODRÍGUEZ MONEGAL, 1980, p. 13) que é a latino-americana, com suas idiossincrasias, particularidades e especificidades, na qual figuras históricas esquecidas pela História oficial são revividas e seus feitos revalorizados e reavaliados pelo universo da ficção.

Embora a temática do romance de Reinaldo Arenas baseie-se em dados documentais, ela é filtrada por uma narração na qual predomina o maravilhoso, o qual “reside já na própria realidade latino-americana” (CHAVES, 1973, p. 48) e a poética do maravilhoso possibilita “a reunião de contraditórios, no gesto poético

radical de tornar verossímil o inverossímil” (CHIAMPI, 1980, p. 168), a fim de ressaltar e destacar personalidades e cenários marcados por uma “conjunção de uma natureza exuberante e uma cultura mestiça, em cuja história ocorrem fatos que podem parecer insólitos” (ESTEVES, 2005, p. 399), mas que são parte integrante da realidade da América Latina e que, uma vez mais, corroboram o fato de que a realidade e a história americanas são, quotidianamente, indissociáveis e se transformam, conforme Alejo Carpentier (1969, p. 79), numa crônica do real maravilhoso.

Assim, Arenas, ao optar pela poética do realismo maravilhoso em seu romance histórico, enfatiza e revela uma realidade específica que é comum aos países latino-americanos, assolados por ditaduras e injustiças, nos quais figuras históricas importantes e que atuaram de forma relevante para a alteração e mudanças sociais, políticas e econômicas, continuam apagadas e esquecidas pela história oficial, cabendo à ficção o papel de revivê-las e trazê-las para o convívio de leitores, os quais poderão usufruir de novas perspectivas e possibilidades para avaliar e valorizar a sua atuação, deslocando-as das margens, das periferias, para uma posição central, onde podem iluminar o passado, mas também o presente, num movimento contínuo e ininterrupto, pela demonstração de que a História, conforme já preconizava o escritor argentino Jorge Luis Borges (1899-1985), é cíclica e se repete constantemente e os personagens que a compõem, quando são injustiçados, calados e anulados, poderão, sempre, ser retomados e reavaliados por meio da escritura romanesca e da utilização do recurso discursivo do realismo maravilhoso.

Referências

ARENAS, R. **O mundo alucinante**. Tradução de Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Record, 2000.

BARQUET, J. J. Del gato Félix al sentimiento trágico de la vida. Nueva Orleans, 1983. (Entrevista). In: ETTE, O. (ed.). **La escritura de la memoria: Reinaldo Arenas: textos, estudios y documentación**. 2. ed. Frankfurt am Main: Vervuert; Madrid: Iberoamericana, 1996, p. 65-74.

BOTOSO, A. **A reescritura da história em El mundo alucinante, de Reinaldo Arenas**. 2004, 331 f. Tese (Doutorado em Letras. Área de Concentração: Teoria Literária e Literatura Comparada). Faculdade de Ciências e Letras – UNESP, Assis-SP.

CARPENTIER, C. Do realismo maravilhoso americano. In: _____. **Literatura e consciência política na América Latina**. Tradução de Manuel J. Palmerim. São Paulo: Global Editora, 1969, p. 67-79.

_____. **A literatura do maravilhoso**. Tradução de Rubia Prastes Goldoni e Sérgio Molina. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais; Edições Vértice, 1987.

CHAVES, F. L. A redescoberta da América. In: _____. **Ficção latino-americana**. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1973, p. 45-65.

CHIAMPI, I. **O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

ESTEVES, A. R. & FIGUEIREDO, E. Realismo mágico e realismo maravilhoso. In: FIGUEIREDO, E (org.). **Conceitos de literatura e cultura**. Juiz de Fora: UFJF, 2005, p. 393-414.

FRYE, N. **Anatomia da crítica**. Tradução Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

PADURA FUENTES, L. Realismo mágico y lo real maravilloso: un prólogo, dos poéticas y otro deslinde. **Plural**. 270: 26-37, marzo de 1994.

PERILLI, C. **Imágenes de la mujer en Carpentier y García Márquez: mitificación y desmitificación**. Argentina: Universidad Nacional de Tucumán, 1990.

RODRÍGUEZ MONEGAL, E. Apresentação. In: CHIAMPI, I. **O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano**. São Paulo: Perspectiva, 1980, p. 9-14.

TODOROV, T. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução de Maria Clara Correa Castello. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

USLAR PIETRI, A. Realismo mágico. In: _____. **Cuarenta ensayos**. Caracas: Monte Ávila, 1990, p. 29-32.

VARGAS LLOSA, M. La verdad de las mentiras. In: _____. **La verdad de las mentiras: ensayos sobre literatura**. 2.ed. Barcelona: Seix Barral, 1996, p. 5-20.