

O RECURSO DO MITO NA LITERATURA LATINO-AMERICANA

Sérgio Câmara¹

“Quizá la historia universal es la diversa entonación de algunas metáforas.”
Jorge Luis Borges.

“*Dom Quixote lê o mundo para demonstrar os livros.*”
Michel Foucault.

Resumo: Este artigo trata da questão do mito na literatura da América Latina. O objetivo é uma análise de escritores proeminentes cujas obras se utilizam da estrutura mítica como forma de construir uma memória mais autêntica para o continente, não raro na qualidade de um compromisso ético.

Palavras-chave: mito; literatura; história; América Latina.

Abstract: This article deals with the issue of myth in the latin american literature. The aim is to analyse prominent writers whose works use a mythical structure to create an authentic memory to his continent, not rarely assuming an ethical commitment.

Keywords: myth; literature; history; Latin America.

É um truísmo afirmar que toda a literatura nasce do mito ou mesmo que a estrutura mítica se encontra na base do modo de narrar perguntas e respostas na dimensão social. É vocação dos discursos identitários revestirem-se da máxima naturalidade como forma de preservação, urdindo, por exemplo, o conceito de nação a partir de um fundo biológico ou metafísico. Por outro lado, cabe ao historiador desfazer essa costura da memória com o exame da sua especificidade no tempo, enfim, da sua historicidade.

Relacionamos aqui alguns autores da moderna ficção latino-americana que buscaram na unidade de sentido, própria do mito, um meio eficiente para objetivar criticamente a realidade. Tal objetivação se dá pela ruptura com as convenções realistas, isto é, pela via totalizadora do maravilhoso. A Macondo de Gabriel García Márquez, em *Cem anos de solidão*, não é mera metáfora de uma cidade real, mas uma insidiosa tentativa de apagamento das fronteiras entre realidade e imaginação pela dilatação da dimensão

¹ Doutor em História Social da Cultura (PUC-RJ), Professor Adjunto de Teoria da História e Historiografia (Centro Universitário La Salle-RJ). O presente artigo foi elaborado no âmbito das pesquisas do Laboratório de Historiografia do Centro Universitário La Salle-RJ. Email: sergiocamara2@gmail.com; endereço: Rua Gastão Gonçalves, nº 79, Santa Rosa, Niterói, RJ.

onírica, mesclando a tal ponto fato e ficção que o histórico alcança a liberdade do verossímil.

A pesquisa historiográfica tem se dedicado ao tema da construção da identidade por parte de intelectuais latino-americanos, revisitando as noções de brasilidade e de hispanidade. Gilberto Freyre e Octavio Paz são exemplos significativos de expoentes desse debate que configura o horizonte do pensamento social. No mesmo registro, romancistas tão diversos como José de Alencar e Mário de Andrade passaram por uma rica revisão crítica. Nossa estratégia de análise, entretanto, opta por um deslocamento da atenção na direção da ficção moderna mais afeita ao recurso do fantástico. Trata-se, ainda, de uma via de acesso ao pensamento social: compreender como a imagem da excentricidade da identidade latino-americana replica o discurso de resistência à dominação.

É possível cogitar que a imaginação utópica da América já fazia parte da mentalidade europeia antes mesmo dos primeiros contatos, na qualidade de um sonho regenerador do espírito humanista. E que sem dúvida o recurso ao mito foi também utilizado pela ideologia dos grupos políticos dominantes. Mas, no caso dos modernos autores da literatura fantástica, o viés arcaizante ou meramente evocativo de um passado mais original (leia-se autêntico) comporta uma visão corretiva do destino ditado pelo europeu desde a colonização.

Desse modo, o fantástico opera pela intensificação do realismo, pela hipertrofia do real. Entrevistado pela *Paris Review*, em 1981, afirmou Gabriel García Márquez:

Sempre me pareceu engraçado que os maiores elogios para meu trabalho fossem dirigidos à imaginação, enquanto a verdade é que não há uma única linha em todo o meu trabalho que não tenha a sua base na realidade. O problema é que a realidade do Caribe parece ser a imaginação mais desvairada. (MAFFEI, 1989, p.330).

E, numa outra passagem da mesma entrevista, arremata: “O mundo real do Caribe é tão fantástico quanto as histórias de *Cem anos de solidão*” (MAFFEI, 1989, p.342).

A técnica literária, portanto, não se ocupa propriamente da construção de uma mitologia alusiva aos elementos da realidade. O seu projeto é mais ambicioso, pois pretende indicar o quanto o mito é fundador da realidade e nessa remissão ao simbólico apaga as fronteiras entre literatura e história com o mesmo movimento que afasta as

convenções literárias. O fantástico informa sobre uma condição ôntica, sobre o modo de ser na sua irrevogável excentricidade.

As cidades inventadas pelos autores da literatura fantástica (como Juan Rulfo, García Márquez e, por que não incluímos aqui Érico Veríssimo, com sua Antares), afirmam, cada um ao seu modo, o poder quixotesco da narrativa como instauradora do real. Uma narrativa sucede a outra e é na continuidade, na repetição, que reside a esperança existencial do mito.

Trocamos as ideias de formação e descoberta pela de invenção, mas talvez devêssemos reservar mais espaço para a de *correção*, pois o ato de narrar parte sempre de um desejo de adequação. O mito é uma visão corretiva. E o seu objetivo não é outro senão a totalidade. Em *Cem anos de solidão*, após a epidemia de insônia que varre a memória de todos, Aureliano Buendía espalha placas pela aldeia indicando o nome dos seres e das coisas em geral. Impede, assim, o esquecimento de Macondo. Carlos Fuentes comenta a propósito desse gesto fundador:

No nível mítico, *Cem anos de solidão* é uma interrogação incessante: o que Macondo sabe de si mesma? Isto é, o que Macondo sabe de sua própria criação?

O romance é uma resposta a essa pergunta. Para saber, Macondo precisa contar-se toda a “verdadeira” história e toda a história “fictícia”, já que o tribunal aceita todas as provas, todas as provas reconhecidas pelos contadores públicos, mas também todos os rumores, todas as lendas, todos os mexericos, todas as mentiras piedosas, todos os exageros e todas as fábulas que ninguém escreveu, que os velhos contaram aos jovens e as solteironas sussuraram para o padre: que os feiticeiros invocaram no meio da noite e os palhaços representaram no meio da praça. A saga de Macondo e dos Buendía inclui assim a totalidade do passado oral, lendário, e juntamente com ele ficamos sabendo que não poderíamos nos contentar com a história oficial, documentada, dos tempos: que a história também é todas as coisas que os homens e as mulheres sonharam, imaginaram e desejaram, todas as coisas a que deram nomes. (FUENTES, 1989, p.233).

É plausível, portanto, relacionar a produção romanesca de alguns escritores da América Latina, inclusive do Brasil, com a presença do mito como recurso essencial da ficção moderna.

No plano geral, o recurso do mito no cenário da literatura latino-americana se deve a uma emergência face ao racionalismo secularizado da nossa época, da necessidade de mitificar as narrativas como meio de suportar a vida cotidiana, para atenuar o peso histórico

da realidade ou simplesmente para mitigar ilusões e conflitos da existência comum dos homens. Um simples olhar sobre a literatura ocidental moderna revela que os seus mais destacados expoentes, como Thomas Mann, James Joyce e Franz Kafka, recorreram, também cada um ao seu modo e com intenções diversas, ao mito como ordenamento geral da sua ficção e não como um mero recurso decorativo ou maneirista das suas obras.

Ao se considerar a obra de ficção como um universo fechado em si mesmo, a presença do mito no seu centro significa energia e coesão, organização cósmica dos elementos que compõem a sua estrutura. Aliás, quanto mais mítica for a ficção, mais realidade é agregada ao texto. Tal paradoxo se explica porque o mito se torna a fonte da própria realidade original (historicamente ocultada). Logo, o mundo da ficção é verdadeiro não no sentido restrito do real, porém pelo modo como consegue recompor as imagens recuadas da existência na consecução do arquétipo.

É verdade, também, que a presença moderna do mito não implica numa relação de dependência com a religião ou com ideologias, mas quando tal sucede os seus valores essenciais e humanos são invertidos ou mistificados. O mito deve permanecer, guardadas as proporções com a Antiguidade, como um fator de organização do pensamento na busca de uma determinada ordem, na tentativa, ora simbólica, ora alegórica, de compreender o mundo ou submetê-lo a um exemplar sistema de pensamento que tenha a possibilidade, à maneira de Nietzsche, de restaurar a vida, revificando-a. Não é sem motivo, como muitos estudiosos já observaram, que a filosofia da vida tenha recorrido ao mito no centro das suas reflexões.

É instigante refletir sobre o uso do mito na literatura moderna, em especial no caso da América Latina. Um indício que pode ser vantajoso no exame da presença do arcaico no moderno pode nos ser dado por aquilo que comumente atribuímos ao mundo primitivo: a fantasia.

Não há relato mítico, por maior que venha a ser a sua capacidade de ir além das proporções do mundo natural, que não apresente condições de assimilação pelo homem circunscrito num universo mágico. Afastados os constrangimentos da razão, *praticamente tudo é possível na imaginação primitiva*, conforme assinala Johan Huizinga em *Homo ludens*. E, ao analisar o jogo como fenômeno cultural, acrescenta ainda o mito e a poesia como partes de uma tripla relação:

Seja qual for a forma sob a qual chegue até nós, o mito é sempre poesia. Trabalhando com imagens e a ajuda da imaginação, o mito narra uma série de coisas que se supõe terem sucedido em épocas muito recuadas. Pode revestir-se do mais sagrado e profundo significado. Pode ser que consiga exprimir relações que jamais poderiam ser descritas mediante um processo racional. Mas, apesar das características sagradas e místicas que lhe são próprias na fase mitopoética da civilização, isto é, apesar da absoluta sinceridade com que era aceite, continua de pé o problema de saber se alguma vez o mito chegou a ser inteiramente sério. Creio que podemos pelo menos afirmar que o mito é sério na mesma medida em que a poesia também o é. Tal como tudo aquilo que transcende os limites do juízo lógico e deliberativo, tanto o mito como a poesia se situam dentro da esfera lúdica. Não quer isto dizer que seja uma esfera *inferior*, pois pode muito bem suceder que o mito, sob essa forma lúdica, consiga atingir uma penetração muito além do alcance da razão. (HUZINGA, 1971, p.144).

É este *ir muito além do alcance da razão* que faz do mito não somente uma reafirmação da raízes culturais dos povos da América Latina, mas também uma espécie de via alternativa face ao *imbroglio* do racionalismo no mundo moderno. Portanto, uma dupla reinvidicação que orienta a pesquisa a manter como eixo temático tanto a dimensão política, sob a forma de reação aos valores do *colonizador*, quanto a dimensão de uma crise epistemológica que transcende a própria América Latina, pois trata-se do esgotamento do modelo racional de representação da realidade. Este último aspecto da questão – guardadas as peculiaridades – é o que em parte explica a ressurgência do mito simultaneamente na literatura europeia e nos países periféricos.

Mito e literatura convergem para o *encantamento do mundo*, para lembrarmos uma conhecida expressão de Max Weber, e ambos constituem *narrativas fantásticas* que prescindem da objetividade da razão cartesiana. No fundo, o mito, como comentamos anteriormente, elemento constitutivo da imaginação artística, jamais esteve ausente da literatura. No entanto, a indagação recai sobre o momento em que ele é posto em enredo de modo flagrante na modernidade avançada.

No mito da ficção latino-americana se acha o desejo de redescoberta, de anticolonização, de invenção da própria realidade nativa. Nesse processo intervém a utopia (às avessas) ou a criação de um devir apenas pressentido pelas formulações míticas. O que seríamos, afinal?

Observa-se um tão singular recurso à imaginação mítica que se forjou o termo, objeto de controvérsias, *realismo mágico*, para definir o *boom* da literatura do continente na segunda metade do século passado, com repercussão mundial.

Na verdade, a nova literatura de imaginação em nosso continente nasce de uma ambivalência, de uma tensão entre dois mundos, do inconformismo colonialista e da nostalgia de um passado, de uma história, enfim, que deveria ter transcorrido como uma utopia ao contrário no resgate do verdadeiro solo. No centro de revoluções e ditaduras, o escritor latino-americano moderno tende ao solipsismo, isto é, inclina-se a incluir no seu espírito a realidade dita objetiva, para, enfim, absorvê-la como algo pessoal, como uma substância que perdeu as suas qualidades externas, ou o seu verdadeiro peso histórico, transformando-se numa matéria subjetiva e maleável como toda fantasia o deve ser. Gabriel García Márquez é autor e personagem de Macondo. Então, é preciso considerar a presença constante do mito na ficção do nosso continente de uma forma diferenciada, por exemplo, da europeia, e nisso reside a qualidade mais evidente, ou exótica, de escritores como Guimarães Rosa ou García Márquez diante dos padrões míticos europeus.

É justamente o subjetivismo que transforma a realidade objetiva, com o peso da história, ou o *pesadelo da história*, numa matéria intimista, numa redescoberta de fontes ou na invenção do nosso destino, que torna a nossa ficção moderna tão singular no recurso à imaginação mítica. Também a fusão, de certo modo anárquica, do estamental com o familiar deve ser notada como traço diferencial. Um desses motivos pode ser encontrado nos romances de estrutura cíclica, como na trilogia de Erico Verissimo, *O tempo e o vento* e *Cem anos de solidão*, de Gabriel García Márquez.

Então se dá que o romance latino-americano do nosso tempo adquire mais o sentido da fábula que o seu equivalente europeu, sem se exonerar do aparato técnico da ficção da modernidade, ou seja, um intenso recurso ao monólogo interior, ao fluxo da consciência, ao solilóquio e especialmente ao emprego subjetivo ou qualificado do tempo, bem como das técnicas cinematográficas do *flash-back*, dos sofisticados cortes de ação, tempo e espaço. Talvez por isso os nossos escritores modernos sejam, na sua grande maioria, simultaneamente contistas e romancistas, o conto contendo em sua estrutura uma mais exata ou adequada inclusão do mito ou da fábula, para recorrer a uma consagrada expressão aristotélica.

De certo modo, cabe indagar: para o escritor deste lado do mundo, a via mais acessível para apreender a realidade é o fantástico? Veja-se como Jorge Luis Borges apega-se ao mito, a partir do conto, para *situar* a realidade, ou antes, como ele aprecia a hiperestesia do real ao ponto de confundir o leitor no curso da história.² Talvez por isso entre nós a mitologização romanesca não siga, como é comum na Europa, um determinado padrão. Mesmo um escritor do porte de Asturias, tão apegado às fontes pré-colombianas, às lendas cosmogônicas do *Popol-Vuh*, com seus maravilhosos cantos de morte e ressurreição, costuma conferir a essa matéria mágica no plano ficcional um caráter histórico de revificação do real, um toque pessoal de criatividade voluntarista que se caracteriza pela liberdade na renovação do mito e da saga maia quiché.

Na verdade, o que Asturias persegue na sua tentativa de restauração mítica do passado é a consciência perdida no tempo, obscurecida pela história colonial de massacres e coações. Por isso, um romancista como Alejo Carpentier pôde confessar que o realismo mágico surgiu de um estado limite do nosso espírito propenso a alterar as escalas comuns da realidade, mas sempre na procura de algo que se ocultou, que ficou envolto no mistério. A revelação dessa zona obscura da vida comum dos homens não é, entre nós latino-americanos, um artifício artístico, um fenômeno meramente estético, mas uma forma de conhecimento da nossa existência vedada, um resgate de culpa e de crime. Quase todo escritor moderno latino-americano recusa o convencional e procura a ordem na desordem. Por necessidade de ordem no caos, entenda-se a intervenção do mito.

Um estudo comparativo de escritores latino-americanos, sob o impacto do mito, pode ir além da crítica valorativa, estética, para evidenciar no nosso continente as linhas de força da história, da psicologia como sondagem profunda da realidade; compreender aproximações e distanciamentos com referência ao tema proposto numa esfera de alteridade cultural. A visão comparatista pode ser mais vantajosa como organização de uma rede de reflexões críticas a partir de literaturas que, embora mantendo suas peculiaridades, apresentam um verdadeiro diálogo de culturas. É precisamente essa via dialógica que nos

² Borges cria uma nova linguagem para a literatura da América Latina a partir da fusão de poesia, jogo e mito. Ironia e humor estão presentes nessa fusão. A sua prosa é ainda particularmente interessante para o desenvolvimento da pesquisa proposta pelo fato de que dá abertura de significação às noções de aventura e sonho, pois embora não se constitua como uma clara reflexão crítica acerca da questão social e política do continente, não há como observar a sua peculiar *construção mítica* de Buenos Aires sem recorrer a tais noções.

interessa evidenciar com a comparação de autores que podem ser reunidos em torno da questão do mito.

Há algo na nossa vivência que se oculta ou que se mascara, algo que à ficção é dado o poder de restaurar, justamente porque ela reinventa e cria segundo os impulsos imemoriais do mito. E a criação romanesca latino-americana da atualidade é uma inserção mítica no tempo e no espaço, conservando uma grande pureza de princípios e ainda uma grande fidelidade à natureza original da epopeia, ou seja, a ação do homem lançado na grande *travessia* da existência, enfim, uma magia, uma fábula que deve servir de emblema para a humanidade. Em *Grande sertão: veredas*, Guimarães Rosa cumpriu à risca a peripécia épica, o ser lançado no mundo, que se narra, que conhece a realidade e aquilo que a transcende por meio da imaginação mítica, do tempo, da morte e da ressurreição.

Não é o mito *tout court* que retorna, tampouco é a narrativa tradicional que se pretende preservar. Há em jogo uma combinação estratégica entre vigor épico e experimentação onírica da narrativa, combinação esta que nos remete todo o tempo às raízes culturais latino-americanas: aventura e sonho. Exemplo disso é também a literatura de Juan Rulfo, Carlos Fuentes e Reinaldo Arenas – apenas para lembrar outros autores representativos.

Vejamos, portanto, mais detidamente o caso do escritor Jorge Luis Borges. A sua inclinação monista é uma postura que pode ajudar na compreensão de uma nostalgia do mundo coeso da narrativa mítica. Não por acaso a noção de tempo na sua obra se vale da fusão cinética das imagens e também faz parte do seu monismo. Nos contos não é rara a junção de situações dadas em tempos e espaços diversos, condensadas, resultando numa espécie de simplificação do universo, das coisas, dos acontecimentos, das pessoas na famosa fórmula de que todos nós somos Shakespeare... Lemos em *Fundação mítica de Buenos Aires*, poema publicado no *Cuaderno San Martín*, em 1929:

E foi este rio de modorra e de barro
que as proas vieram fundar minha pátria?
Deviam ir aos trancos os barquinhos pintados
por entre os aguapés de sua corrente zaina.
Pensando bem a coisa, vamos supor que o rio
fosse então azulado, como oriundo do céu
com sua estrelinha rubra para marcar o sítio
em que Juan Díaz jejuou e os índios comeram.
O certo é que mil homens e outros mil chegaram

por um mar com a largura de cinco luas
e ainda povoado de sereias e endríagos
e dessas pedras-ímãs que elouquecem a bússola.
Fincaram alguns ranchos trêmulos pela costa,
dormiram assombrados. Isso – dizem – foi no Riachuelo,
mas são desses embustes que se formam na Boca.
Foi numa quadra inteira e em meu bairro: Palermo.
(...)
Uma tabacaria incensou como uma rosa
o deserto. A tarde mergulhava em ontens,
os homens partilharam um passado ilusório.
Só faltou uma coisa: a calçada defronte.
Parece-me história este início de Buenos Aires:
julgo-a tão eterna como a água e o ar.
(BORGES,1999, p.81).

Na verdade, um poema como *Fundação mítica de Buenos Aires* tem como princípio estético a quebra da positividade e a criação de um mundo que somente pode ser real enquanto poético, isto é, quando consegue instaurar a sua própria ordenação de tempo e espaço. Como o rio Sena, de Julio Cortázar, que podia simultaneamente ser o rio Prata porque ambos são rios metafísicos (*Jogo da amarelinha*), Borges não distingue entre fragmentos prosaicos e fragmentos da fantasia, tudo pode ser reunido no corpo total do poema. O que dizer, então, de uma literatura cujas metáforas não sugerem espanto, mas são apresentadas como dados naturais da realidade? Sob a perspectiva desse mundo, todas as coisas oferecem possibilidade de transparência e representação; a linguagem não bloqueia o acesso à realidade.

Em Borges tudo se assemelha a um uso transcendental do tempo. Ao escrever *Fundação mítica de Buenos Aires* estava ainda escrevendo sobre a Buenos Aires presente. Passado e presente não se opõem, antes mesclam-se e convivem por meio dos signos do cotidiano e da memória ou da imaginação. Também nesse sentido os obstáculos que bloqueiam o acesso à realidade se dissolvem; a mudança no tempo não contraria a representação. O presente é ampliado, de modo a conter as outras dimensões do tempo, numa experiência de simultaneidade. Sem dúvida, todas essas características da literatura de Borges são especialmente interessantes diante do atual debate de ideias em torno da nossa capacidade de lidar com a vertiginosa transformação da realidade em que vivemos, enfim, sobre a necessidade de encontrar novas formas de experimentação dos fenômenos no tempo e no espaço. Trata-se da busca por alternativas que, diante do impacto sobre

nossos sentidos (provocado pela dissolução acelerada dos limites habituais dessas categorias), ocupem o vazio deixado pelo clássico modelo histórico-filosófico. Desse modo, insinua-se, a partir das tantas suspeitas lançadas contra as filosofias da história, uma compreensão não-sistemática dos acontecimentos no tempo, algo capaz de romper com as várias camadas de interpretações teleológicas sedimentadas ao longo da trajetória do pensamento ocidental.

Neste passo, a obra de arte literária tem o poder de atenuar a vigilância da razão reflexiva, franqueando assim a imersão nos efeitos *maravilhosos* do mito (ainda que tudo se passe como um recorte temporário na realidade cotidiana, tal como Huizinga nos ensina sobre a arte do jogo).³

A literatura fragmentada de Borges revela uma aplicação amplamente subjetiva do tempo, uma fuga das estruturas temporais rígidas e o conseqüente recurso de uma ciclicidade mítica. Flexibilidade que não exclui a possibilidade de representação e que, por outro lado, recusa-se a lidar com um conceito rígido de ser. Não reivindica um fundamento nos moldes da filosofia racionalista, uma ontologia violenta. Sabemos do grande interesse de Borges pelos filósofos pré-socráticos, sobretudo Heráclito. Mas como pensar numa ontologia que não seja dogmática? Ou ainda: como continuar a operar com o conceito de ser na recusa de estruturas estáveis?

É muito comum aos escritores do realismo mágico, na América Latina, a tendência à invenção sobre a descoberta. O problema da representação vai se identificar com a procura de um passado que possa respaldar o presente como a continuidade onírica de uma longa aventura. Assim, por exemplo, no relato de *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, na busca da sua origem, dos seus antepassados, da sua afirmação humana ou com o personagem Riobaldo, em *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa, que também empreende a descoberta da sua origem pela *invenção*. Para a mentalidade europeia culta, formada no cartesianismo, nas Luzes, a intromissão do sobrenatural na realidade cotidiana é sempre

³ Isso não significa que mito e filosofia não apresentem laços estreitos. Ernst Cassirer recua com a hipótese de um vínculo entre ambas até o momento da *ilustração* grega, século V a.C, e comenta que também para Platão o mito contém “um determinado conteúdo conceitual: pois é a única linguagem conceitual na qual pode expressar-se o mundo do devir.” E na filosofia moderna – ainda segundo Cassirer – “impõe-se cada vez mais definitivamente a volta ao ‘subjetivo’. O mito se converte em problema para a filosofia, na medida em que ele manifesta uma direção originária do espírito, um modo independente de configuração da *consciência*. Se o que se quer obter é um sistema compreensivo do espírito, a reflexão tem que retroceder necessariamente até o mito.” (CASSIRER, 1972, p.19).

algo que deve permanecer na sua esfera da excentricidade. O nome para isso é o absurdo, como os relatos de Kafka. Na América Latina, na sua lendária formação colonial, indígena, os elementos fantásticos formam parte da realidade pedestre como no caso daquela história do general que fez o pomposo funeral do seu braço, perdido em batalha, diante da tropa perfilada; ou a anedota que Borges narra do artista ambulante que cobrava ingresso, no interior da Argentina, para que as pessoas pudessem ver e reverenciar sua bonequinha loira (Evita Perón) no seu pequeno ataúde.

Borges, como a maioria dos escritores inscritos sob a rubrica do realismo mágico, convive com o insólito inserido num plano de habitualidade, de naturalidade. Em termos de representação, não há limites que demarquem uma clara zona de separação entre a realidade objetiva e as fabulações do imaginário, sobretudo do imaginário coletivo. A realidade pode ser tão mitológica (outros a pretendiam mítica, e assim ficou no famoso poema de Borges sobre a fundação de Buenos Aires), quanto o mito pode ser naturalmente real. Como escreveu Foucault no prefácio de *As palavras e as coisas*, isto importa numa certa inquietação do nosso espírito, daí a sua confissão de que o seu livro "nasceu de um texto de Jorge Luis Borges", que "abala toda as superfícies ordenadas" (FOUCAULT, 1999, p.3).

A sequência de imagens ou ícones da sua ficção nada mais é que a redução sistemática à ideia dominante da metáfora do mundo visto a partir da sua incrível unidade, quando todas as diferenças se anulam e as identidades se dissolvem. Mas uma unidade conquistada pela união de contrários como na formulação de Heráclito sobre o ser, ou seja, numa via ontológica mais remota, anterior ao modelo socrático-platônico, capaz de afirmá-la sem negação do devir e da diversidade, enfim, sem negação da plasticidade da poesia como fundo criador originário. Assim podemos compreender Borges na sua suspeita irônica de que *talvez a história universal seja a história de algumas metáforas* (BORGES, 1974, p.14). Grande parte do fascínio provocado pela literatura de Borges advém do modo como nos transporta para dentro do universo mítico, ou ainda, do modo como nos conduz a considerar a própria existência sob a hipótese da nossa infinita capacidade fabuladora. Nesse ponto, o mito é assumido pelos escritores da moderna ficção latino-americana em termos de liberdade de consciência, de interpretação criativa e liberadora de seu próprio passado. É a oportunidade para o necessário ajuste de contas com um passado que lhe foi

imposto como um *fardo*. Nietzsche foi quem até hoje melhor expôs a importância da cultura *vivenciada* em suas formas míticas:

Sem o mito, porém, toda cultura perde sua força natural sadia e criadora: só um horizonte cercado de mitos encerra em unidade todo um movimento cultural. Todas as forças da fantasia e do sonho apolíneo são salvas de seu vaguear ao léu somente pelo mito. As imagens do mito têm que ser os onipresentes e despercebidos guardiões demoníacos, sob cuja custódia cresce a alma jovem e com cujos signos o homem dá a si mesmo uma interpretação de sua vida e de suas lutas: e nem sequer o Estado conhece uma lei não escrita mais poderosa do que o fundamento mítico, que lhe garante a conexão com a religião, o seu crescer a partir de representações míticas. (NIETZSCHE, 1992, p.135).

A partir da consideração do sonho e da aventura na formação do imaginário latino-americano, logo de sua vocação para o mito, podemos ampliar a epicidade contida na fórmula de Lukács sobre o herói romanesco, como aquele que busca o seu destino, para a visão do próprio povo como herói do romance-mito do continente.

É bem verdade que não raras vezes a imagem mais presente no uso que os escritores aqui fazem do recurso do mito é o *labirinto*, pois tal busca do destino é circular; a linha reta cartesiana é um impossível fio de Ariadne. Assim, passamos de Rulfo para Borges e deste para Julio Cortázar com a sensação de que habitamos espaços distintos de um mesmo labirinto.

Temos a princípio um provável oxímoro: a compreensão do labirinto como imagem da liberdade na literatura latino-americana. É necessário, portanto, chamar a atenção para duas linhas de raciocínio anteriormente apresentadas. A primeira diz respeito à noção de *jogo* como constitutiva da literatura. E o labirinto de que tratamos é um labirinto de palavras, cuja construção de maior ludicidade nos é fornecida pelo romance *Jogo da amarelinha*, de Cortázar. O segundo ponto é a desconfiança diante dos excessos da razão ocidental, tema que apresentamos com os labirintos de Borges.

O fato de podermos elencar vários outros ficcionistas latino-americanos entre os construtores de labirintos é indicação clara da existência de um contexto coerente de ideias, ou seja, todos recorrem ao residual enigmático do mito como uma realidade que precisa ser decifrada, *desocultada*, embora talvez não necessariamente pela orgulhosa objetividade do sujeito solar cartesiano. Daí a constante alusão ao universo mágico das tradições que se encontram na formação dos povos da América Latina. Vale lembrar a irreverência de Mário

de Andrade, em *Macunaíma*, com a irrupção de traços de nossa herança cultural mais genuína, em caráter revisionista do nacionalismo praticado até então.

O tratamento dado ao mito pela literatura moderna procurar assegurar a sua qualidade, latência mesmo, de linguagem *criadora* de mundos.

O escritor cubano Alejo Carpentier tem uma obra literária marcada pelo seu aspecto combativo, desde jovem expulso de Cuba pelo ditador Gerardo Machado. Conhecedor tanto da cultura americana quanto da europeia, filho de pai francês e mãe russa. Sem dúvida esse impacto de duas culturas distintas configurou uma visão crítica muito particular, flagrante em alguns momentos de sua obra. O crescimento da mentalidade latino-americana a partir da insistente importação de ideias da Europa é um tema recorrente para Carpentier. Basta pensarmos no seu romance histórico *O século das luzes*. Até que ponto a América depende da cultura europeia como uma eterna referência? Não seria essa própria dependência uma construção datada e artificial? Essas são algumas das questões suscitadas por Carpentier em dois textos com forte teor político: *Literatura e consciência política na América Latina* e *Consciência e Identidade da América* (CARPENTIER, 1987). Juntos, formam uma unidade dialética e definem algo que mais se parece com um esboço de programa revolucionário, pois, ao julgar pelas ideias de Carpentier, seria justamente por meio da consciência e afirmação do Ser que se pode alcançar a emancipação política, a soberania de um povo.

É interessante notar como, na visão do combativo autor cubano, a revolução é um operador conceitual para a prática, logo para a ruptura com as excessivas mitificações em torno da hispanidade. Assim, na recusa dessa “tendência a mitificar” – por sua vez – “extremamente fecunda e recomendável no poético” – surge a unidade da América na figura de um destino revolucionário (CARPENTIER, 1987, p.33). Quer seja na ficção, quer seja na história, a narrativa simbólica se faz valer na qualidade das existências desde sempre imantadas.

Trata-se de um projeto de Ser, cuja identidade contrastiva mergulha na profundidade do tempo para recuperar a sua originalidade; guarda distância do *outro* (colonizador / imperialista) a fim de conquistar a sua autonomia. Imagina Carpentier uma comunidade que une os latino-americanos pelas duas extremidades do arco de tempo, fazendo tocar-se o mais arcaico com o mais moderno. Daí o seu apego ao barroco e ao

fantástico como linguagens capazes de restaurar ou atualizar o disperso sentido de comunidade.

É curioso como no mesmo texto em que tece elogios à Revolução Cubana, Carpentier assinala que o Barroco encontrou na América a sua melhor definição (CARPENTIER, 1987, p.37). Com isso reconhece a força de uma linguagem que expõe as contradições e fraturas da identidade, arriscando a tradição clássica de um mundo ordenado pelo domínio da razão. Compreendemos, assim, a afinidade entre barroco e fantástico na sua obra na chave de uma deliberada figuração da história. Na verdade, o realismo mágico é uma nova versão de barroco, quer pela mística, quer pelo reconhecimento dos conflitos, da permanente tensão. Tudo é ambivalente. A herança espanhola de Calderón, Garcilaso de la Vega e Quevedo é fortíssima fora do Brasil, no restante do continente.

Jorge Luís Borges, numa conferência, diz que ninguém é capaz de sentir-se um latino-americano, mas sim um mexicano, um argentino etc. (BORGES, 1994, p.238). Carpentier, por seu lado, argumenta que a consciência nacional é parte ativa e necessária da consciência latino-americana e revela com clareza os equívocos de uma legitimação da hispanidade.⁴

Para o autor de *O século das luzes*, os intelectuais do início do século XIX comungavam uma unidade de princípios essenciais. Contudo, um século depois, ocorria uma dissolução desse espírito e da homogeneidade de nossa consciência política que cedeu, afinal, à apatia; quadro que no decorrer do nosso século teria por força que reverter e restaurar aquela comunhão de princípios que dava ao intelectual latino-americano uma espécie de consciência coletiva.

Ao propósito que discutimos aqui em torno de uma unidade simbólica ou mesmo originária, mítica, importa ressaltar que muitas vezes foi vista a América Latina – do modo que queria José Ortega y Gasset – como um projeto de Ser. A precariedade ontológica da nossa existência não se deveria, apenas, à indefinição de propósitos ou à mestiçagem (como acusavam os racialistas), mas a uma inapetência política e portanto pela afetação de uma

⁴ Lemos em *Literatura e Consciência Política na América Latina*: “Arduamente trabalham os defensores da hispanidade - e talvez onde menos trabalhem é numa Madri que deixou, já faz tempo, de confiar em si mesma. É na América Latina onde mais se apressam alguns em demolir a ‘lenda negra’ da conquista (...) e invocando-se, às vezes, a generosidade de Martí com relação à Espanha - procede-se a um revisionismo histórico com ares de malinchismo.” (CARPENTIER; p.24; 1987).

espécie má consciência, para usarmos aqui uma expressão cara aos próprios existencialistas contemporâneos do filósofo espanhol Ortega y Gasset.

Nesse sentido, cabe assimilar a imagem de Carpentier na qualidade de um escritor de altos compromissos históricos, quer pela mensagem de sua obra de romancista, quer pelo exemplo de sua vida de revolucionário. O escritor não se atém apenas ao destino de Cuba, sua terra natal, mas procura integrar toda a América Latina dentro da mesma luta política e existencial. Descreve o fenômeno da ascensão urbana e argumenta sobre a possibilidade de destruir a comunidade solidária dos homens no avanço capitalista; mostra como certos valores históricos e até mesmo ingênuos ou rudimentares devem ser preservados para manter viva a identidade nacional. Revela que o destino das nossas nações deve se fundamentar no espírito do humanismo.⁵

Alejo Carpentier defende um mergulho no cotidiano e na vivência da América Latina no seu imaginário, nos seus temperamentos e nos seus vícios. Faz-se necessária uma profunda compreensão cultural, algo que o técnico ou burocrata de gabinete jamais poderá atingir. Tampouco o fará aquele líder populista, camaleônico, de gestos paternalistas, com um olhar compreensivo que passeia por todas as classes. Ele nos fala de outro gênero de compreensão.

O elemento decisivo nos dois textos de Carpentier é a sua crença não utópica na América Latina como unidade revolucionária, isto é, como consciência política unitária. Para muitos, a visão de uma América Latina unida pela consciência comum é mera utopia ou um investimento de caráter mítico. Porém Carpentier alinha a favor dos seus princípios não só a saga da colonização e do destino histórico comum, mas também o desenvolvimento social e econômico do continente. Ao relembrar José Martí, indica que não é a burguesia e os pequenos nacionalismos que levarão os povos à emancipação, mas sim os revolucionários como se fez em Cuba.

Para um escritor cuja obra tem uma visão histórica humanista, Carpentier não perde de vista, também, os dados de uma realidade que a todo custo é necessário modificar;

⁵ Tanto isso é relevante que, em *Literatura e consciência política*, Carpentier define com ênfase uma união da intelectualidade com a política: “Todos eram homens políticos. E bastaria que um deles tivesse tido uma fraqueza no plano político, tivesse tido uma dúvida, uma hesitação quanto ao discernimento maniqueísta do bem e do mal - da barbárie e da civilização, do progresso e da reação - para que seus semelhantes lhe voltassem as costas, depois de o terem condenado.” E mais adiante afirma que “não é em vagas teorias de gabinete, de reuniões de café, de colóquios eruditos que se encontram as soluções dos problemas” (CARPENTIER, 1987, p.25-26).

quando combate a apatia do intelectual e clama por uma consciência política ativa, ele dá o exemplo de sua própria vida e de muitos dos seus contemporâneos. Indica os homens que no passado mantinham uma consciência política avançada, revolucionária. Na sua própria obra de ficcionista, Carpentier trata de desmistificar o mito da empresa cristã e civilizatória, o mito da conquista e da hispanidade. Não poderia surgir dessa narrativa de origem a força de autenticidade necessária para a consciência libertária do continente. Escritor de estilo barroco, é por meio do espanto e do fantástico⁶ que ele descreve a realidade histórica.

Carpentier aponta para a necessidade do homem latino-americano olhar para a sua própria história, não com ideias importadas, mas com desejo de reconhecimento de uma identidade própria, cuja história precisa ser narrada. Eis aqui o eco de um José Martí. Desde sempre olhos estrangeiros marcaram as fronteiras da diferença, do exotismo. Mas a iniciativa para uma autenticidade de nossa cultura precisaria partir sobretudo da própria América Latina, não que isso implique num entusiasmo afetado acerca de nossas potencialidades, numa supervalorização de nossa cultura frente ao *outro*. A invenção de nossa identidade (na geração de Carpentier ainda se diria com facilidade *a descoberta*) deve preservar a legítima tendência que acompanha subterraneamente todo esse processo, isto é, o desejo de comunicar-se, de vivenciar, de conhecer a história.

O que está em jogo hoje é a própria identidade como lugar de convergência de valores políticos, ou seja, o sujeito moderno fragmenta-se e não alcança um centro necessário para suporte de suas ideias. Segundo Stuart Hall:

O sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não-resolvidas. Correspondentemente, as identidades que compunham as paisagens sociais “lá fora” e que asseguravam nossa conformidade subjetiva com as “necessidades” objetivas da cultura, estão entrando em colapso, como resultado de mudanças estruturais e institucionais. O próprio projeto de identificação, através do qual nos projetamos em nossas identidades

⁶ Nos dois textos - que são conferências públicas - Carpentier revela um espírito agudo e prático, que não se deixa iludir pelos sofismas da modernidade. Prefigurando a nossa realidade como um grande teatro, o autor cubano indaga qual será o nosso papel como ator e a nossa atitude como espectador. E mais: o que será ali representado? É interessante notar a recorrência dessa visão da literatura como um gesto libertário nos escritores do realismo mágico na América Latina, salvo exceções marcantes como Borges, claro. O apelo à identidade e a uma clara consciência aparece como decisivo, pois sem o conhecimento de si mesmo não haveria libertação. A obra de Carpentier representa a compreensão de que esse princípio filosófico é o primeiro passo da revolução e de toda ação ética do homem.

culturais, tornou-se mais provisório, variável e problemático. (HALL, 2001, p.12).

Talvez o grande desafio da literatura latino-americana hoje seja justamente construir um novo tipo de subjetivação a partir desse espaço simbólico partido. Afinal, uma vez amortecido o nacionalismo como força de comunhão e apagamento das diferenças, que narrativa poderia assegurar o sentido de continuidade, de mito fundacional e destino comum? Se o discurso da cultura nacional é caracteristicamente moderno, girando em torno de um elemento de pureza primordial, de marca única, percebemos a atual produção literária liberando-se dessas teias identitárias.

Nestór García Canclini propôs recentemente o exame do fenômeno de *hibridação* na América Latina.⁷ O crítico de cultura argentino analisa, a partir do debate pós-moderno, as utopias e os impasses da modernidade. Nesse enfoque, a tão perseguida fusão entre cultura popular e cultura erudita, entre tradição e modernidade – que revisitamos aqui no tratamento dispensado ao mito pelos ficcionistas latino-americanos – já não corresponde mais ao mesmo desejo de emancipação. Para além das questões estéticas, a dramatização dos mitos de origem respondia à desterritorialização cultural da modernidade. Ocorre, portanto, um questionamento da própria topografia que examinamos: centro e periferia, heterogeneidade e homogeneidade. Entra em crise a ideia de totalidade.⁸

Referencias Bibliográficas

BARONE, Orlando.(org) **Borges / Sabato: diálogos**. São Paulo: Globo, 2005.

BORGES, Jorge Luis. **Obras completas**. Buenos Aires: Emecé, 1994.

_____. **Obras completas**, vol. 1, São Paulo, Globo, 1999.

_____. La Esfera de Pascal. In: **Obras completas**. Buenos Aires: Emecé, 1974.

⁷ “Entendo por hibridação processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinaram para gerar novas estruturas, objetos e práticas. Cabe esclarecer que as estruturas chamadas discretas foram resultado de hibridações, razão pela qual não podem ser consideradas fontes puras.” (CANCLINI, 2008, p.19).

⁸ “A sociabilidade híbrida que as cidades contemporâneas induzem nos leva a participar de forma intermitente de grupos cultos e populares, tradicionais e modernos. A afirmação do regional ou do nacional não tem sentido nem eficácia como condenação geral do exógeno: deve ser concebida agora como a capacidade de interagir com as múltiplas ofertas simbólicas internacionais a partir de posições próprias.” (CANCLINI, 2008, p.354).

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas. Estratégias para entrar e sair da modernidade.** São Paulo: EDUSP, 2008.

CARPENTIER, Alejo. **Cuentos completos.** Barcelona: Bruguera, 1979.

_____. **Os passos perdidos.** São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. **O reino deste mundo.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1985.

_____. **O século das luzes.** Rio de Janeiro: Labor, 1976.

_____. **Concerto barroco.** São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. Literatura e Consciência Política na América Latina e Consciência e Identidade da América. In: **Literatura do Maravilhoso.** São Paulo: Editora Revista dos tribunais, 1987.

CASSIRER, Ernst. “El pensamiento mítico”. In: **Filosofia de las formas simbólicas**, vol. II, México: F.C.E., 1972.

CORTÁZAR, Julio. **O jogo da amarelinha.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

_____. **Valise de Cronópio.** São Paulo: Perspectiva, 1974.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas.** São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica.** São Paulo: Cultrix, 1973.

FUENTES, Carlos. **La nueva novela hispanoamericana.** México: Editorial Joaquín Mortiz, 1969.

_____. Eu e os outros. In: **Ensaaios escolhidos.** Rio de Janeiro, Rocco, 1989.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2001.

HUIZINGA, Johan. **Homo ludens.** São Paulo: Perspectiva, 1971.

JOSEF, Bella. **O espaço reconquistado.** Petrópolis: Vozes, 1974.

MAFFEI, Marcos. (org.). **As históricas entrevistas da Paris Review.** São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

MÁRQUEZ, Gabriel Garcia. **Cem anos de solidão.** Rio de Janeiro: Record, s/d.

_____. **O outono do patriarca**. Rio de Janeiro: Record, s/d.

_____. **Do amor e outros demônios**. Rio de Janeiro: Record, 1994.

MIELIETINSKI, E.M. **A poética do mito**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

MORENO, César Fernández (org). **América Latina em sua literatura**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

NIETZSCHE, F. **O nascimento da tragédia**. São Paulo: Companhia das Letras, trad. J. Guinsburg, 1992.

PAZ, Octavio. **El labirinto de la soledad**. Mexico: Fondo de Cultura Economica, 1964.

PROPP, Vladimir. **Las raíces históricas del cuento**. Madrid: Fundamentos, 1979.

_____. **Morfologia do conto maravilhoso**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1984.

ROSA, J. Guimarães. Grande Sertão: veredas. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.

RULFO, Juan. **El llano en llamas**. Madrid: Catedra, 2006.

_____. **Pedro Páramo**. São Paulo: Brasiliense, 1969.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 1970.

_____. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 1975.