

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE SANTA CRUZ - UESC

LUCIANA HELENA CAJAS MAZZUTTI

A INSÓLITA HIBRIDAÇÃO DO ROMANCE *SAGRADO*

ILHÉUS – BA
2016

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE SANTA CRUZ - UESC

LUCIANA HELENA CAJAS MAZZUTTI

A INSÓLITA HIBRIDAÇÃO DO ROMANCE SAGRADO

Dissertação de Mestrado em Letras:
Linguagens e Representações, na
Universidade Estadual de Santa Cruz
– UESC/BA. Pesquisa financiada pela
Coordenação de Aperfeiçoamento de
Pessoal de nível Superior – CAPES.

Área de concentração: Estudos da
linguagem.

Orientador: Prof. Dr. André Luis
Mitidieri Pereira

ILHÉUS – BA
2016

M477 Mazzutti, Luciana Helena Cajas.
A insólita hibridação do romance sagrado /
Luciana Helena Cajas Mazzutti. – Ilhéus, BA: UESC,
2016.
126 f.

Orientador: André Luis Mitidieri Pereira.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual
de Santa Cruz. Programa de Mestrado em Letras:
Linguagens e Representações.
Referências: f. 121-126.

1. Martinez, Tomás Eloy, 1934-2010. Sagrado. 2.
Martinez, Tomás Eloy, 1934-2010 – Crítica e interpre-
tação. 3. Análise do discurso literário. 4. Realismo na
literatura. 5. Literatura argentina. I. Título.

CDD 801.95

*Aos meus amados companheiros, Daniel e
Geraldo.*

Aunque en todas las viejas reglas hay una cierta sabiduría, no hay nada mejor que la libertad con que ahora podemos desobedecerlas.

Tomás Eloy Martínez

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de nível Superior (CAPES) pelo financiamento à pesquisa desenvolvida durante o Mestrado.

Agradeço aos professores e colegas do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC), em especial: Profa. Dra. Elida Paulina Ferreira, Profa. Dra. Inara de Oliveira Rodrigues, Profa. Dra. Paula Regina Siega e Profa. Dra. Sandra Maria Pereira do Sacramento, pelas elucidações durante o percurso. Ao sempre solícito Cristiano “Bala”, nosso braço direito e esquerdo no Colegiado, aquele abraço.

Agradeço à Fundación TEM que prontamente respondeu a minhas mensagens e colaborou para que a pesquisa chegasse o mais próxima possível dos registros referentes a Tomás Eloy Martínez e sua obra.

Agradeço ao crítico literário e escritor Victor Bravo que não mediu esforços para enviar-me seu livro (esgotado nas livrarias) e, ainda disponibilizou-se para esclarecer quaisquer dúvidas que pudessem surgir durante a leitura de seu estudo.

Agradeço ao Grupo de Pesquisa “O Espaço Biográfico no Horizonte da Literatura – GPBio/CNPq”, da UESC, do qual sou integrante, e onde iniciei meus estudos para a investidura na Pós-Graduação.

Agradeço ao meu orientador, Prof. Dr. André Luis Mitidieri, pelas inúmeras orientações que ocorreram nos mais diversos lugares, nas mais diversas horas e nas mais inusitadas situações. E, ao chegar ao final desta dissertação, percebi que não tinha só um orientador, conquistamos uma relação de irmãos. Obrigada!

Agradeço, em especial, a três pessoas: uma, por ter me levado à UESC e ser para mim um exemplo, a querida amiga e Msa. Leila Raposo; a outra, meu irmão de mestrado, e (agora) Ms. Murillo César da Silva Silva, mi *Hermano*; finalmente, mas não menos importante, nossa tão querida dona Itália Adria, pelos almoços, tortas e cuidados durante os domingos de orientação.

Agradeço aos queridos amigos que souberam lidar com minhas ausências durante o desenvolvimento deste trabalho. Aqueles que estiveram por perto ou que, por algum motivo, estão longe; mas sempre me incentivando

e torcendo pelo meu sucesso. Dentre eles: Keka, Rodrigo, Paulo e Inara, Teka e Rafa, JP e Chris, Malu, Renato, Fabi e Arnaldo. Não posso esquecer os pequenos Jhonny, Jorginho, JG e Maria Eugênia.

À minha família: meu pai (*in memorian*) e minha mãe, que esteve sempre do meu lado mesmo não se conformando por eu não estudar algum autor equatoriano ou chileno; aos meus irmãos Tita e Juquinha; meu sogro e minha sogra (*in memorian*), que teria ficado muito orgulhosa com essa conquista; meu cunhado Carlos César Barros, por me ouvir falar sobre teoria literária e romances.

Finalmente, agradeço o amor, a paciência e a compreensão de meus companheiros, meu filho Daniel C. Mazzutti de Barros e meu marido Geraldo K. de Barros; que desde o processo de seleção me incentivaram a seguir em frente mesmo quando encontrei os maiores obstáculos.

Resumo: Como objeto de nossa pesquisa, consideramos a obra literária *Sagrado*, do escritor argentino Tomás Eloy Martínez, publicada em 1969, que toma como espaço de referência a cidade argentina de Tucumán embora apresente o imbricamento entre mundos paralelos (ficção e não-ficção). Em sua narrativa, buscamos discutir e problematizar possibilidades de incidência do Realismo Maravilhoso, e também como se constitui por meio da hibridação cultural. Para tanto, verificamos a desterritorialização e reterritorialização, os gêneros impuros e o descolecionamento, processos associados ao espaço geográfico e biográfico, à alteridade, às metalepses e vozes narrativas, à temporalização, que juntos contribuem para a figuração das personagens como elementos que elaboram a interculturalidade própria da América do Sul e seus intercâmbios. Para tal fim, enfatizamos a forma como são percebidos os eventos ficcionais em seus vínculos com o espaço-tempo, a linguagem e o discurso sociocultural. Tais características justificam o estudo do romance a partir da conjugação da análise estético-discursiva de sua proposta insólita com a identificação de aspectos híbridos da cultura sul-americana. Os traços evidenciam-se na reorganização popular de elementos pré-colombianos, da herança hispânica, bem como na ressignificação de bens simbólicos da “arte culta”, em suas interações com bens massivos da indústria cultural.

Palavras-chave: Hibridação. Insólito. Real Maravilhoso. Realismo Maravilhoso. Tomás Eloy Martínez.

Resumen: Como objeto de nuestra investigación, consideramos la obra literaria *Sagrado*, del escritor argentino Tomás Eloy Martínez, publicada en 1969, que toma como espacio de referencia la ciudad argentina de Tucumán aunque presente la junción entre mundos paralelos (ficción y no-ficción). En su narrativa, buscamos discutir y problematizar posibilidades de incidencia del Realismo Maravilloso, y también como se constituye por intermedio de la hibridación cultural. Para eso, verificamos la desterritorialización y reterritorialización, los géneros impuros y el descoleccionamiento, procesos asociados al espacio geográfico y biográfico, a la alteridad, a las metalepsis y voces narrativas, a la temporalización, que juntos contribuyen para la figuración de los personajes como elementos que elaboran la interculturalidad propia de América del Sur y sus intercambios. Con ese objetivo, enfatizamos la forma como son notados los eventos ficcionales en sus vínculos con el espacio-tiempo, el lenguaje y el discurso sociocultural. Tales características justifican el estudio de la novela a partir de la conjugación del análisis estético-discursivo de su propuesta insólita con la identificación de aspectos híbridos de la cultura sudamericana. Los trazos se evidencian en la reorganización popular de elementos pre-colombianos, de la herencia hispánica, así como en la resignificación de bienes simbólicos del “arte culta”, en sus interacciones con bienes masivos de la industria cultural.

Palabras-clave: Hibridación. Insólito. Real Maravilloso. Realismo Maravilloso. Tomás Eloy Martínez.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	8
2. ALGUMAS EXPRESSÕES CONCEITUAIS PARA A FICÇÃO SUL-AMERICANA	19
2.1 Modalidades fantásticas do Insólito.....	19
2.2 Realismo Maravilhoso e outros termos de comparação.....	27
2.3 Real Maravilhoso e hibridação cultural.....	34
3. O INSÓLITO ROMANCE SAGRADO	41
3.1 Espaço biográfico e geográfico: desterritorializações	41
3.2 Espacialização e reterritorialização: a fábula de Bío	52
4. A HÍBRIDA TRAMA DE TOMÁS ELOY MARTÍNEZ	71
4.1 Alteridade e a metalepse Bío-cidade.....	71
4.2 Figuração dos narradores-personagens.....	82
4.3 Temporalização, gêneros impuros e descolecionamento.....	97
CONSIDERAÇÕES FINAIS	111
REFERÊNCIAS	121

1. INTRODUÇÃO

Consideramos preliminarmente que o Insólito forma uma classe, um grupo, uma série, capaz de configurar diversas modalidades; ou seja, fixa-se como uma categoria cujos traços textuais evidenciam o extranatural, o extraordinário ou o sobrenatural que, de uma forma ou de outra, causam estranhamento, medo, ou, pelo menos, inquietação no leitor. Os estudos de Lenira Covizzi (1978), Victor Bravo (1985), Remo Ceserani (2006), Renato Prada Oropeza (2006), Lauro Maurada (2010), Flávio Garcia (2007; 2012) e Heidrun Krieger (2012) sublinham o diálogo das diferenças, fundado no conhecimento cultural da América do Sul¹, em que expressões sobrenaturais, extranaturais ou extraordinárias circundam diversas modalidades literárias.

Nessa perspectiva, a presente investigação não só possibilita colaborar com os estudos acerca da obra de Tomás Eloy Martínez, mas também ajuda a compreender o porquê de o Realismo Maravilhoso não ser encarado pelo leitor como algo restritamente irreal, sobrenatural, já que os eventos insólitos, na referida modalidade literária, parecem pertinentes à pluralidade cultural sul-americana. O modo particular de conceber ficcionalmente insólitos espaços, eventos, figuras e temporalizações, assinala como o discurso narrativo contemporâneo promove intercâmbios culturais que norteiam desejos de artistas e intelectuais situados às margens e nas periferias do centro euro-americano. E, ainda, estabelece o diálogo Sul-Sul, ou melhor, uma epistemologia do Sul que, segundo Boaventura de Sousa Santos (1995), “assenta-se em três orientações: aprender que existe o Sul; aprender a ir para o Sul; aprender a partir do Sul e com o Sul” (p. 508).

Desse modo, Santos (1995) propõe, ao longo de seu estudo, uma relação horizontal de Sul para Sul, que vai de encontro à proposta hegemônica e dominante estabelecida desde a colonização e reconfigurada no capitalismo,

¹ A fim de evitarmos a carga eurocêntrica implicada no termo “América Latina”, em seu lugar, e embasados em Boaventura de Sousa Santos (1995), assumimos a expressão “América do Sul”, contraposta à América do Norte, saxônica. Apesar da divergência cartográfica que essa opção pode implicar, o critério linguístico-cultural e ideológico que adotamos não exclui da América do Sul, nem o México nem a América Central.

suprimindo-se, de forma violenta, as práticas culturais que antecederam à invasão da “dita” metrópole, subalternizando e apagando a identidade de povos submetidos às imposições coloniais. No entanto, essa relação hierárquica e cultural que promove interações também gera artifícios de resistência (que talvez estejam) marcados no universo ficcional, representado nos romances em estudo.

Buscamos, assim, verificar, revisar e redimensionar o que as designa, em tarefa para a qual se torna indispensável caracterizar e saber em que se aproximam ou se distanciam: o Fantástico, o Realismo Mágico e, especialmente, o Realismo Maravilhoso. E, a partir de um feixe de contribuições teóricas quanto ao emprego dos termos citados para, recorreremos à crítica literária, em ampla maioria, sul-americana, e de sua própria ficção insólita, rasurar sinônimos e desfazer imprecisões instauradas nos estudos estéticos e literários em relação a tais conceituações. A revisão de tal desalinho justifica-se principalmente porque muitas vezes se importam (sem correspondentes debates, diálogos, contextualizações ou historizações) nomenclaturas de outros espaços/áreas que não correspondem a nossa produção literária.

A fim de alcançarmos os objetivos pretendidos nesta investigação, tomamos como objeto de estudo o primeiro romance de Tomás Eloy Martínez (Tucumán, 1934/Buenos Aires, 2010) – *Sagrado* – que, publicado em 1969, apresenta elementos ímpares para a caracterização do Realismo Maravilhoso e sublinha referenciais sócio-históricos do seu espaço de representação: a cidade argentina de Tucumán no século XX. No entanto, o jornalista e ficcionista argentino só ganha reconhecimento literário com os romances *La novela de Perón* (1985), *La mano del amo* (1991), *Santa Evita* (1995), *El cantor de tango* (2004) e *Purgatorio* (2009).

A *Fundación TEM*, em Buenos Aires, Argentina, instituição idealizada pelo próprio Martínez, consiste especialmente em um espaço de apoio à literatura e ao novo jornalismo da América do Sul. Após a sua morte em janeiro de 2010, seus filhos e alguns amigos – Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes, Paul Auster – inauguraram a sede que abriga, e disponibilizam ao público, manuscritos, publicações e documentos referentes à vasta obra

martineziana, a partir de tal momento, incrementada em pesquisas no cenário acadêmico e cultural.

Reportagens e notas de lançamento, publicadas em jornais como *La Gaceta*, junto a poucos artigos guardados no acervo da *Fundación TEM*, informam que o primeiro conto do escritor argentino, datado de 1940, rendeu-lhe o reconhecimento no *Primer Gran Premio de Narraciones de Tucumán*, em 1951, além de 1.500 pesos como gratificação, mas ele queimou o comprovante da premiação como forma de protesto. Ao mesmo tempo, exaltava Jerry Lewis e a Santíssima Trindade em textos dominicais do jornal *La Nación*, usando metáforas, como uma forma de incomodar a poesia e o jornalismo, simultaneamente. Mais tarde, nomeado jurado nos *Festivales de Cine de Mar del Plata* e chefe de redação da *Revista Primera Plana*, seus artigos, mesmo que polêmicos, ganharam espaço em revistas norte-americanas, como *The New Yorker* (EDITORIAL SUDAMERICANA, 1969).

Em 1957, o jornalista tucumano começou a compor *La fiesta inocente*, uma ficção romanesca que giraria em torno da cidade de Tucumán e, sem ganhar publicação, apenas fora lida em sessões públicas patrocinadas pela revista *Señales*. Terminada a leitura, como se a tarefa tivesse sido cumprida, incinerou o texto quase que por completo, mesmo fim dado ao documento que registrava o prêmio ganho em 1951; partes salvas do *work in progress* resultaram em um filme – “*Bazán*” – e em um espetáculo televisivo – “*El milagro*” –, dirigidos em 1960 por Ramiro Tamayo e Rodolfo Kuhn, respectivamente.

Ao completar 30 anos em 1964, Martínez começou a colher dados para a elaboração de uma obra literária que, após ter sua primeira versão redigida e finalizada, jogou folha por folha pela janela do trem enquanto viajava a Buenos Aires. O ficcionista incinerou a segunda versão, reescrita em 1964, outra vez, sem deixar rastro; por fim, tentou retirar a terceira e última versão, já entregue à editora, antes fosse impressa, mas já chegou tarde. Então, em outubro de 1969, a Editorial Sudamericana publicava *Sagrado*, o primeiro romance martineziano cuja escassa fortuna crítica possibilita verificar a comunicação firmada com possíveis leitores.

Assim, Antonio Skarmeta (1969), em “*El tiempo de delirio*”, publicado em jornal de Santiago do Chile, reforça as conexões dessa obra ficcional com

García Márquez e Lezama Lima, sublinhando que, nela, a linguagem está a serviço não só do Insólito, mas, principalmente, “das seivas subterrâneas que possibilitam as aparições”². Para o crítico, Martínez dessacraliza a literatura valendo-se das possibilidades das palavras na narrativa sem ironizar ou desconstruí-la; trata a linguagem como um corpo de imagens capaz de atingir o leitor e, assim aproximá-lo do universo ficcional.

Francisco Urondo (1969), no artigo “*Tomás Eloy Martínez habla de su novela ‘Sagrado’*”, publicado na sessão “*Carta desde Buenos Aires*”, em jornal não mencionado, afirma a impossibilidade de classificar o primeiro romance martineziano que, por um lado, atende aos requisitos do barroquismo, mas por outro lado, faz parte do que os críticos chamam de “a nova literatura latino-americana”. Em *Sagrado* (MARTÍNEZ, 1969), Tucumán é a Macondo de Gabriel García Márquez; vê-se naquela obra literária não só a intertextualidade com *Cien años de soledad*, do escritor colombiano, mas também marcas da escrita de Julio Cortázar em *Rayuela* (1963), bem como a linguagem rica e complexa de Lezama Lima, em *Paradiso* (1966).

Em uma nota sobre o romance em estudo na sessão “*Libros*” da revista *Panorama*, publicada em 21 de outubro de 1969, Augusto Roa Bastos (1969a) assinala que Martínez extrapola o limite entre estrutura verbal e imaginário de forma singular no que diz respeito à literatura sul-americana. Para o ficcionista paraguaio, dileto amigo de Martínez, a primeira obra romanesca desse escritor rompe algumas barreiras: a deformação do sentimento religioso, os preconceitos, o fanatismo, os tabus. Para tanto, a tessitura narrativa representa a rebelião de caráter ético e não a revolta de alguém que saiu do seu lugar de origem, de um renegado.

Em “*Tomás Eloy Martínez y su novela, Sagrado*”, artigo escrito para *La Gaceta* e publicado em 26 de outubro de 1969, Roa Bastos (1969b) traz ao conhecimento do leitor como se realizou a constituição de um texto tão rico em semântica e marcas sociais, culturais e religiosas de uma província de grande importância para a Argentina. O intelectual paraguaio destaca o amor intenso de Martínez pela cidade natal, lembrando que o sentimento transcrito em forma

² Todas as citações em Língua espanhola e traduzidas o Português, neste trabalho, foram realizadas por nós, a fim de proporcionar uma maior fluidez na leitura do estudo aqui desenvolvido. Para tanto, disponibilizamos o texto-fonte a cada uma dessas citações. Texto-fonte: “*de las savias subterráneas que posibilitan las apariciones*” (SKARMETA, 1969).

romanesca não consiste em uma relação pacífica, mas mais propriamente, em um enlace torrencial no qual vêm à tona a revolta e a satisfação das experiências da infância. Nesse sentido, ao mesmo tempo em que o ficcionista argentino exalta a comunidade tucumana, também critica e provoca essa sociedade tradicionalista e cristã (Cf. ROA BASTOS, 1969b).

Segundo Roa Bastos (1969b), *Sagrado* (MARTÍNEZ, 1969) constitui uma tentativa de representação metafórica e simbólica, na qual a realidade se contrapõe ao irreal, de modo que o seu ponto de partida é refutar ou ratificar as vivências oblíquas. O romance em análise propõe, através da linguagem inovadora, um ato de rebelião de uma consciência sublevada, o que o define como uma manifestação em que o escritor declara seu lúcido amor, um sentimento que não enaltece o ser ou objeto amado, mas que o reconhece e o admira sem fechar os olhos aos seus defeitos ou às suas inapropriações.

Roa Bastos (1969b) denomina de amor verdadeiro essa relação com a cidade-natal e declara a intencionalidade martineziana de minar a linguagem. Nesse caso, propositalmente, e por meio de um procedimento subversivo - “o terrorismo semântico” –, o romancista argentino alteraria a consciência do leitor com a construção de uma aterradora alegoria trágica e cômica. Tal prática discursiva confirma a sua escrita como “um ato de amor a sua província, ao homem, à humanidade e ao mesmo tempo, uma sátira implacável contra a blasfêmia divinizadora do homem, contra seu fetichismo etnocêntrico” (ROA BASTOS, 1969b)³.

Eduardo Gudiño Kieffer (1969), no jornal *El Litoral* de 7 de dezembro de 1969, considera *Sagrado* (MARTÍNEZ, 1969) uma obra impossível de definir. Segundo o crítico, Martínez vem com o intuito de romper as barreiras do romance clássico e as leis que determinam o desenvolvimento das narrativas romanescas. A obra literária martineziana enriquece a corrente literária sul-americana do “novo romance”, em desfecho que não se mostra único; através da linguagem, constrói e constitui uma Tucumán “mítica e mística, cheia de

³ Texto-fonte: “*un acto de amor hacia su provincia, hacia el hombre, hacia la humanidad, y a la vez una sátira implacable contra la blasfemia divinizadora del hombre, contra su fetichismo etnocéntrico*” (ROA BASTOS, 1969b).

aromas e podridão, imbuída de paganismo e fanatismo, de magia e de míseras realidades” (GUDIÑO KIEFFER, 1969)⁴.

O ritmo imposto na obra literária em análise, por compreender beleza e terror, realidade e fantasia, faria com que natureza e linguagem coincidissem, a fim de se promover um encontro entre leitor e narrador/personagem:

é uma espécie de pacto entre a inteligência individual e a universal – ainda que esse universo se chame Tucumán –, para chegar aos ‘outros’ e fundir-se com eles em um mimetismo total. E o ritmo então se torna uma questão do autor, dos outros, de cada um e de todos que entram nesse romance e começam a mover-se com ele (KIEFFER, 1969)⁵.

Cristine Fickelscherer de Mattos (2003a), com a publicação “*Tomás Eloy Martínez: una bibliografía*”, afirma que as obras martinezianas, somente após as publicação de *Santa Evita* (1995) e *El vuelo de la reina* (2002), ganham visibilidade internacional. No entanto, no meio acadêmico, essa projeção ainda é incipiente se comparada ao seu reconhecimento como escritor. Por isso, Mattos (2003a) organiza, cronologicamente, a obra do intelectual argentino e os estudos baseados em suas produções, com o objetivo de estimular novas pesquisas.

A estudiosa assinala a diversidade da escrita martineziana (crônicas, críticas e romances) e o panorama das motivações e preocupações do autor durante o período de suas respectivas produções. No artigo “*En torno al lector en la obra de Tomás Eloy Martínez*”, Mattos (2003b) afirma que, em seus primeiros textos “– *Sagrado* (1969) e *La pasión según Trelew* (1973) –, o autor ainda tem a função de centro originador do discurso: será o criador que universaliza alegoricamente suas memórias e sentimentos da cidade natal ou o autor que investiga e denuncia objetivamente uma parte oculta da realidade nacional”⁶.

⁴ Texto-fonte: “*mítico y místico, lleno de efluvios aromáticos y podredumbre, imbuido de paganismo y fanatismo, de magia y de míseras realidades*” (KIEFFER, 1969).

⁵ Texto-fonte: “*es una especie de pacto entre la inteligencia individual y la universal – aunque ese universo se llame Tucumán –, para llegar a “los demás” y fundirse con ellos en un mimetismo total. Y el ritmo entonces es cuestión del autor, de los demás, de cada uno y de todos que se internan en esa novela y empiezan a moverse con ella*” (KIEFFER, 1969).

⁶ Texto-fonte: “*En los primeros textos de Martínez – Sagrado (1969) y La pasión según Trelew (1973) - todavía tiene el autor una función de centro originador del discurso: será el creador*

A variação discursiva, temática e estilística, o sincronismo e o diacronismo, junto à cosmovisão do contexto produtivo, são méritos que, segundo Cristine Fickelscherer de Mattos (2003), marcam a característica inovadora da obra de Martínez e destacam o diálogo de gêneros que sucedem dentro de suas narrativas. Por sua vez, David Lara Ramos (2003) reconhece, em “*Las razones de Tomás Eloy Martínez*”, a virtude do autor em constituir, no leitor, questionamentos sobre a realidade ficcionalizada ou a ficcionalização da realidade. Essa mesma combinação elaborada no universo narrativo, que o crítico observa em outros textos ficcionais martinezianos, também a atribuímos ao primeiro romance de Martínez, cujos códigos podem ser decifrados sem a experiência de leituras anteriores.

Com tal perspectiva, John Jairo Junieles (2005), em “*Sagrado, de Tomás Eloy Martínez: la vigilia del amanuense y las voces errantes*”, outorga diversos sentidos à obra literária em destaque, estabelecendo sua analogia com um ovo que, ao ser quebrado, permite encontrar outro ovo intacto, a despertar incerteza ou medo do que estará guardado em seu interior. O estudioso colombiano sublinha a densa construção semântica do texto, dissolvida nas vozes capazes de legitimarem a linguagem como eixo central e que, talvez inconscientemente, o autor argentino fosse ouvinte dessas vozes que percorrem a narrativa, como se em estado de vigília, colocando no papel os sussurros errantes que se contrastam constantemente.

Conforme Junieles (2005), *Sagrado* (MARTÍNEZ, 1969) constitui um elemento “estranho” no histórico-criativo de Martínez e também no conjunto da literatura sul-americana, reafirmando a proposta de Gudiño Kieffer (1969), ao considerar que o primeiro romance martineziano apresenta-se como “uma obra inclassificável em muitos sentidos”⁷, por conter um elemento exótico em si mesmo. As personagens assistem ao e participam do desenvolvimento da trama, de formas monologantes e coloquiais, inversamente à introspecção do fluir da consciência, elaborada por Aldous Huxley, James Joyce, Virginia Woolf ou Willian Faulkner.

que universaliza alegóricamente sus memorias y sentimientos de la ciudad natal o el autor que investiga y denuncia objetivamente una parte oculta de la realidad nacional” (MATTOS, 2003b).

⁷ Texto-fonte: “obra inclasificable en muchos sentido” (JUNIELES, 2005).

Junieles (2005) ainda informa que, para Martínez, o melhor “livro” seria o próximo, declarando a insatisfação com seu primeiro texto romanesco, no qual, entretanto, pode-se reconhecer a presença de características peculiares, merecedoras de olhar atento, pois permitem identificar e interrelacionar elementos que favorecem uma avaliação crítica da sua proposta. A narrativa em análise então reinterpretaria a conjunção entre palavra e universo ficcional, a se completar com a visão do leitor, tornando-o ativo e participante a partir desse mundo proposto por Martínez.

As representações históricas e culturais perceptíveis em *Sagrado* (MARTÍNEZ, 1969) possibilitam abordar situações emblemáticas que designam o modo de expressão literária, permitindo ainda identificar e relacionar seus eventos insólitos ao contexto nele representado. Existente no texto, o imbricamento entre mundos paralelos (real e imaginário) caracteriza a modalidade do Insólito denominada Realismo Maravilhoso, cujas marcas, na literatura sul-americana, atestam e constroem discursos capazes de favorecer mesclas/fusões/interseções entre as mais diversificadas culturas que a compõem.

Desse modo, no segundo capítulo da presente dissertação, “Algumas expressões conceituais para a ficção sul-americana”, discutimos a categoria literária do Insólito, situando alguns dos modos pelos quais se pronuncia na literatura ficcional da América do Sul desde o final do século XIX. Assinalamos, nos subcapítulos 2.1 “Modalidades fantásticas do Insólito” e 2.2 “Realismo Maravilhoso e outros termos de comparação”, contribuições teóricas e crítico-literárias que possibilitam entender o Insólito e suas modalidades, em especial, a fantástica e a realista maravilhosa, a partir dos estudos de: Alejo Carpentier (1949), Emir Rodríguez Monegal (1971), Lenira Covizzi (1978), Irlemar Chiampi (1980), Victor Bravo (1985), Remo Ceserani (2006), Renato Prada Oropeza (2006), Flávio Garcia (2007; 2012), Antonio R. Esteves; Eurídice Figueiredo (2010), Lauro Maurada (2010), Heidrun Krieger (2012) e Louis Philippe Dalembert (2013), dentre outros.

No subcapítulo 2.3 “Real Maravilhoso e hibridação cultural”, fundamentamo-nos no termo cunhado pelo romancista franco-cubano Alejo Carpentier (1949), buscando salientar para o fato de a interculturalidade e a ideia de hibridização, elaborada por Néstor García Canclini (2003), estarem presentes na escrita realista maravilhosa de um espaço tão heterogêneo e

plural, como é o sul-americano. Por isso, apontamos relações da narrativa realista maravilhosa com a cultura sul-americana e destacamos como os eventos insólitos a reestabelecem e a reconstróem, ressignificando o texto romanesco.

No terceiro capítulo deste trabalho, intitulado “O insólito romance *Sagrado*”, estabelecemos um diálogo entre essa obra literária e a escrita autobiográfica, crítica e jornalística do mesmo autor, verificando a comunicação que firma com seus possíveis leitores. No subcapítulo 3.1 “Espaço biográfico e geográfico: desterritorializações”, verificamos a inauguração de Martínez no cenário literário e como constrói e reconstrói sua cidade natal em vários de seus textos, ficcionais ou não. Com fundamento nas contribuições de Canclini (2003), indicamos os processos de hibridação: a) des(re)territorialização; b) descolecionamento dos patrimônios étnicos e nacionais; c) gêneros impuros, como reconversão de saberes e costumes na qualidade de recursos para hibridizar-se. No entanto, nesta seção, contemplamos a desterritorialização, que faz parte do primeiro processo, marcando os deslocamentos geográficos e sociais que impregnam a escrita martineziana e nos possibilitam compreender a constituição de tais espaços na sua produção narrativa.

No subcapítulo seguinte, 3.2 “Espacialização e reterritorialização: fábula de Bío”, destacamos a imbricação que o ficcionista argentino arquiteta ao relacionar a cidade argentina à personagem principal do romance em análise, autenticando o que afirmam, em jornais e publicações argentinos, intelectuais do porte de Augusto Roa Bastos e Antonio Skarmeta. Também observamos que a narrativa, entendida como estória ou fábula, configura seus elementos de caráter realista maravilhoso a partir da espacialização ficcional da cidade de Tucumán e na órbita de sua personagem Bío. Esse protagonista, cujo nome intitula o primeiro capítulo da obra literária em estudo, torna-se representativo de uma sociedade repleta de tabus, mitos e tradições. Consideramos, neste ponto da pesquisa, a reterritorialização que, na concepção de Canclini (2003), completa um dos processos responsáveis pela hibridação. Nesse sentido, a personagem principal, em contato com outras “localizações”, “relocaliza-se” e ressignifica bens simbólicos, sem desconsiderar a herança tucumana.

Sagrado (MARTÍNEZ, 1969) possibilita conjugar sua trama (ou seu discurso) à reflexão de Canclini (2003) a partir do momento em que se torna figuração da sociedade pluricultural nele representada, conjuntamente com as contribuições de David Lodge (1996) e Gérard Genette (2004) quanto à teoria narrativa. Essa é a abordagem privilegiada no quarto capítulo deste trabalho, “A híbrida trama de Tomás Eloy Martínez”, no qual visamos demonstrar como a ficção romanesca processa elementos que contribuem para a configuração insólita de sua malha discursiva. No primeiro subcapítulo, 4.1 “Alteridade e a metalepse Bío-cidade”, destacamos algumas formas por intermédio das quais o protagonista, seus amigos Andrés e Boni, e o universo social representado, inter-relacionam a história contada e o discurso narrativo, demarcando a outredade que auxilia a reconhecer o Realismo Maravilhoso nessas interações. No subcapítulo seguinte, 4.2 “Figuração dos narradores-personagens”, assinalamos como a voz e foco narrativo estabelecem a *performance* e, nessa perspectiva, Andrés e Boni, segundo e terceiro capítulos de *Sagrado* (MARTÍNEZ, 1969), respectivamente, colaboram com a configuração e reconfiguração de Bío e Tucumán, possibilitando-nos verificar as vozes que constituem o romance no âmbito de sua trama (ou discurso).

No subcapítulo seguinte, 4.3 “Temporalização, gêneros impuros e descolecionamento”, tratamos da ocorrência de diversas temporalizações e de dois processos de hibridação: a intercalação de diversos gêneros discursivos (canções, poemas, manuais, dentre outros) e o descolecionamento do patrimônio e dos bens étnicos e culturais. Articulados, tais processos permitem reconhecer a tessitura romanesca martineziana como híbrida e reafirmá-la como mais um exemplar do Realismo Maravilhoso sul-americano, além de favorecerem a comunicação entre autor, narrador/personagem e leitor. Logo, destacamos questionamentos que abordam situações cotidianas/triviais, mas também promovem um texto representativo da expressão de diversos estratos da atividade humana e, assim, da associação entre o discurso literário da América do Sul e os seus elementos socioculturais.

Os estudos disponíveis relacionados a *Sagrado* (MARTÍNEZ, 1969) mostram-nos a insubmissão de Tomás Eloy Martínez a regras tradicionais do processo de criação, num embate com a linguagem, que instaura a consciência e a autocrítica literária. A reduzida fortuna crítica sobre essa produção literária

torna-se paralela à declarada insatisfação do escritor para com seu primeiro romance que, no entanto, não poderia ser deixado de lado na apreciação de sua obra, por se fazer bastante representativo da cultura sul-americana. As marcas do Realismo Maravilhoso que compõem o tecido romanesco não devem ser ignoradas, pois assinalam características recorrentes na produção subsequente do autor e destacam sua identificação, reafirmada em textos autobiográficos e críticos, com Alejo Carpentier e Gabriel García Márquez, bem como com outros escritores inseridos no movimento literário hispano-americano conhecido como *Boom*.

2. ALGUMAS EXPRESSÕES CONCEITUAIS DA NARRATIVA FICCIONAL SUL-AMERICANA

2.1 Modalidades fantásticas do Insólito

Dentre os teóricos que permitem discutir sobre as modalidades de produção literária em que o evento insólito irrompe a malha discursiva, a pesquisadora Lenira Marques Covizzi (1978) inicialmente atribui ao Insólito o status de gênero, mas ao concluir o seu estudo, afirma tratar-se de importante categoria, já que não constitui uma nova característica da arte contemporânea, mas um traço peculiar da condição de ser ficcional e que motiva no leitor a sensação do “*inverossímil, incômodo, infame, incongruente, impossível, infinito, incorrigível, incrível, inaudito, inusitado*” (p. 25-26, grifo da autora). O atributo desestruturador da ordem convencional, social e culturalmente própria do senso comum, para Covizzi (1978), é um fator relevante do qual fazemos uso para destacar as transformações sofridas pela ficção desde o século XX.

Para Renato Prada Oropeza (2006), o Insólito é o componente principal que caracteriza a narrativa fantástica. A aceitação ou não dos eventos insólitos, a relação do leitor com a propriedade insólita “refere-se aos ‘elementos da discursivização’, por ele distribuídos em ‘temporalização’ – aludindo ao tempo –, ‘espacialização’ – ao espaço –, ‘actorialização’ [no sentido de figuração da personagem] – às personagens – e ‘níveis de relação pragmática’ – entre autor e leitor, e narrativa” (apud GARCIA, 212, p. 17). Para o professor Flávio Garcia (2012), o Insólito decorre daquilo que não é usual, mas que se iguala ao sobrenatural ou extranatural, esquivando-se do esperado ou do previsível, todavia, contíguo ao estranho, ao inabitual e ao imprevisto, dissociado da realidade.

Diferentemente de García (2012), Heidrun Krieger (2012), em “Insólito: um termo relacional”, contrapõe-lhe sua face sólida, que se articula e se rearticula à concepção de um e do outro; aproxima-os ao mesmo tempo em que os distancia, estabelecendo, assim, uma condição paradoxal. A autora descarta o rótulo que marca a propriedade conceitual, no entanto, sublinha a condição como experiência estética articulada ao intervalo entre disciplina e diferença,

entre norma e surpresa. Segundo a estudiosa, configuram-se paradoxos, pois mesmo que o evento insólito esteja inserido na realidade sul-americana, é visto como algo espalhafatoso, uma vez que contraria horizontes de expectativa e provoca o desconforto e estranhamento; para ser compreendido, deverá ser reformulado a partir da rejeição ou da reformulação de partes (ou não) das heranças conceituais e culturais.

Para relacionarmos a produção literária sul-americana com o Insólito, destacamos primeiramente sua modalidade denominada Fantástico, que surge inicialmente na Europa durante períodos de grandes transformações sociais e culturais entre os séculos XVIII e XIX, segundo Remo Ceserani (2006), considerada “literatura fantástica do romantismo europeu” com presença de monstros, vampiros, dráculas, enfim, de seres que promovessem o medo e o horror no receptor. Para tanto, destacamos alguns autores: o alemão Ernst Theodor Amadeus Wilhelm Hoffmann, os franceses Émile Zola, Gustave Flaubert, Guy de Maupassant e Honoré de Balzac, o inglês Horace Walpole, o tcheco Franz Kafka, dentre outros. Posteriormente, no século XIX, escritores americanos, influenciados pelos europeus, passaram a produzir narrativas em que a inquietação, a hesitação e a dúvida fizessem parte do contexto literário. O medo não bastava, era necessário propiciar o diálogo entre narrador e leitor a fim de que as múltiplas possibilidades para desvendar o mistério/enigma proposto fossem elaboradas.

No Rio da Prata, o argentino Eduardo Ladislao Homberg já se pronunciava com a narrativa fantástica *La pipa de Hoffman* (1876), ainda que o escritor mais popular desse espaço, e em tal modalidade, viesse a ser o contista uruguaio Horacio Quiroga, com “El almohadón de plumas” (1907), “Los guantes de goma” (1909), “Más allá” (1935), dentre outros contos marcantes. Assumindo os riscos de falhas e omissões, implicados numa listagem deste tipo, elencamos outros ficcionistas sul-americanos que contribuem para a consolidação do Fantástico na América do Sul, tais como: o mexicano José Joaquín Fernández de Lizardi, com o *Periquillo Sarniento* (1816) e *La Quijotita y su prima* (1818); o uruguaio Felisberto Hernández, com *Nadie encendía las lámparas* (1947), *La hortensias* (1949), *La casa inundada* (1960) e *El cocodrilo* (1967).

No entanto, a modalidade fantástica do Insólito assinalou significativa presença no cenário literário a partir dos renomados escritores argentinos:

Adolfo Bioy Casares, com o romance *La invención de Morel* (1940) e o conto “En memoria de Paulina” da antologia *La trama celeste* (1948); Jorge Luis Borges, com a antologia de narrativas curtas *Ficciones* (1944); Julio Cortázar, com os contos “*Casa tomada*” (1946), “*La noche boca arriba*” (1956), “*Las babas del diablo*” (1959) e “*Continuidad en los parques*” (1964), dentre outras produções narrativas. Um significativo conjunto de escritores se sobressai na ficção fantástica, tais como os argentinos Arturo Cancela, Carlos Peralta, Héctor Álvarez Murema, José Bianco, Juan Rodolfo Wilcock, Leopoldo Lugones, Macedonio Fernández, Manuel Peyrou, Pilar de Lussarreta, Santiago Dabove e a mexicana Elena Garro. Alguns contos desses ficcionistas, assim como outros, de Bioy Casares, Borges e Cortázar, foram reunidos e publicados na *Antología de la literatura fantástica* (1965), organizada por Bioy Casares, Borges e Silvina Ocampo.

Como aporte uruguaio, apontamos os escritores e organizadores da compilação *Cuentos fantásticos del Uruguay* (1999), Hebert Benítez Pezzolano, Laura Fumagalli e Sylvia Lago, com produções de Ana Solari, Armonía Somers, Francisco Espíndola, Héctor Galmés, Jaime Monestier, Juan Introini, Leonardo Garet, Marosa di Giorgio, Miguel Ángel Campodónico, Rafael Courtoisie, Ruben D’Alba, dentre outros. *Antología del cuento fantástico* (1967), de Roger Caillois, também reúne escritores de reconhecida importância, como: os cubanos Alejo Carpentier, Germán Piniella e Virgilio Piñera; os chilenos Alexandro Jodorowsky, Juan Emar, e María Luisa Bombal; os mexicanos Amado Nervo, Alfonso Reyes, José Emilio Pacheco, Juan José Arreola e Juan Rulfo; o venezuelano Arturo Uslar Pietri; o hondurenho Augusto Monterroso; o panamenho Carlos Fuentes; os peruanos César Vallejo, Clemente Palma e Julio Ramón Ribeyro; os argentinos Enrique Anderson Imbert e Manuel Mujica Lainez. No Brasil, contamos com o contista mineiro Murilo Rubião, em *O pirotécnico Zacarias e outros contos* (2006), assim como outras produções fantásticas de sua autoria; também com as narrativas curtas do escritor sul-rio-grandense Josué Guimarães, reunidas em *O cavalo cego* (1979).

Em várias das narrativas citadas, sucede o que Oliveira e Mitidieri (2013) afirmam sobre a literatura borgeana, na qual os eventos insólitos se revelariam principalmente por intermédio de uma configuração fantástica

resultante do “desnucamento” do fantástico europeu, difundido por seus precursores:

Ocorre que o paradigma de realidade utilizado para identificar a incidência das categorias modais é fruto de convenção socialmente estabelecida a partir das vivências culturais e linguísticas do ser humano. Trata-se de uma construção discursiva que não é fixa, pois varia com o tempo, dependendo das transformações históricas e com as necessidades humanas, além de atender às exigências de determinado grupo. O paradigma de realidade concebido por uma sociedade pode não o mesmo em outra. As convenções sociais estabelecidas em cada cultura revelam-se de suma importância para a concepção de leitura dos eventos insólitos [...] Outra questão importante é a premissa de que, se a interpretação ocorre dentro da história, torna-se suscetível a mudanças de acordo com as transformações impostas pelo tempo. Uma mesma história poder ser lida e interpretada de diferentes formas, em exercício semelhante ao de Pierre Menard quando, em seu tempo, reatualiza a obra de Cervantes. Nessa perspectiva, um texto concebido como fantástico em determinado momento pode deixar de sê-lo posteriormente, assim como uma narrativa considerada insólita por determinada sociedade pode não ser assim considerada por outra (p. 13).

A fim de entendermos a narrativa fantástica a partir de especificidades e interações socioculturais, próprias da América do Sul, baseamo-nos na proposição de Irène Bessièrre (1974) que, em “*El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza*”, ressalta a dificuldade em abordar o Fantástico, visto que pressupostos metodológicos e conceituais pré-estabelecidos impossibilitam situar e definir seu espaço literário. Para Jean Bellemin-Nöel (*apud* BESSIÈRRE, 1974, p. 1), o relato fantástico é uma forma de contar, de colocar em evidência o fantasmagórico. Essa definição simplista, conforme a estudiosa, desabilita toda carga semântica sugerida num relato que muitas vezes é sobrenatural ou extranatural e ignora o acervo cultural que permeia a narrativa fantástica. Segundo a autora,

[...] o relato fantástico provoca insegurança, pois coloca em ação dados contraditórios, reunidos segundo uma coerência e uma complementaridade próprias. Não define uma qualidade atual de objetos ou de seres existentes, nem constitui uma categoria ou um gênero literário, mas supõe uma lógica narrativa que é tanto formal quanto temática e que reflete, de forma surpreendente ou arbitrária para o leitor, sob o aparente

jogo da invenção pura, as metamorfoses culturais da razão e do imaginário coletivo (p. 2)⁸.

Bessière (1974) trata de esclarecer as especificidades que compõem o Fantástico. Não acata o conceito de categoria ou gênero literário, mas propõe que seja tomado como procedimento narrativo que descreve o universo real de forma contraditória e inverossímil. O raciocínio não é acionado para reconstruir a continuidade, mas para promover a quebra de um silêncio proposto pela verossimilhança, rescindindo o discurso comum pré-estabelecido e a originalidade absoluta dos fatos.

Na narrativa fantástica, a veracidade é tratada a partir da falsidade e da multiplicidade que, inseridas no corpo da tessitura literária, propõem um simples mistério ou um enigma a ser decifrado. Não se oferece solução para a resolução da incógnita, instaura-se a dúvida, o vacilo, o medo e, em alguns casos, o terror. Segundo Bessière (1974), “a sequência das explicações não conduz jamais a uma explicação única, cada proposta de solução invoca sua própria explicação, cuja ausência apontaria para a inverossimilhança” (p. 9)⁹. Essa hesitação própria do Fantástico não acontece no Realismo Maravilhoso, modalidade em que o sobrenatural é naturalizado (neutralizado), o real e o maravilhoso coabitam, o Insólito faz-se reconhecido no contexto sociocultural ao qual o sujeito pertence; as explicações para os eventos representados na obra literária encontram-se no universo real e maravilhoso do leitor.

Outros teóricos, como Remo Ceserani (2006) e Lauro Marauda (2010), a fim de contribuir para a definição do Fantástico como modalidade narrativa, recorrem aos estudos de Tzvetan Todorov (2003) que, em *Introducción a la literatura fantástica*, entende-o como um gênero narrativo que associa a realidade ao maravilhoso e propõe uma dúvida ao narrador que, por sua vez, comunica ao

⁸ Texto-fonte: “*el relato fantástico provoca inseguridad, porque pone en funcionamiento caracteres contradictorios reunidos de acuerdo a una coherencia y una complementariedad propias. No define una calidad actual de objetos o de seres existentes, y tampoco constituye una categoría o género literario, sino que supone una lógica narrativa a vez formal y temática que refleja, de manera sorprendente o arbitraria para el lector, tras el aparente juego de la invención pura, las metamorfosis culturales de la razón y del imaginario colectivo*” (BESSIÈRE, 1974, p. 2).

⁹ Texto-fonte: “*la secuencia de explicaciones no conduce, jamás a una explicación, toda propuesta de solución necesita su propia explicación, si ésta no existiera, la solución pasa a lo inverosímil*” (BESSIÈRE, 1974, p. 9).

leitor. A literatura fantástica, segundo Todorov (2003), apresenta a ambiguidade percebida pelo leitor no que se refere aos acontecimentos relatados.

A partir de Todorov (2003), Marauda (2010) pressupõe a polêmica instaurada na definição do Fantástico e na sua aplicação como termo caracterizador de uma produção narrativa. A princípio, o autor uruguaio busca diferenciar o que é expressivo e torna uma narrativa sobrenatural ou maravilhosa; constituir tal diferenciação torna-se significativa para a compreensão dos conceitos. Nesse sentido, concebe o Maravilhoso como algo natural, pois a personagem não se surpreende nem se assusta com o evento insólito apresentado, diferentemente do que acontece com o Sobrenatural, que explana um relato em que os protagonistas são seres sobrenaturais, vampiros, lobisomens, super-heróis.

Mesmo destacando em que diferem as modalidades Maravilhoso e Sobrenatural, Marauda (2010) destaca a similaridade que permeia tais conceitos. Tanto uma quanto outra se referem a fatos que nunca ocorreram, nem poderão ocorrer, sua aceitação é acatada pelo leitor consciente da impossibilidade da ocorrência sobrenatural ou maravilhosa. Estabelecer limites entre o que representa a realidade e o que pode ser considerado como pertinente ao ficcional faz com que se produza certo apego a uma conceituação simplista do Fantástico. O estudioso uruguaio afirma que todo relato em que seres sobrenaturais surgem na atmosfera cotidiana pertence a essa modalidade.

Porém, os teóricos Antonio Risco, Pierre-Georges Castex, Louis Vax, Montague Rhode James, Olga Reimann, Roger Caillois, e Vladimir Soloviov, segundo o estudo de Marauda (2010), consideram que o Fantástico entra com ímpeto no cotidiano, provocando a inquietação da personagem e do leitor, de maneira mais ou menos contundente. Portanto, o que vai configurá-lo é a relação entre a narrativa e a recepção. Na narrativa fantástica, questionamentos são levantados e os relatos podem gerar dúvidas, estranhamento e até mesmo medo, mas em nenhum momento o leitor (e/ou personagem) encontra respostas ou atribui à sua realidade o que está narrado, mesmo porque a explicação será inexistente, já que se criam mundos e personagens onde as leis naturais (desse mundo) não operam.

A produção literária do Insólito, segundo o estudioso, em alguns momentos insere silêncios e objetos que, mesmo incríveis e ficcionais, atribuem de alguma forma uma explicação sobrenatural ao evento, a narração cria conteúdos que dependem da vontade do narrador. O leitor tem a condição de atribuir um final para o que foi narrado, mas nunca terá certeza da conclusão da história. Haver explicação ou fato que preencha uma lacuna deixada proposital e intencionalmente pelo autor faz com que essa produção deixe de ser fantástica, já que a realidade passa a vigorar dentro do meio criado pela tessitura narrativa. O Fantástico, desse modo, está diretamente ligado ao inexplicável.

Ítalo Calvino, mencionado em *Panorama de la narrativa uruguaya* (MARAUDA, 2010), coopera com o entendimento do Fantástico e com os mecanismos de criação dessa modalidade narrativa. Para Calvino (2010), o Fantástico elabora a ideia de que acontecimentos inexplicáveis surgem no cotidiano como gretas que incomodam e levam o receptor a lugares inimagináveis onde o irreal se funde e confunde com o real.

Já Remo Ceserani (2006) atribui ao termo Fantástico a característica de modalidade de produção narrativa que pressupõe procedimentos, técnicas e temáticas. Dessa forma, os conceitos e as relações estabelecidas entre Fantástico e Realismo Maravilhoso ajudarão a observar as representações da realidade, da casualidade e do Insólito. O modo Fantástico, conforme Ceserani (2006), encontrado geralmente em obras literárias mimético-realistas, patético-sentimentais, aventurescas, fabulosas, cômico-carnavalescas, entre outras, organiza essa estrutura representativa e transmite, de forma impactante e singular, vivências inquietantes ao leitor.

Em *O Fantástico*, Ceserani (2006) também menciona a proposta de Todorov (2003) ao subdividir o Insólito por discurso narrativo: o Maravilhoso, o Maravilhoso-Fantástico, o Fantástico, o Fantástico-Estranho e o Estranho. Em seu estudo, o crítico-literário italiano afirma que Lucio Lugnani contesta essa subdivisão e apresenta três pontos relevantes para o presente estudo. O primeiro refere-se às duas categorias do Maravilhoso e do Estranho, pois essas não são simétricas nem homogêneas; o estranho é relativamente restrito, relacionado ao Maravilhoso. O segundo ponto diz respeito à inadequação de se constituírem como gêneros literários, já que o Estranho, nesse contexto, é caracterizado por significados contrários e o Maravilhoso, por sua vez,

estabelece a aceitação plena do sobrenatural, o que caracteriza muitos gêneros literários. Por último, Lugnani destaca que Todorov cria dissimetria e heterogeneidade entre as duas categorias, pois uma assinala a emoção suscitada nas personagens e no leitor e na outra, essa emoção materializa-se por meio da natureza dos acontecimentos narrados.

Portanto, a partir das contribuições de Lugnani, Ceserani (2006), conclui que uma definição como essa (modo de contar e não um gênero narrativo) é:

fundamentada em elementos de análise formal, de enquadramento cultural e em uma concepção mais ampla dos modos literários, resultam bastante limitadas as definições que tendem a substituir a sutil diferença entre as cinco categorias de Todorov [...], ou as cinco de Lugnani (o realista, o fantástico, o maravilhoso, e estranho e o surrealista), com uma diferença forte e clara entre apenas duas categorias, colocando de um lado o realista e de outro um amplo conjunto, constituído pelo fantástico e maravilhoso (p. 57).

Em *Narrativas fantásticas de Borges e Rubião: insólitos que se bifurcam a caminho do leitor*, Elisângela dos Reis Oliveira (2010) parte das leituras de Ceserani (2006), Marauda (2010) e Todorov (1970), a fim de elaborar um percurso do estudo sobre o Fantástico. A pesquisa contribui para entendermos como a imaginação do escritor, as personagens e o “leitor implícito” desempenham importante papel na configuração do relato insólito. Segundo Oliveira (2010), o modelo de realidade contido na tessitura fantástica incide em categorias modais; a concepção de real é produto de uma convenção social, adquirida a partir das experiências linguístico-culturais impregnadas pelos câmbios históricos de uma determinada sociedade; desse modo, estabelece-se a relação entre autor/narrador, texto e leitor.

A pesquisa de Oliveira (2010) comprova a presença do Insólito como dispositivo de reflexão sobre o texto literário e o escritor, instaurando uma questão relevante a respeito do Fantástico: a alteridade. Segundo Victor Bravo (1985), trata-se de um traço próprio da narrativa fantástica. O questionamento do real perante o texto literário subordina-se a uma razão de ser no mundo, como uma máscara, ou estabelece uma dissociação que lhe propõe rasurar signos, miragens e verdades. A alteridade, segundo Bravo (1985), é constituída

a partir da tentativa dessa negação ou aprofundamento da complexa subordinação ou separação referente ao real, a fim de refletir sobre e/ou questionar a realidade proposta no limiar estabelecido com a ficção.

Para o estudioso venezuelano, a alteridade é uma maneira de expressar através da linguagem uma realidade outra, vista com um olhar motivado “não pelo reflexo do ‘mesmo’ (dos referentes do mundo) senão que por essa expressão do ‘outro’, do estranho, que é o sobrenatural e o sagrado” (BRAVO, 1987, p. 22)¹⁰. A realidade criada por esse olhar desloca o “eu” e permite que o Fantástico problematize o que é verossímil. Chiampi (1980) define o Fantástico como um princípio psicológico garantido pela percepção estética, a *fantasticidade*, que é, fundamentalmente, uma forma de produzir no receptor essa inquietação (o medo e suas variantes), através de uma motivação intelectual (a dúvida). Já na narrativa realista maravilhosa, o Insólito aparece, de um lado, como produto da concepção deformadora do sujeito; de outro lado, pode compor a própria realidade.

2.2 Realismo Maravilhoso e outros termos de comparação

A designação Realismo Maravilhoso inaugura-se a partir do paradigmático prólogo à edição de 1949 do romance de Alejo Carpentier – *El reino de este mundo* (1944) – e abrange outras narrativas ficcionais de sua autoria, como *¡Écue-Yamba-Ó!* (1933), *Los pasos perdidos* (1949), *El acoso* (1956), *El siglo de las luces* (1962), *Concierto barroco* (1974) e *El arpa y la sombra* (1979). Voltando a assumir a mesma possibilidade de deixarmos lacunas, e talvez impropriedades, já que seguimos as denominações fornecidas pela crítica literária, sem que os estudássemos caso a caso, apresentamos o seguinte elenco de ficcionistas que também contribuíram com a narrativa realista maravilhosa na América do Sul: o guatemalteco Miguel Ángel Asturias, com *El señor Presidente* (1946) e *Hombres de maíz* (1949); os mexicanos Juan Rulfo,

¹⁰ Texto-fonte: “el reflejo de lo mismo (de los referentes del mundo) sino por esa expresión de lo ‘otro’, de lo extraño, que es lo sobrenatural y lo sagrado” (BRAVO, 1987, p. 22).

com *Pedro Páramo* (1955); Carlos Fuentes, com *Aura* (1962), *Gringo viejo* (1985) e *Instinto de Inez* (2001); e Laura Esquivel, com o romance *Como agua para chocolate* (1989); o cubano Lezama Lima, com *Paradiso* (1966); a chilena Isabel Allende, com *La casa de los espíritus* (1982), *De amor y de sombra* (1984) e *Eva Luna* (1987); os peruanos Manuel Scorza, com *Historia de Garabombo, el invisible* (1972) e *Redoble por rancas* (1970); José María Arguedas, com *Agua* (1935), *Yawar fiesta* (1941) e *Los ríos profundos* (1958); Mario Vargas Llosa, com *La ciudad y los perros* (1963), *La casa verde* (1966) e *Conversación en La catedral* (1969); o argentino Tomás Eloy Martínez, com *Sagrado* (1969), *La mano del amo* (1991), fragmentos realista-maravilhosos dos romances *La novela de Perón* (1985) e *Santa Evita* (1995).

Não podemos deixar de mencionar os equatorianos considerados como precursores dessa modalidade narrativa: Demetrio Aguilera Malta, com os romances *Don Goyo* (1933) e *La isla virgen* (1942); José de la Cuadra y Vargas, com seus contos “La tigre” (1932), “Banda de pueblo” (1932) e “Los Sangurimas” (1934); também o venezuelano Arturo Uslar Pietri, com seu conto “La lluvia” (1935). Tampouco devemos esquecer o ícone do Realismo Maravilhoso – Gabriel García Márquez –, autor de *Cien años de soledad* (1967), *El otoño del patriarca* (1975), *Crónica de una muerte anunciada* (1981), *El coronel no tiene quien le escriba* (1961), *La mala hora* (1962), *La hojarasca* (1955) e *Los funerales de la mamá grande* (1962). Ainda importa lembrar que escritores brasileiros também se destacaram em narrativas do mesmo tipo: o goiano José J. Veiga, com *O coronel e o lobisomem* (1964); os gaúchos Moacyr Scliar, com os contos de *Carnaval dos animais* (1968) e o romance *O centauro no jardim* (1980); Érico Veríssimo, Josué Guimarães e Roberto Bittencourt Martins, respectivamente, com as narrativas romanescas *Incidente em Antares* (1971), *Os tambores silenciosos* (1977) e *Ibiamoré, o trem fantasma* (1981).

Convém lembrar que, segundo Regina da Costa da Silveira (2000), em Uma leitura de *Macunaíma*: o herói sem caráter (1928), estudo sobre o romance de Mário de Andrade, essa obra literária está “permeada de passagens que se inscrevem no Realismo Maravilhoso ou, antes deste, no mito” (SILVEIRA, 2000, p. 10), apresentando-se, pois, como o primeiro exemplo de produção realista maravilhosa na América do Sul. Outra lembrança

relevante é que a primeira tradução de um romance hispano-americano no Brasil foi realizada por Jorge Amado. Trata-se de *Doña Bárbara* (1929), do venezuelano Rómulo Gallegos. O escritor baiano também produziu duas obras de caráter realista maravilhoso: *A morte e a morte de Quincas Berro D'água* (1961) e *O compadre Ogum* (1964). Esse traço impregna várias passagens de *Dona Flor e seus dois maridos* (1966). Outro ficcionista baiano que incursionou por essa modalidade do Insólito é João Ubaldo Ribeiro, com alguns contos da compilação *Já podeis da pátria filhos* (1991), como “O santo que não acreditava em Deus”; várias narrativas de *Viva o povo brasileiro* (1984) e *O feitiço da Ilha do Pavão* (1997).

A correlação com os relatos emblemáticos do *Boom*¹¹ literário hispano-americano e seu próprio enraizamento histórico-literário dá-se de forma problemática e repleta de discordâncias, tornando significativa a origem e a formação do povo da América não saxônica na elaboração da sua literatura. Na apresentação de *O realismo maravilhoso* (CHIAMPI, 1980), Emir Rodríguez Monegal enfatiza a importância dessa América redescoberta – no que se refere à história literária – e como o referencial cultural corroborou para o imaginário das ficções narrativas produzidas nas Américas, assinalando a sua ruptura com influências europeias. Esse espaço sociocultural em que o autor está inserido repercute na(s) personagem(s) e na(s) tessitura(s) narrativa(s); saber e conhecer determinada sociedade é contribuir para com o imaginário do todo artístico, nesse caso, a obra literária.

¹¹ Movimento literário que ocorreu por volta do ano de 1960, coincidentemente, em paralelo com os efeitos da Revolução Cubana. No entanto, a crise cultural sul-americana surgiu desde a Guerra Espanhola e a Segunda Guerra Mundial, sendo que a ruptura mais significativa é a das vanguardas dos anos 1920. Segundo Emir Rodríguez Monegal (1979), “de um lado, cada crise rompe com a tradição e se propõe instaurar uma nova estimativa, por outro, cada crise escava no passado (imediato ou remoto) para legitimar sua revolta, para criar uma árvore genealógica, para justificar a estirpe” (p. 131). Por volta de 1960, um seleto grupo de romancistas, dentre eles, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, Júlio Cortázar e Mario Vargas Llosa, relativamente jovens, divulga na Europa e no resto do mundo uma narrativa que inclui ficção, degradação, difusão, controle autoral e uma incansável experimentação (SOMMER, 2004, p. 16). A nova narrativa produzida na América destacava a história e buscava mostrar aos europeus que aqui também existia literatura de qualidade, não era um território onde apenas aconteciam “golpes de estados e domavam-se potros” (CORTÁZAR, 1973, p. 15). Conforme Doris Sommer (2004), “os novos romancistas [...] delineiam a densidade histórica sobre um mapa repleto de projetos mutilados” (p. 44). O *Boom* não foi somente um fenômeno comercial promovido pelas editoras, oportunizou o apoio às revoluções e aos projetos socialistas na América do Sul.

Instaura-se assim uma modalidade de produção narrativa peculiar à América do Sul, para a qual, de acordo com Chiampi (1980), o termo “Realismo Mágico”, atribuído primeiramente à classificação e/ou caracterização das artes plásticas, consiste em grande erro ou, pelo menos, numa inadequação imprecisa e universalizada para rotular a produção literária sul-americana que, a partir do *Boom*, ganha espaço no cenário internacional. Chiampi (1980) define em que a noção de “mágico” se diferencia da de “maravilhoso” e como tais diferenças, e possíveis similaridades, podem contribuir para a construção do conceito de Realismo Maravilhoso.

Antonio R. Esteves e Eurídice Figueiredo (2010, p. 411) associam-se à proposição de Chiampi (1980) e, em seu estudo, comentam o texto “*Magic Realism: a Typology*”, de 1993, de William Spindler, que apresenta uma tipologia a partir de duas acepções. A primeira atribui ao Realismo Mágico a condição de estilo: o natural e o comum são compreendidos como sobrenaturais, por meio de uma construção que retira o sobrenatural como significação própria. Já a segunda interpretação vai ao encontro do Real Maravilhoso Americano de Carpentier, mas os autores advertem que uma boa parte da crítica literária usa o Realismo Mágico como sinônimo do Realismo Maravilhoso, o que promove significativa ambiguidade devido ao uso indiscriminado dos dois termos.

Insistindo na utilização do termo, Willian Spindler (*apud* ESTEVES; FIGUEIREDO, 2010, p. 412) sugere três modalidades para o Realismo Mágico:

I – Realismo mágico metafísico: mais apropriado à pintura, podendo ser aplicado na literatura desde que mostre perspectivas deslocadas e ângulos incomuns, induzindo a um efeito de irrealidade, no entanto, sem relacionar-se com o sobrenatural.

II – Realismo mágico antropológico: o narrador normalmente tem duas vozes, uma que usa o ponto de vista racional e outra que dá ênfase à magia, a qual está relacionada aos mitos e culturas de um grupo étnico ou social.

III – Realismo mágico ontológico: o sobrenatural é percebido como se não contradissesse a razão e não se oferecem explicações para os acontecimentos irrealis presentes na narrativa. Difere do Fantástico no sentido de que o receptor não se altera ou se perturba diante do fato apresentado.

Essa classificação do Realismo Mágico proposta por Spindler (apud ESTEVES; FIGUEIREDO, 2010) é categoricamente descartada por Chiampi (1980), devido à sua amplitude no que diz respeito à produção discursiva presente no romance sul-americano, além de ser formada por termos antagônicos que sugerem ideias opostas (real x mágico). Já o termo Realismo Maravilhoso caracteriza de forma clara e precisa a narrativa sul-americana, uma vez que imbuída de mitos e tradições pertencentes ao âmbito sociocultural do continente. Esteves e Figueiredo (2010) afirmam, ainda, que o Realismo Mágico constitui uma tentativa homogeneizadora no que diz respeito a classificar uma literatura tão heterogênea, multifacetada e complexa como é a sul-americana. A variedade conceitual e, muitas vezes, incompatível, segundo os estudiosos, alimenta essa vontade equalizadora vinculada à utopia de uma única e grande América. No entanto, a tendência é que tais conceitos adquiram outros matizes, mais próximos da nossa realidade multicultural.

A diferença entre o Fantástico e o Realismo Maravilhoso reside não só no fato de o primeiro depender da criatividade narrativa do autor, pois elabora e reelabora mundos reais e/ou ficcionais sem a intenção de convencer seu leitor da existência do evento insólito narrado; o receptor o acata como ficcional e, principalmente, como algo sobrenatural. Já o Realismo Maravilhoso depende da moldura contextual, uma vez que as narrativas literárias próprias dessa modalidade do Insólito apresentam como característica a faculdade de representar a cultura. Chiampi (1980) afirma que o Realismo Maravilhoso não exclui os *realia* (índices de realidade) do texto, mesmo que o espaço-temporal seja indefinido, e não foge, não deixa claro ou não questiona a causalidade.

Essa conceituação é dada a partir da diferença na utilização das expressões que caracterizam a literatura sul-americana, pois segundo a estudiosa, o Realismo Maravilhoso reestabelece a realidade sem explicitá-la, mas difundindo-a. Já o Fantástico gera conflito ou embate com o que é considerado real. A descontinuidade entre causa e efeito é característica na escrita realista maravilhosa, ao contrário do que acontece na fantástica. O Realismo Maravilhoso:

propõe um 'reconhecimento inquietante', pois o papel da mitologia, das crenças religiosas, da magia e das tradições

populares consiste em trazer de volta o '*Heimliche*'¹², o familiar coletivo, oculto e dissimulado pela repressão da racionalidade. [...] o realismo maravilhoso visa tocar a sensibilidade do leitor como ser da coletividade, como membro de uma (desejável) comunidade sem valores unitários e hierarquizados (CHIAMPI, 1980, p. 69).

Desse modo, o olhar do leitor não será o de um estranho àquela realidade e, sim, uma mirada que concebe e conhece (ou não) o que é maravilhoso dentro de sua vivência como indivíduo. Os “efeitos emotivos”, a saber, inquietação física, psicológica e/ou intelectual (dúvida, medo e suas variantes), provocados pela narrativa, neutralizam-se (ou se negam) no Realismo Maravilhoso, já que essa modalidade retira o medo e suas variantes do relato insólito.

A função textual da narrativa realista-maravilhosa estabelece-se no “efeito de encantamento” suposto pela função do leitor perante a função do narrador/personagem e que está presente na significação discursiva atribuída à obra literária. Segundo Chiampi (1980), para a análise da narrativa sul-americana, é necessário que se admitam dois planos operacionais – do relato e do discurso – evidentes nas maneiras por meio das quais os eventos de cunho realista maravilhoso são narrados ou descritos.

Os elementos insólitos, para todos os estudiosos citados no decorrer desta pesquisa, marcam presença tanto no Realismo Maravilhoso, lembrando que esse é produto do Real Maravilhoso Americano, quanto no Fantástico. Já ao Realismo Mágico, atribui-se a condição de simples rótulo, uma vez que essa suposta legenda não contribui para desvendar a multiplicidade sociocultural da América do Sul nem dá conta do que se considera Maravilhoso ou Fantástico. Os seres representados nas obras literárias de caráter realista-maravilhoso configuram a cultura, o folclore, as crenças, os mitos e ritos; já os seres fantásticos constituem-se a partir das inquietações lançadas ao leitor; a

¹² *Unheimlich* (estranho, sinistro) deu título a um famoso ensaio de Freud de 1919: “O estranho”. “Um dos sentidos de *unheimlich*, como o próprio Freud destacou, é justamente o de *unbehaglich* (o que provoca mal-estar). Se de certo modo podemos dizer que a psicanálise procedeu à revelação do *Unheimlich* da psique do indivíduo, ou seja, revelou ‘tudo aquilo que deveria ter permanecido em segredo e oculto e veio à luz’ (na definição do filósofo idealista Schelling, aprovada por Freud), no caso deste ensaio de 1930 Freud procura mostrar o oculto, o *segredo*, por detrás de toda cultura e da nossa humanidade, ou seja, seu mal-estar e suas origens mais profundas” (SELIGMANN-SILVA, 2010, p. 25) Logo, *heimlich* é tudo aquilo que permanece secreto, oculto, pertencente à casa, familiar, doméstico, íntimo, algo escondido, secreto, oculto.

interação entre texto e leitor é proposta por: hesitação, dúvida, medo, silêncio. No que se refere ao Mágico, em sentido *lato* do vocábulo, o “ilusionismo” não ocorre nas narrativas do contexto da América do Sul, enquanto a magia, a feitiçaria e a bruxaria têm lugar apropriado nesse espaço literário.

Compactuamos com a ideia preliminar de Chiampi (1980), segundo a qual, o Realismo Maravilhoso permite identificar uma forma discursiva marcada pelas associações socioculturais. Valemo-nos posteriormente, sobretudo, da crítica e dos estudos literários sul-americanos para embasarmos nossa discussão, pois, conforme Krieger (2012), os estudiosos da atualidade são unânimes no que diz respeito à inadequação de se analisar obras literárias apartadas dos seus agentes e contextos socioculturais. Nesse sentido, as duas modalidades de produção narrativa – Realismo Maravilhoso e Fantástico – autorizam discursos assinalados pela combinação entre a ficção e os elementos socioculturais de seus respectivos contextos, ainda que ressignificados, e passíveis de exceções.

O Fantástico sul-americano ganhou espaço em centros urbanos marcados pela imigração europeia, portanto, já familiarizados com o Fantástico europeu e mais aproximados aos ideais de *La ciudad letrada*¹³. Por sua vez, o Realismo Maravilhoso atende a uma das mais ricas hibridações culturais de que se tem notícia, sem levar em conta somente a diversidade de etnias, mas igual e principalmente, a diversidade cultural fundida nas nossas vidas e literaturas. Assim, a escrita realista maravilhosa sul-americana carrega, dentre outras marcas, a herança sociocultural indígena e africana, assim como se pauta pela presença simultânea do real e do maravilhoso.

¹³ *La ciudad letrada* (1984), de Ángel Rama, ensaio publicado postumamente, destaca a cultura como elemento fundamental no discurso da América do Sul, permitindo entendê-lo como representação sócio-histórica-cultural. Diversas são as leituras feitas, a partir do texto de Rama (1984), contudo, o impasse entre língua e poder, assinalado pelas relações entre os letrados e as estruturas de poder, atravessa a discussão proposta pelo estudioso ao afirmar que “o célebre grupo de religiosos, administradores, educadores, profissionais, escritores e diversos servidores intelectuais, todos aqueles que manipulavam a pena, estavam estreitamente associados às funções de poder e compunham o que Georg Friederici viu como um país modelo de funcionalismo e de burocracia” (RAMA, 1984, p.32). Nesse sentido, a escrita torna-se relevante para a organização urbana; caso contrário, inviabilizaria a concepção da cidade colonial, uma vez que não haveria leis, administração ou, ainda, hierarquia religiosa. Segundo Rama (1984), o mais significativo foi “a capacidade que demonstraram para se institucionalizar a partir de suas funções específicas [donos das Letras] procurando tornar-se um poder autônomo, dentro das instituições a que pertenceram: audiências, capítulos, seminários, colégios, universidades” (p. 35). Desse modo, os signos, as palavras desses homens letrados configuram mecanismos inerentes à permanência do poder constituído.

2.3 Real Maravilhoso e hibridação cultural

Segundo Irleamar Chiampi (1980), o termo “Real Maravilhoso Americano”, estabelecido por Alejo Carpentier (1949), impulsiona o desenvolvimento do conceito de Realismo Maravilhoso. O escritor franco-cubano passa anos estudando a América, motivado pela crise pessoal em busca de uma consciência americana e reforçada por sua experiência surrealista na França. A produção literária realista maravilhosa designa todo um conjunto de eventos e objetos reais, capazes de singularizar a América do Sul no contexto ocidental. Chiampi (1980) afirma que a união de elementos culturais diversos, próprios de comunidades ricas em crenças, mitos e rituais, distancia-se do entendimento eurocentrado que promove a ideia de fantasia ou magia. Também se afasta de construções discursivas elaboradas pelos escritores a fim de forjarem falsas maravilhas sobre o continente americano.

O Real Maravilhoso é basilar para o Realismo Maravilhoso, mas não são sinônimos. Os dois termos referem-se, sim, à literatura sul-americana, mas enquanto o primeiro está diretamente ligado à cultura (fonte inspiradora), o segundo designa uma modalidade narrativa influenciada por esse manancial a fim de oferecer “credibilidade” ao seu discurso narrativo. Para a compreensão desse percurso, relembremos Carpentier (1949):

o maravilhoso começa a sê-lo de forma inequívoca quando surge de uma alteração da realidade (o milagre), de uma revelação privilegiada da realidade, de uma iluminação não habitual ou singularmente favorecedora das inadvertidas riquezas da realidade de uma ampliação das escalas e categorias da realidade percebidas com uma particular intensidade em virtude de uma exaltação do espírito que o conduz a um modo de estado limite. Para começar, a sensação do maravilhoso pressupõe uma fé. Aqueles que não acreditam em santos não podem curar-se com os milagres dos santos [...] (p. 2)¹⁴.

¹⁴ Texto-fonte: “*lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular*”

Chiampi (1980), por sua vez, discorre sobre acepções dadas ao termo “maravilhoso” e propõe duas significações. A primeira associa-se ao léxico da expressão *mirabilia* latina, com sentido de olhar, mirar atencioso, relaciona-se à etimologia, ao milagre ou à miragem, fugindo ao convencional, ao natural. Já a segunda significação elabora-se na diferença não qualitativa com o humano, dotado de exagero, do inabitual; no entanto belo e possível de ser admirado pelo sujeito. “A explicação do modo de percepção é mais explícita e, em geral, tida como a única definição carpentieriana do Real Maravilhoso” (CHIAMPI, 1980, p. 33). Carpentier (1949) declara que a ideia de Real Maravilhoso Americano se tornou evidente para ele durante estada no Haiti, em contato cotidiano com uma cultura merecedora de tal expressão:

Além disso, pensava, entretanto, que essa presença e vigência do real maravilhoso não era privilégio único do Haiti, mas patrimônio de toda a América, onde ainda não se terminou de estabelecer, por exemplo, um reconto de cosmogonias. O real maravilhoso se encontra a cada passo nas vidas de homens que inscreveram datas na história do Continente e deixaram sobrenomes usados até hoje: desde os buscadores da Fonte da Eterna Juventude, da áurea cidade de Manoa, até certos rebeldes da primeira hora ou certos heróis modernos de nossas guerras de independência de tão mitológica aparência como a coronela Juana de Azurduy. Sempre me pareceu significativo o fato de que, em 1780, uns espanhóis sensatos, oriundos de Angostura, se lançassem ainda à busca de *El Dorado* y que, em dias de Revolução Francesa – ¡vivan a Razão e o Ser Supremo! –, o compostelano Francisco Menéndez andasse por terras de Patagônia buscando a Cidade Encantada dos Césares (CARPENTIER, 1949, p.11)¹⁵.

intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de ‘estado límite’. Para empezar, la sensación de lo maravilloso presupone una fe. Los que no creen en santos no pueden curarse con milagros de santos” [...] (CARPENTIER, 1949, p 2).

¹⁵ Texto-fonte: “*Pero pensaba, además, que esa presencia y vigencia de lo real maravilloso no era privilegio único de Haití, sino patrimonio de la América entera, donde todavía no se ha terminado de establecer, por ejemplo, un recuento de cosmogonías. Lo real maravilloso se encuentra a cada paso en las vidas de hombres que inscribieron fechas en la historia del Continente y dejaron apellidos aún llevados: desde los buscadores de la Fuente de la Eterna Juventud, de la áurea ciudad de Manoa, hasta ciertos rebeldes de la primera hora o ciertos héroes modernos de nuestras guerras de independencia de tan mitológica traza como la coronela Juana de Azurduy. Siempre me ha parecido significativo el hecho de que, en 1780, unos cuerdos españoles, salidos de Angostura, se lanzaran todavía a la busca de El Dorado y que, en días de la Revolución Francesa – ¡vivan la Razón y el Ser Supremo! –, el compostelano Francisco Menéndez anduviera por tierras de Patagonia buscando la Ciudad Encantada de los Césares* (CARPENTIER, 1949, p.11).

Carpentier (1949) ressalta outro aspecto referente à presença do Real Maravilhoso, uma vez que se vê, na Europa Ocidental, um folclore dançante que perdeu toda caracterização mágica. Na América, segundo o romancista franco-cubano, poucas são as danças coletivas que não envolvam sentido ritualístico, recriando um processo de iniciação: “tal acontece com as danças da santería cubana, ou a prodigiosa versão negróide da festa do Corpus, que ainda se pode ver na vila venezuelana de San Francisco de Yare” (p. 11)¹⁶. Todas essas experiências oportunizaram que a modalidade narrativa insólita denominada Realismo Maravilhoso encontrasse terreno propício na América do Sul.

Louis Philippe Dalembert (2013) enfatiza, em seu estudo, como a cultura “vivenciada” pelo escritor colabora com o imaginário, portanto, não perde de vista a importância dos contextos socioculturais para a configuração da obra literária sul-americana. Assim, o romance torna-se representativo dessa realidade, ou seja, cultura, espaço e tempo dialogam nos universos ficcionais de suas obras literárias:

para o romancista latino-americano, trata-se de abrir o gênero romanesco a um novo imaginário, assim, a uma nova forma. A partir daí, o escritor cubano Alejo Carpentier não poderia ser mais consciente, buscando promover o diálogo das culturas, a correspondência entre tempo e espaço. Toda a sua teoria do real maravilhoso é feita com base nisso (DALEMBERT, 2013, p. 62).

A contribuição de Carpentier consiste no diálogo cultural e na identificação com traços étnicos e históricos que, de certa forma, e em geral, parecem estranhos aos padrões racionais europeus, mas caracterizam uma realidade identificada como maravilhosa e real ao mesmo tempo. Dalembert (2013) afirma que a diversidade cultural se faz presente não só na conceituação do termo Real Maravilhoso, mas principalmente na elaboração de uma produção narrativa própria do romance sul-americano. Zilá Bernd (1998) já estabelecia, com base no mesmo ferramental teórico, que a relação entre o narrador e a representação da realidade não é contraditória, pois associa o real

¹⁶ Texto-fonte: “*tal los bailes de la santería cubana, o la prodigiosa versión negroide de la fiesta del Corpus, que aún puede verse en el pueblo de San Francisco de Yare, en Venezuela*” (CARPENTIER, 1949, p. 11).

ao maravilhoso. Se o Real Maravilhoso marca presença na narrativa realista maravilhosa, desbrava “os caminhos que levam à construção de um primeiro nível de hibridação onde se associam tradição e visão maravilhosa da realidade a elementos da cultura letrada” (BERND, 1998, p. 44).

Conforme Néstor García Canclini (2003), em *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*, livro datado originalmente de 1990, o conceito de mestiçagem (em história e antropologia), sincretismo (na religião) ou, ainda, fusão (na música) reduz a amplitude dos processos socioculturais. Hibridação situa, de maneira mais eficaz, o campo identitário e/ou biológico e prevê a pluralidade cultural, religiosa e étnica que, presente na América do Sul, corrobora para um entendimento mais amplo de sua produção literária:

o pensamento e as práticas mestiças são recursos para reconhecer o diferente e elaborar as tensões das diferenças. A hibridação, como processo de interseção e transações, é o que torna que a *multiculturalidade* evite o que tem de segregação a *interculturalidade*. As políticas de hibridação serviriam para trabalhar democraticamente com as divergências, para que a história não se reduza a guerras entre culturas [...] (p. XXVI, grifos do autor).

Os processos de hibridação – “(des/re)territorialização”, “gêneros impuros” e “descolecionamento” –, a serem definidos em momento apropriado, possibilitam entender fusões/interseções/transações étnicas, sociais e culturais que caracterizam o Realismo Maravilhoso, modalidade narrativa especial, mas não exclusivamente, sul-americana. Convém advertir que, na introdução à edição de 2001 do referido estudo, Canclini (2003) reconhece a insuficiência do termo “híbrido” associado ao conceito de cultura, ainda mais, quando tem em mente explicar que se trata de interações/interseções/fusões/mesclas socioculturais, religiosas, econômicas e ideológicas presentes na interculturalidade que designa “as misturas propriamente modernas [...] geradas pelas integrações dos Estados nacionais, os populismos políticos e as indústrias culturais” (p. XXX), e inaugura um novo sujeito social que ressignifica bens e patrimônios identitários.

Baseado em trabalhos, debates e críticas, o teórico argentino busca desenvolver, ao longo do texto introdutório, uma melhor localização e estatuto

para o que entende como hibridação, termo que se liga diretamente às ciências sociais. Seu objetivo não é discutir o emprego/significado da palavra, mas, sim, ampliar a análise já realizada, “que pode dar conta de formas particulares de conflitos geradas na interculturalidade recente entre meio à decadência de projetos nacionais de modernização na América Latina” (CANCLINI, 2003, p. XVIII).

Por sua vez, Antonio Cornejo Polar (1997), em “*Mestizaje e hibridez: los riesgos de las metáforas*”, enfatiza que o conceito de mestiçagem:

falsifica de uma maneira mais drástica a condição de nossa cultura e literatura. De fato, o que faz é oferecer imagens harmônicas do que obviamente é fragmentado e beligerante, propondo figurações que no fundo somente são pertinentes a quem convém imaginar nossas sociedades como homogêneas e sem espaços conflitivos de convivência (p. 867)¹⁷.

Cornejo Polar (1997) adverte para a discussão proposta por Canclini, pois as transações culturais sul-americanas não podem ser encaradas com olhar celebratório ou apoteótico ou, ainda, como práticas discretas e não conflitivas. “Entrar e sair da modernidade” desperta para a possibilidade desse movimento, também no processo de hibridação, mesmo que esse ocorra sem a autorização de quem o pratica. Essas “transições nem sempre obedecem às necessidades, ou aos interesses ou à liberdade de quem as realiza” (POLAR, 1997, p. 868)¹⁸.

Irlemar Chiampi (1980) destaca a contribuição de Domingo Faustino Sarmiento (1974) ao alertar sobre os riscos das imigrações indiscriminadas, mas afirma que lhe faltou “rigor conceitual, posto que conferiu um estatuto de barbárie a uma cultura que era [...] formada de elementos heteróclitos, que hibridizam o selvagem e o civilizado” (p.110). Chiampi (1980) assinala dois atributos pertencentes à América do Sul: a latinidade e a hibridação, considerados sob o olhar eurocentrado como equivalentes à indisciplina, à

¹⁷ Texto-fonte: “[...] falsifica de una manera más drástica la condición de nuestra cultura y literatura. En efecto lo que hace es ofrecer imágenes armónicas de lo que obviamente es desgajado y beligerante, proponiendo figuraciones que en el fondo sólo son pertinentes a quienes conviene imaginar nuestras sociedades como tersos y nada conflictivos espacios de convivencia” (POLAR, 1997, p. 867).

¹⁸ Texto-fonte: “[...] estos tránsitos no siempre obedezcan a las necesidades, o a los intereses o a la libertad de quienes los realizan” (POLAR, 1997, p. 868).

impulsividade, à falta de espírito prático, ao misticismo e à fantasia, conceituados como “manifestações da inferioridade da raça latina” (p. 111).

Para Canclini (2003), tais expressões resultam de intersecções étnico-culturais; de um cruzamento que dá origem a novos hábitos e, conseqüentemente, inaugura uma sociedade híbrida e multicultural. Em meio a essas estratégias para “entrar e sair da modernidade”, o sujeito negocia e reorganiza os bens simbólicos, as heranças culturais e os elementos pré-colombianos. O antropólogo define hibridação como “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam e passam a gerar novas estruturas, objetos e práticas” (CANCLINI, 2003, p. XIX), sem a busca por formas ou culturas puras, mas ressignificadas.

Assim, as obras literárias sul-americanas apresentam imbricamentos que possibilitam encarar seus eventos insólitos como familiares, sem necessidade de que se recorra a explicações científicas para tanto. Segundo Chiampi (1980), “no Realismo Maravilhoso, o objetivo de problematizar os códigos sócio-cognitivos do leitor sem instalar o paradoxo manifesta-se nas referências frequentes à religiosidade, enquanto modalidade cultural capaz de responder à sua aspiração de verdade suprarracional” (p. 63). Constata-se a experiência axiológica do receptor perante a narrativa, pois esse “supera certas limitações e condicionamentos impostos pelo antagonismo entre o real e o irreal” (p. 67).

Assinalamos que as relações dos escritores, narradores e leitores com o contexto social e cultural admitem o reconhecimento das sociedades representadas pelas obras literárias desde a análise das relações entre estória ou fábula e discurso ou trama, assim como dos mecanismos de figuração, alteridade e temporalização. Baseando-nos nessas perspectivas e em interações sociais, religiosas e culturais, identificamos a hibridação e o Realismo Maravilhoso em *Sagrado* (MARTÍNEZ, 1969), já que a interseção/fusão cultural corrobora para que as marcas da herança hispânica e da cultura pré-colombiana reorganizem os elementos pluriculturais da América do Sul em processos de desterritorialização e reterritorialização ocorridos no tecido romanesco, juntamente com a constante utilização de gêneros impuros e a quebra do ordenamento das coleções tradicionais em seu interior.

A diversidade cultural contemplada pelo romance em análise colabora com a construção narrativa e, ainda, promove estratégias capazes de fixar o Insólito, neste caso, o Realismo Maravilhoso, em seu discurso narrativo, possibilitando-nos compreender os processos de hibridação que autorizam as mais variadas apreciações da interculturalidade. A análise do corpus eleito para o presente estudo ajuda-nos a entender construções sociais, históricas e culturais da comunidade nele representada e a perceber como os sujeitos, na figuração de personagens, tornam-se parte integrante desse cenário e se constituem em meio a tais relações.

3. O INSÓLITO ROMANCE SAGRADO

3.1 Espaço geográfico e biográfico: desterritorializações

Ao Realismo Maravilhoso, atribuem-se circunstâncias e motivações extrínsecas e intrínsecas, sendo a cultura a sua mola propulsora e basilar. As práticas culturais presentes nessa modalidade do Insólito proporcionam, à tessitura narrativa, um espaço de representação apropriadamente heterogêneo e híbrido – a América do Sul – cujas narrativas literárias enfatizam o sujeito literário desterritorializado, mas ao mesmo tempo, reterritorializado. Segundo Néstor García Canclini (2003), essas duas tensões marcam um dos processos de hibridação: “a perda da relação ‘natural’ da cultura com os territórios geográficos e sociais e, ao mesmo tempo, certas relocalizações territoriais relativas, parciais, das velhas e novas produções simbólicas” (p. 309).

No presente subcapítulo, focamos o conceito de “desterritorialização” que, associado aos espaços geográfico e biográfico, permite-nos entender a constituição da escrita realista maravilhosa do romance *Sagrado* (MARTÍNEZ, 1969) e de outras narrativas que lhe são correlatas. Nesse sentido, as narrativas de *Los testigos de afuera*, antologia organizada por Tomás Eloy Martínez em 1978 – quando desterritorializado em exílio na Venezuela –, intituladas “Prólogo” (MARTÍNEZ, 1978, p. 9-11), “Alejo Carpentier” (MARTÍNEZ, 1978, p. 85) e “Ascenso a los petroglifos” (CARPENTIER, 1978, p. 86-89), estabelecem a identificação dos referidos autores para com traços étnicos, culturais e históricos em que o real e o maravilhoso referendam uma relação nada divergente, mas que, para os padrões europeus, seriam práticas estranhas/exóticas, pois “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 prólogo à antologia *Los testigos de afuera* (MARTÍNEZ, 1978, p. 9-11) fornece subsídios acerca da biografia do escritor argentino como leitor do Realismo Maravilhoso e, ainda, testemunha os laços efetivados em sua vida literária. Nesse trabalho crítico, o autor ratifica a pluralidade dos bens culturais, própria de nosso continente, e reafirma como o:

[...] conjunto desses fragmentos, que iniciam com a narração de um desastre e finalizam com um poema de amor, podem ser lidos como o romance de outro Colombo que, ao verificar a existência de uma terra dourada, extinguiu na busca todos os seus sentidos até que finalmente, com ela ante si, e sem poder vê-la nem ouvi-la, entregou-se ao belo exercício de transformá-la em sonho (p. 11)¹⁹.

Essa resignificação pode ser associada à desterritorialização, entendida por Canclini (2003) como uma forma de “simulacro [que] passa a ser uma categoria central da cultura. Não apenas relativiza o ‘autêntico’. A ilusão evidente, ostensiva, [...] torna-se um recurso para definir a identidade e comunicar-se com os outros” (p. 321). A relação com antagonismos econômico-políticos e culturais faz-se presente não só no trecho destacado por Martínez (sob uma forma de dominação colonial), mas também em outros textos da mesma coletânea: “*Alejo Carpentier*” (MARTÍNEZ, 1978, p. 85) e “*Ascenso a los petroglifos*” (CARPENTIER, 1978, p. 86-89), parte do romance *Los pasos perdidos* (2004), publicado em 1953.

O processo de hibridação, pelo qual passou “um outro” Colombo durante a exploração territorial que marca a primeira colonização da América do Sul, é também enfrentado por Carpentier na década de 1950, mas como outro modo de organização da modernidade, agora, baseada em modelos metropolitanos, que acentuam o confronto entre imperialismo e culturas nacional-populares. Martínez (1978) destaca, no preâmbulo a “*Ascenso a los petroglifos*” (CARPENTIER, 1978, p. 86-89), a riqueza dos detalhes com que, a partir do seu olhar “de fora”, o ficcionista franco-cubano descreve as plantas, os animais e a escalada às rochosas montanhas da Venezuela, país onde permaneceu desde 1945 a 1959, e que lhe parecia “assim referiu Luis Harss – ‘uma síntese do continente: ... seus rios imensos, suas planícies intermináveis, suas

¹⁹ Texto-fonte: “*La suma de estos fragmentos, que se abren con la narración de un desastre y se cierran con un poema de amor, puede leerse así como la novela de otro Colón que, por verificar la existencia de una tierra dorada, extinguió en la búsqueda todos sus sentidos hasta que por fin, teniéndola ante sí, y no pudiendo verla ni oírla, se entregó al bello ejercicio de convertirla en sueño* (MARTÍNEZ, 1978, p. 11)”.

montanhas gigantescas e a selva virgem' o assombraram como a última versão do paraíso" (p. 85)²⁰.

Em "Ascenso a los petroglifos" (CARPENTIER, 1978), a ressignificação e a revalorização dos códigos culturais faz com que o frade, personagem da narrativa publicada primeiramente em 1953, hibridize-se aos olhos do nativo, através da interseção/fusão/inter-relação dos bens simbólicos, e passe a integrar o contexto sociocultural referido, que é o da colonização:

Ainda vejo o semblante enrugado do franciscano, sua enorme barba emaranhada, suas orelhas cheias de pelos, suas têmporas de veias pintadas de azul, como algo que tivesse deixado de pertencer-lhe e de ser sua própria carne: sua pessoa, naquele momento, eram essas velhas pupilas, meio avermelhadas por causa de uma conjuntivite crônica, que olhavam, como se feitas de esmalte fosco, por dentro e por fora delas mesmas (CARPENTIER, 1978, p. 89)²¹.

O frade Pedro e o narrador/personagem de "Ascenso a los petroglifos" (CARPENTIER, 1978, p. 86-89) deparam-se com a paisagem milenar e misteriosa da história de um povo que pertenceu ao vasto mundo pré-colombiano protegido pela natureza mística. A partir da compreensão do "Prólogo" de Martínez (1978, p. 9-11) à coletânea na qual o texto está inserido, podemos afirmar que o protagonista passa pelo processo de desterro e não se reconhece no ambiente "novo", contudo na tentativa de compreendê-lo, associa imagens e significados ao que lhe parece, no momento, "estranho" ou, pelo menos, "diferente":

E sir Walter Raleigh, que se internou no Orinoco à caça de lâminas de ouro, encontrou ali outros objetos descomuns de saqueio que lhe acenderam mais a imaginação: viu casas nas árvores, semelhantes a ninhos de pássaros; admirou os rinocerontes anões que usavam armaduras de ferro, e índios sem cabeça, com o rosto no peito. Como Colombo, Raleigh

²⁰ Texto-fonte: "– ha referido Luis Harss – 'una síntesis del continente:... sus ríos inmesos, sus llanos interminables, sus montañas gigantescas y la selva virgen' lo asombraron como la última versión del paraíso" (MARTÍNEZ, 1978, p. 85).

²¹ Texto-fonte: "Todavía veo el semblante arrugado del capuchino, su larga barba emmarañada, sus orejas llenas de pelos, sus sienas de venas pintadas de azul, como algo que hubiera dejado de pertenecerle y de ser carne de su persona: su persona, en aquel momento, eran esas pupilas viejas, algo enrojecidas por una conjuntivitis crónica, que miraban, como hechas de un esmalte empañado, a la vez dentro y fuera de sí mismas" (MARTÍNEZ, 1978, p. 89).

presentiu que Venezuela era a margem do paraíso terrestre ao qual jamais chegara nem a doença nem a tristeza. Ambos, no entanto, estavam tristes e empesteados quando o escreveram (MARTÍNEZ, 1978, p. 9)²².

Para sir Walter Raleigh, um inglês desterritorializado, o acesso à cultura “nativa” e tão distinta da dele reforça a concepção de um possível “paraíso”, imaginado pelo olhar europeu, que desconhece a hibridação simbólica pertencente à realidade sul-americana. Para Canclini (2003), a articulação entre o nacional e o estrangeiro não elimina as diferenças e os modos como são representadas na cultura. O caráter dos bens simbólicos, na narrativa citada, também questiona a condição de “natural” ou autêntico, a partir do olhar exógeno do sujeito desterrado.

Em “*Ascenso a los petroglifos*” (CARPENTIER, 1978, p. 86-89) e, assim, em *Los pasos perdidos* (CARPENTIER, 2004), o rio a cujas fontes viaja o protagonista é o Orinoco, e “Santa Mónica de los Venados, aquilo que pôde ser Santa Elena de Uairén ‘nos primeiros anos de sua fundação’” (MARTÍNEZ, 1978, p. 85)²³. Por extensão, a Tucumán de *Sagrado* (MARTÍNEZ, 1969) revela-se como a terra natal da qual o ficcionista argentino se desterra, mas que ressignifica constantemente em diversas obras literárias e autobiográficas.

Martínez desterritorializa-se ao sair de Tucumán em 1964 rumo a Buenos Aires, onde permanece por cerca de dez anos. Depois, fica exilado na Venezuela, de 1975 a 1983, passa um período no México e, mais tarde, em 1991, muda-se para os Estados Unidos da América. A partir de 1998, retorna a Buenos Aires, mas mantém o vínculo com os Estados Unidos, onde coordena o Programa de Estudos Latino-americanos da Rutgers University, em Nova Jersey. As viagens do escritor oferecem-lhe novos temas, miradas e técnicas narrativas, que configuram, de um lado, a desterritorialização de seus espaços geográficos e sociais; por outro lado, a reterritorialização do sujeito em novos

²² Texto-fonte: “Y sir Walter Raleigh que se internó en el Orinoco a la caza de láminas de oro, encontró allí otras descomunales piezas de saqueo que le encendieron más la imaginación: vio casas en los árboles, semejantes a nidos de pájaros; admiró a rinocerontes enanos que portaban armaduras de hierro, y a indios sin cabeza, con el rostro en el pecho. Como Colón, Raleigh presintió que Venezuela era la orilla del paraíso terrestre a la que jamás llegaba la enfermedad ni la tristeza. Ambos, sin embargo, estaban tristes y apestados cuando lo escribieron” (MARTÍNEZ, 1978, p. 9).

²³ Texto-fonte: “Santa Mónica de los Venados es lo que pudo ser Santa Elena de Uairén ‘en los primeros años de su fundación’” (MARTÍNEZ, 1978, p. 85).

espaços, acompanhada da ressignificação dos bens simbólicos, tanto os que produz quanto aqueles com os quais trava contato.

Sujeitos aos mesmos mecanismos, outros autores – como Alejo Carpentier e Gabriel García Márquez – elaboram o Realismo Maravilhoso a partir da herança cultural do espaço sul-americano, mas também da importação de bens simbólicos que, juntamente com o imaginário ressignificado, sublinham um dos processos de hibridação: a desterritorialização/reterritorialização (Cf. CANCLINI, 2003, p. 286-290). É necessário atentar para duas questões que compõem a desterritorialização: a transnacionalização dos mercados simbólicos e as migrações.

Entretanto, a primeira delas, quando realizada como dominação colonial – exemplificada com a abordagem de Colombo por Martínez (1978) – ou como industrialização e urbanização dos modelos metropolitanos – antagonismo que parece utilizado em parte por Carpentier – consiste em modelo que “não explica o funcionamento planetário de um sistema industrial, tecnológico, financeiro e cultural, cuja sede não está em uma só nação, mas em uma densa rede de estruturas econômicas e ideológicas. [Já a segunda questão] relativiza o paradigma binário e polar na análise das relações interculturais” (CANCLINI, 2003, p. 311).

As questões levantadas por Canclini (2003) ao observar, entre outras coisas, o fluxo cultural na fronteira do México com os Estados Unidos, especialmente, nas décadas de 1980/1990, caracterizam a desterritorialização que, acompanhada da ressignificação dos bens simbólicos, apontam para um processo complementar: a reterritorialização. No percurso biográfico e literário de Martínez, a cidade de Tucumán, da qual se afasta em 1964, e que tematiza em *Sagrado* (1969), volta a ser representada em dois romances, posteriores a sua estada em terras mexicanas, e testemunhas do seu trânsito entre Buenos Aires e New Jersey: *La mano del amo* (1991) e *Purgatorio* (2009).

Leitor do Realismo Maravilhoso, o ficcionista argentino admite o vínculo com o espaço geográfico de nascimento em outras narrativas, reunidas em *La otra realidad*: antologia, publicada pelo *Fondo de cultura económica* em 2006. Essa coletânea contém textos que confirmam a sua relação próxima com García Márquez: o prefácio “*Una poética de la incertidumbre*”, de Cristine

Filckelscherer Mattos (p. 7-17); os artigos “*América la gran novela*”, (p. 271-276) e “*Entre la realidad y la ficción*” (p. 378-383). Christine Mattos (2006), autora do prólogo dessa compilação de produções (auto)biográficas, destaca que a sedução da escrita martineziana se estabelece pela tênue fronteira entre realidade, ficção e história, pois o autor sugere um desafio, como um mapa do tesouro que indica suas intenções, mas ao mesmo tempo, convida o leitor a decifrar esse universo, em que

a ambiguidade entre o real e o fictício produz consequências diversas e profundas. Entre elas, talvez a mais determinante seja a renúncia à necessidade de estabelecer limites fixos entre uma perspectiva subjetiva e outra objetiva, esmaecendo assim as hierarquias de relação entre o Eu e o outro, e tudo a que ela se conecta: o autor e o leitor, o homem e sua obra, ou – como definiu Umberto Eco – o autor explícito e o implícito (p. 9)²⁴.

Segundo Mattos (2006), Martínez reforça a relação dual, na qual o enlace entre as partes (obra/autor; escritor/leitor; passado/presente) acontece; transforma a distância entre as coisas e as palavras em acontecimentos passados. Por um lado, sua escrita rompe barreiras literárias pré-determinadas e, por outro, assinala o intenso amor à cidade natal, mesmo que essa relação às vezes se apresente nem tão pacata, embasada na revolta e nas vivências infantis. A representação figurativa e emblemática contrapõe ficção e não-ficção, com a devastadora construção romanesca, que torna o ritmo uma questão relacional entre autor, narrador e leitor. Nessa diversidade discursiva, temática e estilística, destaca-se a mescla de gêneros.

Conforme mencionado anteriormente, é possível perceber, em *Sagrado* (MARTÍNEZ, 1969), traços de *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez, e de *Rayuela*, do também argentino Julio Cortázar. Esses romances constituem exemplos da ideia de Canclini (2003) sobre obras da arte e da literatura sul-americanas que, tomadas como paradigmas, foram realizadas fora do continente ou, ao menos, dos países natais dos seus autores. No

²⁴ Texto-fonte: “*la ambigüedad entre lo real y lo ficticio produce consecuencias diversas y profundas. Entre ellas, quizá la más determinante sea la renuncia a la necesidad de establecer límites fijos entra una perspectiva subjetiva y otra objetiva, desdibujando así las jerarquías de relación entre el Yo y el Otro, y todo lo que a ellas se conecta: el lector, el hombre y su obra, o – como definió Umberto eco – el autor explícito y el implícito*” (MATTOS, 2006, p. 9).

romance em estudo, impregnado pela sociedade que dita uma cartilha a ser seguida, Tucumán faz-se similar à Macondo, de García Márquez (1967), e à Santa Mónica de los Venados, de Alejo Carpentier (1978), como forma de realocização territorial circunstancial, inacabada, de novos bens simbólicos, neste caso, do Realismo Maravilhoso. De certa forma, as cidades ficcionais de García Márquez, Carpentier e Martínez constituem espaços geográficos de representação, convertidos em metonímia nem só das suas nações, como também da América do Sul.

Em “*América: la gran novela*” (MARTÍNEZ, 2006, p. 271-276), publicado no jornal *Primera Plana*, em Buenos Aires em 20 de junho de 1967, o escritor argentino afirma que *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez, marca o nascimento de uma nova literatura, um romance desprovido das amarras que determinavam o modelo a ser seguido. O autor colombiano reinventa a linguagem, elabora uma sintaxe insensata que lança ao mundo gordas de duzentos quilos e gigantes de três metros e, por fim, caçoa de todas as tradições culturais uma vez que não se vê preso a nenhuma delas. A criação literária transforma-se em experiência de liberdade e, assim, nasce uma literatura inovadora própria da América do Sul: “a partir de García Márquez – e de seus pares – ninguém terá o direito de escrever para ser conhecido, senão que para descobrir o modo mais alto, mais limpo de conhecer-se a si mesmo” (MARTÍNEZ, 2006, p. 276)²⁵.

O Insólito também marca as produções martinezianas: em algumas, com mais predominância e, em outras com menor incidência. Em *Sagrado* (MARTÍNEZ, 1969), os eventos insólitos compõem a totalidade da obra literária, já em *La novela de Perón* (1985), *Santa Evita* (1996) e *La mano del amo* (1991), atingem número menor de eventos ou passagens. Contudo, o insólito não deixa de assinalar a escrita do intelectual argentino e de caracterizá-la no cenário literário da América do Sul. Martínez descartou o seu primeiro romance, pois ao escrevê-lo, teria se deixado seduzir mais pelas palavras do que pelo ato de contar histórias, conforme informa o seu amigo Gabriel García Márquez (2010).

²⁵ Texto-fonte: “a partir de García Márquez – y de sus pares – ya nadie tendrá derecho a escribir para ser conocido, sino para descubrir el modo más alto, más limpio de conocerse a sí mismo” (MARTÍNEZ, 2006, p. 276).

Em conferência proferida à *Universidad Nacional de Tucumán* ao receber o título de Doutor *Honoris Causa*, em 1998, o escritor estabelece um embate entre realidade e ficção, mas ao mesmo tempo, reconhece como essas duas instâncias imbricam-se involuntariamente nas narrativas. Em “*Entre la realidad y la ficción*” (MARTÍNEZ, 2006, p. 378-383), discorre sobre como a realidade é sempre insatisfatória, ao contrário do que acontece no plano dos sonhos ou dos desejos, âmbito em que tudo é possível: “as mudanças da geografia, a chegada de um amor impossível, o passado, o futuro” (p. 378)²⁶. As ficções mostram-se emblemáticas, elaboram as revoltas, as raivas, a esperança de um mundo que pode ser recriado uma ou infinitas vezes no íntimo do escritor.

Martínez (2006) relata ter aprendido, após um castigo estipulado por seus pais a uma das desobediências de infância, “que a linguagem é em si mesma um fim, um reino em que as coisas existem com independência da realidade, e que cada coisa nomeada podia assumir a medida, a forma, o peso e os desvios” (p. 381)²⁷. Recria-se uma realidade outra, na tentativa de convencer o leitor imaginário de que essa criação reelaborada seria a única. A relação entre ficção e realidade se dá em uma “enorme casa das montanhas próximas a Tucumán, ao norte da Argentina, onde [...] passava os verões e parte do outono” (p. 379)²⁸. O cronista afirma: “escrever ficções é buscar o que não somos no que já somos, é aceitar, naquele que somos, todos os outros que não podemos ser” (p. 382)²⁹.

Em “*História y ficción: dos paralelas que se tocan*” (MARTÍNEZ, 1996), o intelectual tucumano afirma que, durante a infância, em época escolar, na quinta ou sexta série, ao ensinar a importância da República e da *matrona* gravada na moeda argentina e presente na Plaza de Mayo, de Buenos Aires, a professora pedia que fosse desenhada essa figura feminina. Para ele, no

²⁶ Texto-fonte: “*las mudanzas de la geografía, la llegada de un amor imposible, el pasado, el futuro*” (MARTÍNEZ, 2006, p. 378).

²⁷ Texto-fonte: “*que el lenguaje es en sí mismo un fin, un reino en el que las cosas existen con independencia de la realidad, y que cada cosa nombrada podía asumir la medida, la forma, el peso y los desvíos*” (MARTÍNEZ, 2006, p. 381).

²⁸ Texto-fonte: “*enorme casa de las montañas próximas a Tucumán, al norte de Argentina, donde [...] pasava los veranos y parte del otoño*” (MARTÍNEZ, 2006, P. 379).

²⁹ Texto-fonte: “*escribir ficciones es buscar lo que no somos en lo que ya somos, es aceptar, en aquel que somos, todos los otros que no podemos ser*” (MARTÍNEZ, 2006, p. 382).

entanto, a imagem mais importante “erguia-se sobre um pedestal altíssimo na maior praça de Tucumán e tinha sido esculpida por uma mulher notável, Lola Mora” (MARTÍNEZ, 1996, p. 89)³⁰. Era a Senhora Independência, que lhe tirava o sono com os exuberantes seios expostos e lhe despertava o imaginário para a verdadeira representante argentina do feminino. Importa mencionar que a cidade provincial abrigou o *Congreso de Tucumán*, em 9 de Julho de 1816, responsável pela declaração de independência da Argentina.

No texto jornalístico de caráter biográfico “*El regreso*” (MARTÍNEZ, 2006, p. 388-391), antes publicado como prólogo do livro *Tucumán por imágenes*, edição da Feira do Livro de Tucumán em 2001, o autor assinala que as imagens, os desejos da infância, as memórias afetivas, estão presentes em sua obra, como cicatrizes deixadas pelas experiências vividas e que não podem ser apagadas do seu imaginário:

lembro que antes da adolescência, quando me aproximava da esquina de General Paz e Entre Ríos e desde ali contemplava os suaves despenhadeiros que descendem ao sul da cidade, imaginava que as silhuetas planas do horizonte com seu cheiro a melação e a esfumaçada [nebulosa] era a Bagdá de *As mil e uma noites*, a Andaluzia de *Manuscrito encontrado em Zaragoza* e as cidades de aço de Julio Verne. Em nenhum outro lugar do mundo voltei a ter uma sensação tão estranha e um temor tão profundo pelo desconhecido. Gosto de pensar que minha cidade era a única e ao mesmo tempo muitas (MARTÍNEZ, 2006, p. 390)³¹.

Escrever a cidade natal seria uma forma de reaproximar-se de um mundo, um tempo, um amor que deve ser retomado:

Faz tempo, no entanto, que só escrevo para recuperar seu amor porque sei que, sem esse amor, o eu que fui nunca poderia encontrar-se com o eu que sou agora. E faz tempo também – para confessá-lo de uma vez por todas – que só vivo

³⁰ Texto-fonte: “se erguía sobre un pedestal altísimo en la plaza mayor de Tucumán y había sido esculpida por una mujer notable [de Tucumán], Lola Mora” (MARTÍNEZ, 1996, p. 90).

³¹ Texto-fonte: “recuerdo que antes de la adolescencia, cuando me acercaba a la esquina de General Paz y Entre Ríos y desde allí contemplaba las suaves barrancas que descienden al sur de la ciudad, imaginaba que las siluetas chatas del horizonte con su olor a melaza y a humareda eran la Bagdad de Las mil y una noches, la Andalucía de Manuscrito encontrado en Zaragoza y las ciudades de acero de Julio Verne. En ninguna otra parte he vuelto a tener una sensación tal de extrañeza y un temor tan hondo por lo desconocido. Me gusta pensar que mi ciudad era única y a la vez era muchas” (MARTÍNEZ, 2006, p. 390).

motivado pela pura melancolia de voltar (MARTÍNEZ, 2006, p. 391)³².

Portanto, a relação com o espaço geográfico, do qual o ficcionista se desterritorializa, promove o retorno do vivido no passado, que se interliga ao processo criativo de sua escrita. De acordo com o próprio Martínez (Editorial Sudamericana, 1969), em matéria jornalística realizada para o lançamento de *Sagrado*, esse romance é um texto sumamente apocalíptico sobre Tucumán:

é fruto de uma imaginação desviada, libidinosa e blasfêmica, que encontra guarida em uma sociedade decente como a argentina tão somente pelo espírito generoso e cristão de seus governantes. Ainda que o protagonista aparente chama-se Bío, um boxeador em decadência que participa de aventuras sociais, sexuais e religiosas, a protagonista real é Tucumán, com sua iconografía operística, seus costumes supersticiosos e seus infinitos tabus³³.

Ainda segundo o escritor, o romance em questão admite duas comparações:

o episódio de Sodoma e Gomorra, incluído no livro do *Gênesis*, de cuja tradição judaico-cristã é impossível duvidar; ou as historietas de *Billiken y Figuritas* da década de 1940, nas quais uma das personagens excêntricas descrevia, com as palavras *Knovz smovz ka pop?* [...] o castigo que espera todos aqueles que pretendem colocar-se à margem das justas leis santificadas pela sociedade em que vivemos (EDITORIAL SUDAMERICANA, 1969)³⁴.

³² Texto-fonte: “Faz tempo, sin embargo, que sólo escribo para recuperar su amor porque sé que, sin ese amor, el yo que fui nunca podría encontrarse con el yo que soy ahora. Y hace ya tiempo también – para confesarlo de una vez – que sólo vivo llevado por la pura melancolía de volver” (MARTÍNEZ, 2006, p. 391).

³³ Texto-fonte: “Es fruto de una imaginación desviada, libidinosa y blasfema, que tiene cabida en una sociedad decente como la argentina sólo por el ánimo generoso y cristiano de sus gobernantes. Aunque el protagonista aparente se llama Bío, un boxeador en decadencia que participa de aventuras sociales, sexuales y religiosas, el protagonista real es Tucumán, con su iconografía operística, sus costumbres supersticiosas y sus infinitos tabúes” (EDITORIAL SUDAMERICANA, 1969).

³⁴ Texto-fonte: “el episodio de Sodoma y Gomorra incluído en el *Génesis*, de cuya tradición judeo-cristiana es imposible dudar, o las historietas de *Billiken y Figuritas* de la década del 40, en las que un personaje estafalario describía, con las palabras *Knovz smovz ka pop?* [...] el castigo que espera a todos los que pretenden ponerse al margen de las justas leyes santificadas por la sociedad en que vivimos” (EDITORIAL SUDAMERICANA, 1969).

O crítico colombiano John Jairo Junieles (2005) menciona as resenhas de Augusto Roa Bastos ao primeiro romance martineziano, mas também assinala a insatisfação de Martínez para com esse texto:

Tomás Eloy Martínez relembra: 'Creio que fui um dos primeiros leitores de *Hijo de hombre*, o romance que publicou (Roa) em 1960, assim como ele foi o primeiro de meu primeiro romance: *Sagrado*, ao qual dedicou resenhas exageradas no jornal *La Gaceta* de Tucumán e na revista *Sur*'.

— (Martínez:) Meu primeiro romance – *Sagrado* de 1969 – foi um fracasso talvez porque só trabalhava a linguagem, era uma obra feita com e de linguagem da qual ainda se encontram alguns exemplares à venda. Logo vieram outros... *Lugar común: la muerte, La novela de Perón, Santa Evita*' (JUNIELES, 2005)³⁵.

A linguagem experimental e criativa de *Sagrado* (MARTÍNEZ, 1969), característica das vanguardas literárias da primeira metade do século XX, associa-se ao desterro de Martínez que, entretanto, não desfaz o seu vínculo com Tucumán, muito pelo contrário, o fortalece; ao escrever sobre tal espaço geográfico, seja ele representado ficcionalmente ou tomado como referencial, constrói o espaço biográfico por meio do qual sugere mais um modo de leitura de seus textos literários. Segundo as contribuições de Canclini (2003), a hibridação designa uma gama de processos de intercâmbios de culturas, ou, ainda, entre culturas em contato, nos quais uma toma emprestados elementos das outras. Nessa perspectiva, as figuras ficcionais do romance parecem aproximar-se a partir da desterritorialização, meio pelo qual as inter-relações se efetivam, e que, ao permear a vida e a obra do escritor, não deixa de apontar para possibilidades de reterritorialização, conceito a ser explanado com mais amplitude no seguinte subcapítulo.

³⁵ Texto-fonte: "Tomás Eloy Martínez recordaba: 'Creo que fui uno de los primeros lectores de *Hijo de hombre*, la novela que publicó (Roa) en 1960, así como él fue el primero de mi primera novela: *Sagrado*, a la que dedicó reseñas exageradas en el diario *La Gaceta* de Tucumán y en la revista *Sur*'.

— (Martínez:) *Mi primera novela – Sagrado de 1969 – fue un fracaso quizás porque sólo trabajaba el lenguaje, era una obra hecha con y de lenguaje de la que aún se encuentran algunos ejemplares de remate. Luego vinieron otras... Lugar común: la muerte, La novela de Perón, Santa Evita*" (JUNIELES, 2005).

3.2 Espacialização e reterritorialização: a fábula de Bío

Em *Sagrado*, Tomás Eloy Martínez (1969) descreve, aparentemente, as experiências de Bío que, desde o nascimento até a vida adulta, ultrapassa barreiras familiares, sociais, culturais e religiosas. Tornar-se um grande boxeador, atender ao sonho de sua mãe, parece ser seu objetivo, mas a narrativa dá maior ênfase a sua decadência. A ascensão e o declínio do protagonista imbricam-se às condições históricas, político-econômicas e sociais da sua cidade, Tucumán, nesse romance dividido em três capítulos, intitulados respectivamente Bío, Andrés e Boni.

As personagens que constituem a narrativa e contribuem para o desenvolvimento da trama, na maioria, fazem parte da família de Bío, o protagonista. A mãe, cujo nome não é mencionado, além de criá-lo atendendo à tradição tucumana, participa diretamente da sua vida esportiva, dos seus treinos de boxe. O pai, com pouquíssimas participações na vida do filho, mostra-se importante, principalmente quando o livra da morte. As tias, muitas vezes sem nomes, fazem de tudo para perpetuar a união familiar e as práticas religiosas, vigiando para que todos obedçam às orientações dadas pela doutrina judaico-cristã. O tio Judas, ao ser pego raspando-se as pernas, levou a que a família ganhasse o apelido de “Os Esquisitos”.

Outras personagens colaboraram com essa denominação familiar: a mãe, que perfumava os bifes para saírem perfumados após a digestão; a tia Matilde, que dormia entre caixas de bandagem enquanto as serviçais aplicavam loções de laranja para cuidar dos cachos; as avós Adelina – dos duzentos quilos, que desmaiava com as provocações da prima Osório – e Presbiteria, a qual costurou os cantos da boca a fim de parecer-se com Clara Bow, atriz americana de cinema que tinha a boca bem pequena. Além dessas, Tia Rosa bordava sem parar a árvore genealógica da família e, cada vez que alguém nascia ou morria, desfazia o bordado, recomeçando-o incansavelmente, e a solteirona Prima Osório, com quem o protagonista teve sua primeira relação sexual, afugentava os pretendentes de tanto abraçá-los e beijá-los, em um tipo de amor sufocante. Não menos estranhos, o tio Whebe, dono da mercearia onde a família costumava comprar, dispunha os ganchos

das carnes ao contrário, e tio Eloy, o barbeiro, experimentava cortes esquisitos nos cabelos dos sobrinhos.

Por sua vez, Gosi é uma espécie de “zombi” ou “*trickster*” que, montado em uma bicicleta, aposta corrida com o pai de Bío; aparece e desaparece da narrativa nos momentos mais oportunos. O verbete “Zombi”, sob a autoria de Maximilien Laroche (2007), no *Dicionário de figuras e mitos literários das Américas* (p. 687-692), classifica termo como personagem natural, diferente do “golem”, que é artificial. No primeiro caso, trata-se de um “alter ego, um homem que outro homem, por magia ou artifício, trabalha e o submete ao seu governo” (p. 691). Trata-se de um ser vivo e morto ao mesmo tempo, figura que varia dependendo da evocação: “em uma lenda africana, em um boato haitiano, numa notícia parisiense ou num filme de Hollywood” (p. 687).

A figuração aterradora do zombi, na América Hispânica, pode apresentar-se em três formas: a) um sujeito maléfico; b) alguém comandado por um mestre, sem vontade própria; c) seres inofensivos, educados, simpáticos, mas travessos. Escritores haitianos, filiados ao Realismo Maravilhoso, retiram as características negativas, deixando de apresentá-lo como um estrangeiro, em procedimento de reterritorialização. Segundo Néstor García Canclini (2003), esse ato, precedido da desterritorialização, torna-se um desejo de “fixar signos de identificação, rituais que os diferenciem dos que estão só de passagem, são turistas ou... antropólogos curiosos para entender os cruzamentos interculturais” (p. 325). Assim, a concepção de zumbi, em *Sagrado* (MARTÍNEZ, 1969), difere das estabelecidas em outras territorialidades e ganha um novo significado, que compõe a interculturalidade própria da América do Sul, a levar em conta sua história e sociedades.

Segundo Rubelise da Cunha (2007), autora do verbete “Trickster” (p. 641-647) no dicionário organizado por Bernd (2007), o termo predomina em estudos das literaturas ameríndias. É uma personagem ambígua e amoral que prega peças, podendo ser humano e animal, criador e destruidor, herói e anti-herói, mas também tornar-se vítima das próprias trapaças. No entanto, não se define por oposições binárias e hierárquicas, pois se origina de línguas e memórias culturais que não aceitam essa dicotomia. São seres que possivelmente sofrem mutações, em alguns momentos, considerados mensageiros entre o humano e o divino. A definição precisa impossibilita-se

pelas várias formas e comportamentos que a figura assume em diferentes narrativas; mais do que uma conceituação, “é uma projeção da cultura ocidental com o intuito de entender e explicar um universo cultural distinto” (p. 642).

Além de conviver com personagens estranhas como essa, muitas delas, portadoras de significações figurais ou míticas constantes na cultura sul-americana, Bío conta ainda com os conhecimentos do treinador, Hermegildo Maziotti. É quem, acompanhado do massagista e do tesoureiro, leva-o para um centro de treinamento e juntos trabalham para que se transforme em boxeador profissional. Após uma luta triunfante, o protagonista conhece Andrés, Severito e Boni, tornando-se amigos inseparáveis. Brigi, matrona da *Casa de domesticación*, desperta neles o desejo e a revolta pela forma como tratam os homens que servem a casa.

Sagrado (MARTÍNEZ, 1969) insere-se no Realismo Maravilhoso, pois aborda o discurso da realidade americana que, segundo Irlemar Chiampi (1980), “permite determinar as coordenadas de uma cultura, de uma sociedade, de uma linguagem hispano-americana” (p. 13). Essas coordenadas são visíveis no protagonista do romance, que não pode ser analisado fora de sua história pessoal nem das relações que estabelece com o contexto social, a fim de comprovar-se a importância da diversidade cultural estabelecida na sociedade e na família nele representadas. Já no início da narrativa, Martínez (1969) insere Tucumán como a realidade social e histórica à qual aponta:

o primeiro momento é eterno porque a primeira palavra é eterna e diz tudo. Essa máxima sempre ocupou um lugar privilegiado nos vestibulos da minha família, e por mais voltas que lhe tenham dado, nenhuma das minhas tias pôde substituí-la. Nos anos de vacas magras, quando Tucumán criava tempestades puras e tremores de terra, voavam as tias com as saias alborotadas a esconder a máxima nos armários e a buscar nos bazares antídotos para afugentá-la (MARTÍNEZ, 1969, p. 13)³⁶.

³⁶ Texto-fonte: “*El primer momento es eterno porque la primera palabra es eterna y dice todo. Esa máxima ha ocupado siempre un lugar privilegiado en los vestibulos de mi familia, y por más vueltas que le hayan dado, ninguna de mis tías ha podido reemplazarla. En los años de vacas flacas, cuando Tucumán criaba puras tempestades y temblores de tierra, volaban las tías con las polleras alborotadas a esconder la máxima en los armarios y a buscar en los bazares contra-venenos para ahuyentarla*” (MARTÍNEZ, 1969, p. 13).

Ao representar a cidade argentina no romance, Martínez introduz o leitor nesse universo ficcional e naturaliza eventos extranaturais. Sem assustar o leitor, o Insólito é estranho e conhecido; o receptor/leitor percebe o “oculto” como se estivesse sempre ali, presente, “escondido”, ou seja, Ihe é familiar. Após apresentado o espaço com características marcantes do Realismo Maravilhoso, é a vez do protagonista. Para tanto, o escritor argentino faz seleções que não devem ser consideradas casuais, pois, segundo Zilá Bernd (2007),

como se sabe, a escolha dos mitos pelos escritores não é inocente e sua inscrição no tecido literário é prevista para causar um impacto político e social. O imaginário no qual os mitos são apresentados mascara muitas vezes seu poder de desestabilização e contribui para a renovação social, lá onde os discursos racionais falharam (p. 545).

Ao discorrer sobre o verbete “Recém-nascido”, no dicionário por ela organizado, Bernd (2007) assinala a eficácia do mito em textos literários, uma vez que fundamenta a ideia de renovação e recomeço: “A figura do nascimento de uma criança está, pois, desde os primórdios, associada à regeneração, à redenção e à salvação de uma determinada coletividade” (p. 547). O anúncio do nascimento do filho do protagonista morto, em *Écuê-Yambo-Ô*, de Carpentier, segundo a estudiosa brasileira, configura uma “projeção utópica”, relacionada a mudanças ocorridas no continente sul-americano, durante a Revolução Cubana.

O romance em estudo traz também um nascimento, ou melhor, um recém-nascido, que talvez venha para evidenciar a possibilidade de redenção, renovação e regeneração da sociedade tucumana. Bío conta um mês de nascido quando quase morre ao provar o sorvete de amendoim. Seu pai, sua mãe e suas tias desesperam-se, pois o menino não comia e recusava qualquer líquido a ele oferecido. Sendo a morte iminente, após todas as tentativas para salvá-lo – dentre elas, promessas e simpatias –, sem obterem resultado algum,

[...] Mamãe e as vizinhas conjuraram os Pregos de Cristo, amarraram Pôncio Pilatos em seus lenços e sacrificaram no altar do Senhor sabiás amarelos trazidos de Santa Cruz, os primeiros brotos de cana, a geleia que minha avó arrebatava ao coração das maçãs. Mas eu não deixava de desperdiçar a

água legada por minha mãe e recusava os milagres: esgotei cisternas de minhas entranhas, lancei mão dos sortimentos de minhas moléculas. E no meio de tal seca, tomou conta de minha casa o vício do pranto (MARTINEZ, 1969, p. 16)³⁷.

Ainda com base no dicionário organizado por Bernd (2007), a partir da definição desenvolvida por Nubia Jacques Hanciau (p. 282-288) para o verbete “Feitiçaria”, buscamos entender o valor simbólico do poder das metamorfoses e reutilizações próprias do “constante perambular, no indefinível e na passagem, de um estado para uma nova forma” (HANCIAU, 2007, p. 287), onde tudo faz parte do incompreensível, inapreensível, impalpável. Associamos essa elucidação às práticas em que se mesclam crenças cristãs e não-cristãs, intrínsecas e admissíveis nos eventos insólitos, mas talvez desafiadoras para o pensamento moderno de tipo analítico, segundo Canclini (2003), “acostumado a separar binariamente o civilizado do selvagem, o nacional do estrangeiro, o anglo do latino etc.” (p. XXXIII).

Quando a moléstia vivida por Bío é desconhecida às lentes da ciência e da medicina, mas não aos olhos de seus conterrâneos, a miscelânea religiosa, por um lado, assinalada por promessas aos santos e, por outro pelas simpatias e credices populares, representa a diversidade cultural e religiosa, presente na América do Sul, corroborando para que o leitor/receptor naturalize o extraordinário e não questione o Insólito. O amparo em crenças tradicionais ou místicas mostra como o núcleo familiar tucumano exemplifica a hibridação cultural que cerca o contexto sul-americano e permite a percepção do sujeito como sua parte integrante, assegurando a ideia de Canclini (2003) sobre o fato de as culturas populares não se extinguirem, sendo preciso buscá-las em outros lugares ou não-lugares.

Desse modo, Martínez (1969) evidencia as dúvidas de Bío sobre a suposta sacralidade tucumana e como essa personagem migra na tentativa de reterritorializar-se, o que teria a ver com:

³⁷ Texto-fonte: “*Mi mamá y las vecinas conjuraron a los Clavos de Cristo, ataron en sus pañuelos a Poncio Pilato y sacrificaron en el altar del señor los tordos amarillos traídos de Santa Cruz, los retoños tempranos de la caña, la jalea que mi abuela arrebatava al corazón de las manzanas. Pero yo no cesaba de derrochar el agua legada por mi madre y rehusaba los milagros: agoté aljibes de mis vísceras, eché mano a los surtidos de mis moléculas. Y en medio de tal sequía, prendió en mi casa el vicio del llanto*” (MARTINEZ, 1969, p. 16).

os cruzamentos intensos e a instabilidade das tradições, bases da abertura valorativa, podem ser também [...] fontes de preconceitos e confrontos. Por isso, a análise das vantagens ou inconvenientes da desterritorialização não deve ser reduzida aos movimentos de ideias ou códigos culturais [...] (CANCLINI, 2003, p. 326).

Retomamos as contribuições de Canclini (2003) quando, em seu estudo, admite que o processo de migrações da América do Sul é assimétrico e esclarece que o objetivo dos processos de hibridação não resulta em conceber um sujeito que entra e/ou sai pacificamente da hibridação, mas que transita da desterritorialização à reterritorialização (ou seja, sai do campo e ingressa no urbano) com espontaneidade. Nesse trajeto, talvez seja decisivo continuar a “construir princípios teóricos e recursos metodológicos [para] tornar este mundo [...] mais convivível em meio a suas diferenças, e a aceitar o que cada um ganha e está perdendo ao hibridar-se” (p. XXXIX).

Nessa perspectiva, o Real Maravilhoso, basilar na elaboração do Realismo Maravilhoso, remete ao conceito ontológico, visto que “não é o resultado da criação do artista através de determinado procedimento formal, pois ele está ali” (ESTEVES; FIGUEIREDO, 2010, p. 405). A diferença encontra-se na capacidade de perceber os elementos maravilhosos, assimilação possível através do reconhecimento do sujeito na cultura; caso contrário, passam sem ser percebidos ou, ainda, equivocadamente compreendidos, como algo essencialmente mágico ou deformado pelo escritor.

Em *Sagrado* (MARTÍNEZ, 1969), o contexto social, cultural e religioso é exposto de maneira que leva o leitor à naturalização das ocorrências ficcionais, extraordinárias, irrealis e/ou imaginárias. Os princípios em torno do sexo, como uma prática suja e pecaminosa, assim como a disciplina perante a obediência às tradições, à igreja e aos preceitos impostos pela sociedade, constituem não só as personagens, mas, principalmente, a construção do espaço social e intercultural que, por sua vez, estabelece marcas significativas da escrita realista maravilhosa de Martínez.

Quanto ao contexto socioeconômico representado na obra literária, o estudo desenvolvido por Daniel Campi (2003) – “*Azúcar y trabajo. Coacción y mercado laboral en Tucumán*” – assinala como o poder estabelecido nessa

sociedade determinava obediência aos donos dos engenhos açucareiros, que comandavam a província argentina:

o empenho em constituir uma massa de assalariados modernos exigia impor às classes subalternas os valores subjetivos da elite sobre o trabalho, o uso do tempo vago, o ócio; especificamente, a legitimidade do direito à propriedade dos patrões sobre a força de trabalho (CAMPI, 2003, p 250)³⁸.

Mesmo sob a determinação das elites tucumanas, os trabalhadores “se comportaram como atores históricos com capacidade para incidir em suas condições de existência” (CAMPI, 2003, p. 251)³⁹. O pensamento libertário dos proletários instituiu sérios obstáculos para que a disciplina e moralização elitista obtivessem sucesso. Essa postura contestadora associa-se ao evento insólito que, no romance em estudo, descreve uma possível tomada de poder através da invasão das formigas (trabalhadores) temida pelo casal de idosos (elite):

[...] – Somos seus únicos inimigos – diz o velho, abraçado ao regador –. Entregamos aos bombeiros um esquema de suas galerias, uma lista de suas rainhas e um mapa de seus ninhos. Avisamos-lhes que têm campos de treinamento em Lules e uma frota de tanques para tomar o poder. Ninguém nos ouve, ninguém quer acreditar em nós. Estamos desesperados. Na fonte do quintal, as formigas instalaram um quartel general, os aeródromos e os parques de diversões. Comeram nossa plantação de rosas e começaram a morder as escadas. A única defesa é irriga-las. Já não se assustam com a fumaça nem com o veneno (MARTÍNEZ, 1969, p. 179)⁴⁰.

Vinculado à história tucumana, como vimos, esse fato romanesco confirma a afirmação de Chiampi (1980) sobre o Realismo Maravilhoso,

³⁸ Texto-fonte: “*el empeño en constituir una masa de asalariados modernos exigía imponer en las clases subalternas las valoraciones subjetivas de la élite sobre el trabajo, el uso del tiempo, el ocio; específicamente, la legitimidad del derecho de propiedad de los patrones sobre la fuerza de trabajo*” (CAMPI, 2003, p 250).

³⁹ Texto-fonte: “*se comportaron como actores históricos con capacidad para incidir en sus condiciones de existencia*” (CAMPI, 2003, p. 251).

⁴⁰ Texto-fonte: “[...] – *Somos sus únicos enemigos – dice el viejo, abrazado al irrigador –. Hemos entregado a los bomberos un plano de sus galerías, una lista de sus reinas y un mapa de sus nidos. Les hemos avisado que tienen campos de entrenamiento en Lules y una flota de tanques para tomar el poder. Nadie nos oye, nadie quiere creernos. Estamos desesperados. En la fuente del patio, las hormigas han instalado el cuartel general, los aeródromos y los parques de diversiones. Nos han comido los rosales y han empezado a morder las escaleras. La única defensa es irrigarlas. Ya no se asustan del humo ni del veneno* (MARTÍNEZ, 1969, p. 179).

segundo a qual, todo e qualquer elemento relacionado com o humano, ao ser considerado extraordinário ou quando escape de uma explicação racional e do curso ordinário das coisas, recebe a conotação de milagre e passa a obter aceitação do indivíduo comum. A segunda atribuição, apontada pela estudiosa acerca dessa modalidade do Insólito, refere-se a tudo o que é inumano e se produz pela intervenção dos seres naturais.

No romance em análise, o culto a um animal, praticado pelo pai de Bío, demonstra extraordinariedade. A provável morte do filho relaciona-se com a expressão russa que dá abertura ao romance – *Knovz smovz ka pop* – nesse contexto, a significar que todo mal será castigado:

‘Castigo de Deus’ – disse papai – por ficar na jogatina fazendo um papelão’. Como penitência, apalpou a burra e, para livrá-la de sua dor, encheu o chapéu com o leite passado. Esse foi o primeiro milagre do beato San Martín, cuja vassourinha invocou papai naquele momento: do céu recebeu a ordem para que me oferecesse o leite, e assim que o provei, fui surrupiado da morte (MARTINEZ, 1969, p. 16)⁴¹.

Ao salvar Bío com o leite da burra, o pai, grato pelo milagre, ajoelha-se e a denomina *María Santísima*. Toda vez que precisa ordenhar a quadrúpede, como forma de punição pelos pecados cometidos, tolera ser castigado com coices. Ao descrever a saga da família para livrar o recém-nascido da morte, o narrador enfatiza a relação inabitual entre o homem e o animal:

‘Oh, Maria Santísima’, ele a chamava desde a área do pênalti, e a burra trotando em direção a ele com manhas de noiva: não se deixava tocar até que papai não lhe rendesse culto, ajoelhando-se e suportando os chutes de boas vindas. Aquele leite me engordou a carapaça e revigorou para sempre a minha flora intestinal (MARTÍNEZ, 1969, p. 17)⁴².

⁴¹ Texto-fonte: “‘Castigo de Dios’ – dijo el papá –, por quedarme en la canchita haciendo un papelón.’ En penitencia tanteó a la burra, y para descargarla del dolor llenó el sombrero con la leche atrasada. Ese fue el primer milagro del beato San Martín, cuya escobita invocó el papá en aquel momento: del cielo recibió la orden de que me ofrendara la leche, y apenas la probé, fui sonsacado de la muerte” (MARTINEZ, 1969, p. 16).

⁴² Texto-fonte: “‘¡Hola, María Santísima!’, la llamaba desde el área penal, y la burra se le acercaba trotando, con melindres de novia: no se dejaba tocar hasta que el papá no le rendía culto, arrodillándose y soportando las coces de bienvenida. Aquella leche me engordó el velamen y asoleó para siempre mi flora intestinal” (MARTINEZ, 1969, p. 17).

As proibições e restrições sociais atingem Bío, educado para reprimir pensamentos que causem alguma excitação ou desejo, e cujo objetivo é não cometer “pecados”. Ao atender as orientações que recebe das personagens femininas da família, atribui nomes e significados às coisas. A fim de dissimular sua curiosidade quanto ao sexo, confere tantas significações ao momento vivido, que pensa existir uma eternidade prazerosa e a ela se entrega. Ao término do ato sexual, retorna à realidade castradora, onde mãe, tias e avós impunham-lhe o comportamento que julgavam adequado à sociedade local:

Encontrei a vida rasteira que não se sabia viver, nem se apaixonar, nem dizer: ‘Amorzinho, estou aqui, pega de mim tudo que você quiser porque não tenho coragem de negar-me’. E logo que vi a verdadeira vida bebendo a água das fontes nas praças, sem me preocupar com os micróbios nem com as pestes, mal a vi três dias seguidos de farra, sem pensar no sono nem no cansaço, e a ejacular dez vezes em uma única noite sem afligir-se pelas noites seguintes, mal vi a vida livrar-se do que dirão como um fogo de artifício, então o paraíso foi-me apagado de um golpe, demonstrou sua inutilidade e sua lerdeza [...] E assim, pois, senti-me viver, recobrei meus entornos e minhas origens e meus azedumes hereditários (MARTINEZ, 1969, p. 23)⁴³.

Bío descreve detalhadamente sua experiência sexual e finaliza com a expressão “tive um dia de paraíso” (MARTINEZ, 1969, p. 17)⁴⁴. O termo “Paraíso”, que consta na compilação elaborada por Bernd (2007), sob a autoria de Henriete Karam (p. 506-511), “designa um lugar de delícias, aprazível, edênico, apresentando correspondência tanto com o Éden [...] quanto com o céu” (p. 506) e significações relativas ao espaço físico e ao estado da alma. A sensação que Bío experimenta atende à segunda condição, pois o local não é destacado, passa despercebido, diferentemente dos sentimentos que inundam o protagonista. Para Karam (2007), “a ideia de paraíso (de acordo com as

⁴³ Texto-fonte: “*Hallé la vida rastrera que no sabía vivirse, ni enamorarse, ni decir: ‘Amorcito, aquí estoy, tomá de mí todo lo que quieras porque no tengo el coraje de negarme’. Y apenas vi a la verdadera vida bebiendo el agua de los surtidores en las plazas, sin preocuparme por los microbios ni las pestes, apenas la vi tres días seguidos de jolgorio, sin pensar en el sueño ni en el cansancio, y eyacular diez veces en una sola noche sin afligirse por las noches siguientes, apenas vi a la vida zafarse del qué dirán como una caña voladora, entonces el paraíso se me borró de un saque, demostró su inutilidad y su torpeza. [...] Y así, pues, me sentí vivir, recobré mis alrededores y mis orígenes y mis vinagreras hereditarias* (MARTINEZ, 1969, p. 23).

⁴⁴ Texto-fonte: “*tuve un día de paraíso*” (MARTINEZ, 1969, p. 17).

culturas ameríndias) encontra-se representada no mito da terra sem mal” (p. 507), lugar privilegiado e perfeito, onde espaço e tempo fazem com que o sujeito ascenda ao plano celestial e os deuses desçam ao mundo terreno.

Conforme Regina Zilberman (1994, p. 12-34), durante muito tempo, descobridores, navegantes e cronistas acreditavam que o Jardim do Éden se encontrava na América. Após a chegada de portugueses e espanhóis em solo americano, as escritas correntes mencionavam um espaço rico em flora, fauna e, principalmente, minerais e pedras preciosas, verdadeiro paraíso material. É o caso de Américo Vespúcio (apud ZILBERMAN, 1994), ao descrever as paisagens paradisíacas do Novo Mundo:

Esta terra é muito amena; cheia de inúmeras árvores verdes, e muito grandes, e nunca perdem folha, e todas têm odores suavíssimos, e aromáticos, e produzem inúmeras frutas, e muitas delas boas ao gosto e saudáveis ao Corpo, e os campos produzem muita erva, e flores, e raízes muito suaves, e boas, que umas vezes me maravilha de odor suave de ervas, e das flores, e do sabor dessas frutas, e raízes, tanto que em mim pensava estar perto do Paraíso terrestre (p. 15).

Zilberman (1994) afirma que o imaginário da época dava significado e sucesso editorial ao texto de Vespúcio: “a América se populariza enquanto tem condições de ser o que os europeus esperam dela” (p. 16). Criava-se e recriava-se o mito do Paraíso, propagado até o século XVII através da literatura que o difundia no Velho Continente. Relocalizava-se a concepção do Éden para conceber a ressignificação dada à América do Sul, quando, durante a colonização do continente, a natureza exuberante encontrada pelos exploradores europeus “atraía, porque podia ser explorada e facultava o enriquecimento de seus ocupantes” (ZILBERMAN, 1994, p. 33).

Sagrado (MARTÍNEZ, 1969) veicula a denominação de Tucumán como *Jardín de la República*, um registro do colonizador já reterritorializado, a partir de suas heranças e bens simbólicos, no momento em que a vegetação vasta e diversa da cidade e seus arredores teria impressionado os espanhóis. O designativo, contemplado por Martínez, ainda abrange a canção *Al Jardín de la República*, composição de Virgilio Carmona cujo fragmento – “Para as outras, não; pras do norte, sim; para as de Simoca, minhas ânsias loucas de estar

allí”⁴⁵ – entra de acordo com o que afirma Canclini (2003) sobre a reterritorialização:

Nos intercâmbios da simbologia com os circuitos internacionais de comunicação, com as indústrias culturais e as migrações, não desaparecem as perguntas pela identidade e pelo nacional, pela defesa da soberania, pela desigual apropriação do saber e da arte. Não se apagam os conflitos, como pretende o pós-modernismo neoconservador. Colocam-se em outro registro, multifocal e mais tolerante, repensa-se a autonomia de cada cultura – às vezes – com menores riscos fundamentalistas (p. 326).

Registrada de outra forma em *Sagrado* (MARTÍNEZ, 1699), a imagem fixada naquelas escritas dos exploradores europeus se reterritorializa: ao encontrar Brigi, Bío tem acesso a sensações que o levam a inúmeras possibilidades de chegar ao paraíso, em seu caso, numa concepção mais mundana do que celestial. Processos de hibridação como esse, segundo Canclini (2003), enfrentam resistências por gerarem insegurança nas culturas e conspirarem contra sua auto-estima etnocêntrica. Torna-se “necessário registrar aquilo que, nos entrecruzamentos, permanece diferente” (p. XXXIII).

A propósito, Carmen Perilli (2010), em “*La patria entre naranjos y cañaverales. Tucumán y el primer centenario*”, menciona curiosos e fascinados cartógrafos que buscavam seduzir seus receptores através do imaginário território paradisíaco, em que selva e montanhas conviviam, onde habitavam o índio livre e o *criollo* submisso. A autora destaca a literatura elitista, voltada à cultura hispânico-europeia, na qual se apresenta um trabalhador que se satisfaz servindo às imposições do patrão de forma harmoniosa e a elas adaptado. A estreita vinculação entre família, cultura e poder preservava e difundia os valores considerados patrimônio local, os donos dos engenhos de açúcar ocupavam os postos políticos na província e na capital tucumanas.

Juan B. Terán, mencionado por Perilli (2010), proporciona argumentos geográficos, históricos e simbólicos sobre o espaço tucumano:

Descreve o norte argentino como uma extensa zona povoada, constituída pelas províncias de Tucumán, Santiago del Estero,

⁴⁵ Texto-fonte: “[...] *Para las otras no, pa' las del norte si, para las de Simoca, mis ansias locas de estar allí*”.

Salta, Catamarca y Jujuy que, em sua totalidade, reúne, mais de um milhão de habitantes. O centro 'de atração natural' desta região é a cidade de San Miguel de Tucumán 'terra de encontro' de civilizações que emerge como urbe de 'vida industrial e agrícola ativa e inteligente' e com um capital educativo apreciável (TERÁN apud PERILLI, 2010)⁴⁶.

Os argumentos de Terán enfatizam a influência hispânica que consolidou uma configuração sociocultural marcada pelo ideário cristão e, pois repressor no que concerne à sexualidade. A região tucumana apresenta “fenômenos próprios”, ainda que, durante um longo período, sua história tenha ficado à margem, pois se tratava do interior argentino, ocupando posição de sombra da capital, Buenos Aires. Os enlaces políticos, econômicos, sociais e o crescimento dos engenhos de açúcar fizeram com que a província de Tucumán se destacasse no cenário nacional; o movimento de resistência e a nostalgia do passado não impediu a projeção para o futuro.

Catolicismo e espiritualismo passam a representar as bandeiras contra ideais laicas, sustentadas pelo socialismo e pelo radicalismo (formação política nacional), considerados “bárbaros” pela sociedade dominante. Perilli (2010) conclui que predomina a concepção de cultura superior baseada no espiritual sem causar prejuízo ao desenvolvimento científico: classificar, ordenar. A tentativa consiste em inventar uma Tucumán que, no decorrer do tempo, progrida, relacionando-se com o pensamento de Canclini (2003) sobre a vigência dos perfis nacionais em algumas áreas de consumo, sobretudo nos campos em que cada sociedade dispõe de ofertas próprias.

Segundo declara Martínez (1997), em entrevista a César Güemes publicada no periódico *La Jornada*, o país era a sexta potência industrial do mundo, superava a França no número de automóveis e o Japão, em telefones. Especialistas afirmavam que, até o final do século XX, seria estabelecida uma grande competição com os Estados Unidos, o que nunca aconteceu devido às

⁴⁶ Texto-fonte: “Describe el Norte como una extensa zona poblada, constituida por las provincias de Tucumán, Santiago del Estero, Salta, Catamarca y Jujuy que, en su totalidad, reúnen más de un millón de habitantes. El centro 'de atracción natural' de esta región es la ciudad de San Miguel de Tucumán 'tierra de encuentro' de civilizaciones que emerge como urbe de 'vida industrial y agrícola activa e inteligente' y con un apreciable capital educativo” (TERÁN apud PERILLI, 2010).

crises econômicas e às ditaduras, mas a imagem de potência, construída e enraizada, permanece até a atualidade.

O ficcionista argentino compara o país a Eva Perón que, embalsamada, não sofre deterioração, mas também não muda, não evolui. No que diz respeito à produção literária, continua a valorizar a escrita nos velhos moldes europeus. O escritor afirma que, embora a crítica nacional reconheça a literatura do Rio da Prata, a sua escrita é tributária da incaica, pois vem da região Norte do país, e menciona que sua esposa, a venezuelana Susana Rotker, quando algumas vezes, pegava um táxi em Buenos Aires, o motorista lhe perguntava se era sul-americana. Nessa perspectiva, compactuamos com a conclusão de Canclini (2003) ao reconhecer que a hibridação é um conjunto de processos, muitas vezes conflitivos, no qual “os cruzamentos intensos e a instabilidade das tradições, bases da abertura valorativa, podem ser também – em condições de competição profissional – fonte de preconceitos e confrontos” (p. 326).

Os romances martinezianos objetivam demonstrar até que ponto podem ser considerados sul-americanos. Nesse sentido, *Sagrado* (MARTÍNEZ, 1969) apresenta a origem de Tucumán nas entrelinhas e, para entendê-la, buscamos apoio em um dos seus primeiros historiadores, Arsenio Granillo, que escreveu, em 1870, *Provincia de Tucumán*. Publicado em 1872, o estudo visava mostrar diversas possibilidades de que dispunha a província e apresentava riquezas aos imigrantes (estrangeiros) que vislumbrassem a possibilidade de explorar seus recursos. Granillo (1872) aborda, desde o descobrimento, a etimologia do nome dado à região, seus aspectos geográficos e, ainda, o comportamento da sociedade tucumana.

Segundo Granillo (1872), o primeiro espanhol a adentrar em terras tucumanas foi Don Diego Rojas que, em 1543, tomou conta do Valle de Calchaquí. Após a invasão, matança e aprisionamento dos índios, o local passou a ser denominado Barco de Ávila. Somente em 1565, fundou-se San Miguel de Tucumán, até então, um distrito de Santiago del Estero, tardando cento e vinte anos para que atingisse a atual extensão territorial. O nome dado à província tucumana provém do cacique inca *Tucman*, líder de muito prestígio na região, e de *ahaho* que, na língua dos *calchiquíes*, significa povo, logo, povo de *Tucman*. Embora chamada de Nueva Andalucía pelos conquistadores, o nome do inca, mesmo que alterado, prevaleceu:

Hoje o que se conhece com o nome de Tucumán é unicamente o território compreendido entre as Províncias de Santiago del Estero, Catamarca e Salta, que tem pouco mais, ou menos, cinquenta léguas de sul a norte, e quarenta de nascente a poente (GRANILLO, 1872, p. 6)⁴⁷.

Podemos traçar um paralelo entre o protagonista do romance martineziano, Bío, e o líder inca, Tucman, pois, relacionados diretamente com seu lugar de origem, defendem a terra, independente dos males que possam recair sobre eles. Tucman enfrentou a colonização espanhola, a imposição de costumes e cultura. Bío, por sua vez, contesta as exigências sociais, culturais e religiosas; no entanto, passa parte de sua vida atendendo às tradições. Ao perceber o domínio que a família/sociedade exercia sobre suas escolhas, afasta-se da cidade natal, mas sempre busca uma forma de retornar. Tanto em *Sagrado* (MARTÍNEZ, 1969) como na história de Tucumán, a vida do sujeito tucumano vincula-se ao mundo agrícola:

a agricultura é uma indústria que estreita mais e mais os vínculos sociais do homem, pelo muito que solicita o contato contínuo com os demais; e acostumando-o a vencer com o trabalho os inconvenientes que lhe propõe a natureza, faz com que se habitue à vida laboriosa, manancial inesgotável da riqueza e moralidade [...] O agricultor exercita suas forças musculares nos labores da terra, sem que suas paixões se exaltem (GRANILLO, 1872, p. 129)⁴⁸.

Segundo o historiador, o trabalho com a terra é capaz de “domesticar” o ser humano, faz com que aprenda a lidar com suas instabilidades e decepções; o sucesso e o progresso dependeriam das tradições sociais e religiosas pré-estabelecidas. Granillo (1872) afirma que o trabalhador tucumano deveria fé e obediência ao catolicismo (hispânico-europeu). Por sua vez, a

⁴⁷ Texto-fonte: “*Hoy lo que se conoce con el nombre de Tucuman, es unicamente el territorio comprendido entre las Provincias de Santiago del Estero, Catamarca y Salta, que tendrá poco mas ó menos cincuenta leguas de Sud á Norte y cuarenta de Naciente a Poniente*” (GRANILLO, 1872, p.6)

⁴⁸ Texto-fonte: “*La agricultura es una industria que estrecha mas y mas los vínculos sociales del hombre, por cuanto reclama el contacto continuo con los demás; y acostumbrándolo á vencer con el trabajo constante los inconvenientes que le opone la rebelde naturaleza, le hace habituarse á la vida laboriosa, manantial inagotable de riqueza y moralidad [...] El agricultor ejercita sus fuerzas musculares en los laboríos de la tierra, sin que sus pasiones se exalten*” (GRANILLO, 1872, p. 129).

personagem principal do romance em análise depara-se diversas vezes com situações que exigem determinado posicionamento. Seguir as tradições judaico-cristãs seria a condição primordial para que alcançasse o êxito social e familiar. Em certa passagem da narrativa, ao descer as escadas do corredor que levava os homens até a chamada “entrada do paraíso”, nota que:

a cara da Brigi era invisível por causa do sacro resplendor que lhe passava por adiante, o nariz estava no escuro e adiantada em direção do trono e as dominações da Passagem. Ela sorriu para mim, virgem e madonna, pilar, mercedes e pompeia, mas a gritaria dos tucanos, dos cachorros e das rolinhas que chegavam abraçadas ao paraíso cortou-lhe o sorriso. Vi também ao papai brigando com o Gosi [...] (MARTÍNEZ, 1969, p. 22)⁴⁹.

Bío sente-se seduzido, mas não pode ceder; a sociedade não aprova a sua relação com *madonna*, uma prostituta. A gritaria dos animais, vinculados aos protestos e reprovações da comunidade tradicional faz com que o protagonista imagine “Saladino levantar as muralhas de Jerusalém, as tribos diaguitas remontarem as cataratas do rio Salí no princípio dos tempos” (MARTÍNEZ, 1969, p. 23)⁵⁰. Se os bens simbólicos hibridizados reconfiguram uma condição outra, elaborada nos entrecruzamentos e intercâmbios culturais, a fim de não se deixar levar pela sedutora Brigi, a personagem principal relaciona a cidade bíblica aos povos indígenas independentes (conquistados pelo império incaico e a ocuparem o Valle Calchaquíes, situado nos atuais territórios argentinos de Jujuy, Salta e Tucumán), bem como ao curso das águas que, além das duas últimas províncias referidas, banham Catamarca, Córdoba e Santiago del Estero.

Contudo, o desmascaramento das opiniões sociais e convencionais do narrador-personagem está presente nos silêncios ou em momentos destinados a divagar e ter as próprias impressões do mundo. Quando se deita para dormir ou em “isolamento mental”, demonstra seus pensamentos frente às imposições

⁴⁹ Texto-fonte: “*La cara de la Brigi era invisible a causa del sacro resplendor que se le paseaba por delante, la nariz estaba a oscuras y adelantada hacia los tronos y las dominaciones del Pasaje. Ella me sonrió, virgen y madonna, pilar, mercedes y pompeya, pero el griterío de los tucanes, de los perros y de las torcazas que llegaban abrazados al paraíso le cortó la sonrisa. Vi también al papá peleándose con el Gosi*” [...] (MARTÍNEZ, 1969, p. 22).

⁵⁰ Texto-fonte: “*vi a Saladino alzar las murallas de Jerusalén, a las tribus diaguitas remontar las cataratas del río Salí en el principio de los tiempos*” (MARTÍNEZ, 1969, p. 23).

sociais e religiosas. Às vezes, chega a levantar hipóteses sobre o que realmente faria se fosse livre; em outras, narra fatos só realizados em sua mente, para se sentir solto e “dono” de sua vida. A revolta contra as designações da sociedade revelam-se ao mencionar todos os males que gostaria de praticar como resposta a sua infância castrada por convenções. As experiências, os questionamentos próprios de sua idade, os castigos e observações perante imposições de seus familiares são repletos de contestações:

Tudo siga pela ordem, conforme a fila indiana e sua cronologia. Que chegue em ordem o conto da minha infância despedaçada pela opinião pública, cevada na burguesia pelos meus entornos de bolinhos fritos e tardes de chá, afelpada pelo pressentimento da Brigi que aí, ia tirar-me a pureza como uma venda suja. Não faça aquilo, a noção do bem se encarnou contra a minha pobre pessoa em idade escolar, passeou-me como gravatinhas borboletas e camisas engomadas diante das minhas tias genealógicas, a tias literatas que me barbaram com um vidro toda a vontade de viver. Brotei do vidro e das contusões feridíssimo de morte: ia levantar as saias das tias clérigos e me mordida a língua, a jogar um sapo morto no decote das tias deputadas e o nó do coração me freava, ia quebrar os pratos da casa, estraçalhar os colchões, despedaçar a honra imaculada de minhas primas e enteadas e robustas avós, mas a fúria e o fogo da minha espécie se me havia dormido, gastava sua paixão nos limbos de outras vidas mais dignas (MARTÍNEZ, 1969, p. 24)⁵¹.

Após sua revolta, a personagem principal manifesta-se em monólogo interior, expõe as possíveis práticas que (certamente) seriam repreendidas pelas tias, ou seja, pelo primeiro grupo da sociedade na qual está inserida. Bío expressa seu desacordo com as determinações/imposições familiares praticadas pelas personagens femininas de sua família, todas fundamentadas na tradição tucumana e com a justificativa de que somente assim, um dia, seria

⁵¹ Texto-fonte: “*Todo vaya por orden, según su fila india y su cronología. Que llegue por orden el cuento de mi infancia destrozada por la opinión pública, cebada en la burguesía por mis alrededores de buñuelo y tardes de té, afelpada por el presentimiento de la Brigi que ay, iba a quitarme la pureza como una venda sucia. No hagas aquello, la noción del bien se encarnizó contra mi pobre persona en edad escolar, me paseó como moños y camisas almidonadas delante de mis tías genealógicas, las tías literatas que me afeitaron con un vidrio todas las ganas de vivir. Broté del vidrio y de las magulladuras heridísimo de muerte: iba a levantarle las polleras a las tías clérigos y me mordía la lengua, a echar un sapo muerto en el escote de las tías diputadas y el nudo del corazón me sofrenaba; iba a romper los platos de la casa, a destripar los colchones, a rasgar el honor sin tacha de mis primas y entenadas y robustas abuelas, pero la furia y el fuego de mi especie se me había dormido, gastaba su pasión en los limbos de otras vidas más dignas*” (MARTÍNEZ, 1969, p. 24).

alguém de respeito e reconhecido. Em seu pensamento, elucida que não passam de conclusões pensadas, porém, nunca executadas. Depois da conturbação mental, rende-se às convenções e declara: “o certo é que eu emprendia minha viagem de volta, terminava por cair no sono com uma invocação ao anjo da guarda” (MARTÍNEZ, 1969, p. 24)⁵².

Como forma de clemência aos pensamentos indômitos, Bío retorna, aparentemente submisso a determinações às quais às vezes se mostra contrário, permitindo destacar os conflitos de uma sociedade impregnada de crenças e mitos. *Sagrado* (MARTÍNEZ, 1969) não consiste em um documento histórico, porém evidencia as condições socioculturais e religiosas da submissão com a qual o protagonista constantemente se defronta, pois até o seu pensamento é vigiado. Ele se entrega ao conforto dos desejos e realiza suas vontades mentalmente, mas ao fim e ao cabo, retorna ao seu mundo:

Não nos interessava a realidade que cabe nas palavras, a que está instalada nos escaninhos do abecedário; pretendíamos uma outra cujo horizonte fosse uma ameaça, um cemitério, uma sístole, um buraco, um porém, um clarear, destelhar, quebrar os olhos, um bobo, um ápice, um inteiramente. Amávamos, é certo, todos os fios soltos do universo, sem saber com que cola se grudavam nem qual xadrez jogavam com a gente [...] Desfigurávamos as aparências, ateávamos fogo nas cadeiras para ver se entre tanta algazarra havia um interstício onde nos encontrássemos inteiros, uma cripta que nos tornasse libres e donos de dizer: ‘Isto que conto é o que acontece, com suas vírgulas e pontos, sem traições, apesar da música das palavras que nunca encaixa na música do que acontece’ (MARTÍNEZ, 1969, p. 132)⁵³.

Segundo o aporte teórico utilizado no presente estudo, mostram-se bastante significativas a origem e a formação do povo sul-americano,

⁵² Texto-fonte: “*lo cierto es que yo emprendía mi viaje de vuelta, terminaba por dormirme con una invocación al ángel de la guardia*” (MARTÍNEZ, 1969, p. 24).

⁵³ Texto-fonte: “*No nos interesaba la realidad que cabe en las palabras, la que está instalada en las casillas del abecedario; pretendíamos una cuyo horizonte fuera una amenaza, un cementerio, un sístole, un ojal, un aunque, un clarear, destellar, quebrar los ojos, un tonto, un ápice, un enteramente. Amábamos, es cierto, todos los hilos sueltos del universo, sin saber con qué engrudo se pegaban ni a qué ajedrez jugaban con nosotros [...] Desfigurábamos las apariencias, les echábamos fuego en las caderas para ver si entre tanto zafarrancho había un intersticio donde nos encontraríamos enteros, una cripta que nos volviera libres y dueños de decir: ‘Esto que cuento es lo que pasa, con sus comas y puntos, sin traiciones, a pesar de la música de las palabras que nunca encaja en la música de lo que pasa’*” (MARTÍNEZ, 1969, p. 132).

especialmente, tucumano, na elaboração do romance *Sagrado* (MARTÍNEZ, 1969), repleto de efeitos emotivos, ora neutralizados, ora negados, no Realismo Maravilhoso. Nessa obra literária, as descrições fazem o papel de convencer e/ou questionar quanto às mudanças radicais sofridas por Bío, que não consegue alcançar a metamorfose social, cultural e religiosa, em função dos desarranjos causais, aos quais, de alguma forma, se sente atrelado.

Atentamos, pois, para marcas representativas da comunidade tucumana, baseada em jogos de influências familiares, sociais e tradicionais, pois Martínez reelabora, por intermédio da ficção, não apenas a pluralidade cultural da sua cidade natal, mas também questões implicadas na temática da América em redescobrimto, uma preocupação desencadeada a partir da Revolução Cubana de 1959. Conforme Irlemar Chiampi (1980), essa imagem marca o mundo imaginário dos escritores que mantêm vivos e/ou como fontes de inspiração as lendas, os mitos e as crenças de suas respectivas épocas, regiões, nações.

O universo ficcional elaborado na escrita martineziana naturaliza os eventos insólitos, associando o contexto histórico por ele referido às experiências vividas pelo protagonista que, na maior parte das vezes, se submete a determinações impostas. Cabe retomar o binômio desterritorialização/reterritorialização, pois como um dos processos para a hibridação, explica a mobilidade, as negociações e as fusões/interações/interseções que permeiam Bío e a cidade argentina como um elemento único e singular a fim de reafirmar a identidade e os bens simbólicos ressignificados. O espaço geográfico e o espaço biográfico de Martínez imbricam-se ao seu protagonista, assinalando a reconstrução e a constituição do espaço híbrido assim representado.

Como veremos, a fábula ou história de *Sagrado* (MARTÍNEZ, 1969) realiza determinada espécie de condensação entre o protagonista e a cidade de Tucumán, no entanto, quebrada por mecanismos que promovem a alteridade em sua trama ou discurso. Assim, os diversos narradores desse primeiro romance martineziano – Bío, Andrés e Boni – contestam imposições sociopolíticas, assinalam diversidades étnico-culturais e ironizam práticas religiosas judaico-cristãs, confrontando-as a transgressões que podem até merecer castigo, mas não deixam de ocorrer. Já a figuração das personagens

contribui para com sua construção híbrida, ao mesmo tempo em que a composição dos sujeitos também auxilia a estabelecer a alteridade expressa na linguagem martineziana, através de um “eu” que problematiza a ficção e o que é verossímil, a partir de olhares questionadores, bem como da inserção de outros gêneros, linguagens e temporalidades no discurso romanesco.

4. A HÍBRIDA TRAMA DE TOMÁS ELOY MARTÍNEZ

4.1 Alteridade e a metalepse Bío-cidade

Os nomes que intitulam as seções do romance *Sagrado* (MARTÍNEZ, 1969) – “Bío”, “Andrés” e “Boni” – referem-se, respectivamente, ao protagonista e aos seus dois amigos, os quais se tornam narradores da sessão que lhes cabe, mas quase sempre focados em Bío que, no primeiro capítulo, descreve o seu nascimento, sua infância e adolescência. Narrador autodiegético e homodiegético, ele fala em primeira pessoa, e a partir de seu ponto de vista, como na seguinte declaração: “A primeira é esta história que acabo de contar. Escrevi para que seja ouvida, para refutar a subserviência dos olhos ao odioso costume da leitura e saudar o novo reino da orelha, do tato, do olfato nesta melancólica selva de palavras” (MARTÍNEZ, 1969, p. 143)⁵⁴.

Até essa altura, a narrativa dá-se de forma analéptica, como um retorno ao passado, retrospectiva empreendida a partir das impressões de Bío, para contextualizar personagens e situar o leitor. O protagonista estabelece vínculo estreito com Tucumán, sua sociedade e costumes, a família e, principalmente, com os companheiros Andrés, Boni e Brigi. Os elementos insólitos formulam relações e rompimentos entre o “eu” (Bío) e seu mundo, que entrecruzam amor, ódio, medo e esperança. O Realismo Maravilhoso permite compreender eventos extranaturais, extraordinários ou sobrenaturais por meio de projeções que aparecem na construção do protagonista/narrador.

Recorremos a Victor Bravo (1985), que assinala o Insólito como uma das possibilidades de elaborar a alteridade no universo ficcional:

a primeira razão do acontecimento literário parece ser o questionamento do ‘real’: a subordinação a esse elemento externo que o engendra, explica-o e lhe outorga, como uma máscara, uma razão de ser no mundo, ou a separação supõe

⁵⁴ Texto-fonte: “*La primera es esta historia que acabo de contar. La he escrito para que sea oída, para refutar el servilismo de los ojos a la odiosa costumbre de la lectura y saludar el nuevo reino de la oreja, del tacto, del olfato en esta mustia selva de palabras*” (MARTÍNEZ, 1969, p. 143).

uma rasura desse real e, sempre, uma ulterior recuperação de seus signos, de sua espessura, de suas miragens e verdades [...] a produção do literário supõe a entrada em cena da alteridade: através da tentativa de anulação ou de aprofundamento dessa complexidade que o constitui (a alteridade), o literário se subordina ou se afasta do real para refleti-lo ou questioná-lo: para ser reprodução ou para trocá-lo, no limite de seus próprios territórios, de sua própria realidade (BRAVO, 1997, p. 13)⁵⁵.

A alteridade é a forma de mostrar uma realidade reelaborada, “o nascimento da ficção não é motivado pelo reflexo do ‘mesmo’ (dos referentes do mundo) senão que por essa expressão do ‘outro’, que é o sobrenatural e o sagrado” (BRAVO, 1997, p. 26)⁵⁶. A relação entre as personagens da obra literária em estudo e San Miguel de Tucumán estabelece-se dessa forma já nas primeiras páginas, quando Bío descreve a decadência de Gosi, espécie de zumbi que vive em torno de sua família. De um lado, o auge da “[...] cidade mais morna, feliz e prazerosa do universo” (MARTÍNEZ, 1969, p. 58)⁵⁷; de outro lado, “o Gosi foi encolhendo e perdendo suas cores” (p. 59)⁵⁸. O zumbi estático, depois de observar o trem sair da estação em direção a Tafí Viejo⁵⁹, “colocava os olhos em posição normal e desaparecia entre as árvores do parque, rumo a um paradeiro que ninguém conhecia” (p. 59)⁶⁰.

Este comportamento intriga a família de Bío, mas no decorrer do romance, afirma-se como um prenúncio do que vai suceder na pacata e promissora região argentina. Quando a crise acomete a cidade, a solução

⁵⁵ Texto-fonte: “*La primera razón del acontecimiento literario parece ser el cuestionamiento de lo ‘real’: la subordinación a ese afuera que lo engendra, lo explica y le otorga, como una máscara, una razón de ser en el mundo, o la separación supone una tachadura de ese real y, siempre, una ulterior recuperación de sus signos, de su espesor, de sus espejismos y verdades [...] la producción de lo literario supone la puesta en escena de la alteridad: a través del intento de anulación o de profundización de esa complejidad que lo constituye (la alteridad), lo literario se subordina o se aparta de lo real para reflejarlo o interrogarlo: para ser su reproducción o para trocarlo en límite de sus propios territorios, de su propia realidad*” (BRAVO, 1997, p. 13).

⁵⁶ Texto-fonte: “*el nacimiento de la ficción no es motivado por el reflejo de lo mismo (de los referentes del mundo) sino por esa expresión de lo ‘otro’, de lo extraño, que es lo sobrenatural y lo sagrado*” (BRAVO, 1997, p. 23).

⁵⁷ Texto-fonte: “*era la ciudad más tibia, feliz y placentera del universo*” (MARTÍNEZ, 1969, 58).

⁵⁸ Texto-fonte: “*el Gosi se fue encogiendo y perdiendo sus colores*” (MARTÍNEZ, 1969, 59).

⁵⁹ Capital do plantio de cítricos e promissora pela ferrovia, a cidade faz parte da província de Tucumán, mas não ganha destaque no cenário político-econômico nacional. Muitos moradores nela se refugiaram com a crise dos canais e da política argentina.

⁶⁰ Texto-fonte: “*colocaba los ojos en posición normal y desaparecía entre los árboles del parque, rumbo a un paradero que nadie conocía*” (MARTÍNEZ, 1969, p. 59).

tomada pela elite tucumana é fugir, ou melhor, refugiar-se para a cidade que tanto Gosi apontava: Tafí Viejo. O sonho de Bío reforça a ideia de decadência, que está por acontecer:

Gosi e eu abríamos até as últimas portas e janelas de Tucumán em busca de uma corrente de ar que se mantivesse pura: no inverno do sonho, as casas destilavam um frio úmido, cavernoso, que nos lançava as febres de todos os doentes e as fofocas das professoras desocupadas, um frio de peste, de leite sem amor e sem destino (dizia Gosi); no verão, as nuvens de moscas nos assaltavam com seus dentinhos vorazes, entravam em nichos pelas orelhas e as orelhas, e das pedras que se rachavam saíam pequenas lagartixas verdes, os zangões e os micróbios da paralisia. Cansados de não encontrar nada mais do que tristezas, pusemo-nos a pintar bandeiras azuis e brancas nas paredes (MARTÍNEZ, 1969, p. 60)⁶¹.

Para Victor Bravo (1985), o sonho tem um papel de destaque na construção da ficção, “põe em cena a alteridade ‘sonho/vigília’ [...] na qual o limite que separa estes dois âmbitos da cotidianidade do homem estoura ou desaparece, e um âmbito inunda o outro para possuí-lo ou eliminá-lo” (p. 410)⁶². De forma semelhante, antes que Bío encare a primeira luta, a sua mãe, em forma de profecia, abençoa-o e lhe deseja sorte. A presença materna é enfatizada desde os treinos até o embate:

– Esta plantinha frondosa voará um dia até a orelha de um gigante. A chuva a regará e, na orelha, germinará de novo. Crescerá na barba e brotará raízes. Da barba, brotará o segundo broto. Mas quando a planta secar, você estará perdido e terei que sair para proteger-te, Vá sem medo agora.

⁶¹ Texto-fonte: “*el Gosi y yo abríamos hasta las últimas puertas y ventanas de Tucumán en busca de una corriente de aire que se mantuviera pura: en el invierno del sueño, las casas destilaban un frío húmedo, cavernoso, que nos echaba encima las fiebres de todos los enfermos y los chismes de las maestras desocupadas, un frío de peste, de leche sin amor y sin destino (decía el Gosi); en el verano, las turbas de moscas nos asaltaban con sus dientecitos voraces, entraban en majadas por las orejas y las orejas, y de las piedras que se rajaban salían ututos, los avispones y los microbios de la parálisis. Cansados de no encontrar más que tristeza, nos pusimos a pintar banderas azules y blancas en las paredes*” (MARTÍNEZ, 1969, p. 60).

⁶² Texto-fonte: “*pone en escena la alteridad ‘sueño / vigilia’ [...] donde el límite que separa estos dos ámbitos de la cotidianidad del hombre estalla o desaparece, y un ámbito inunda el otro para poseerlo o eliminarlo*”

Recentemente plantada, como poderia secar? Vá tranquilo para sua luta (MARTÍNEZ, 1969, p.112)⁶³.

A mãe mostra ao filho, através da profecia, que a derrota/decadência é eminente, mas o encoraja a seguir adiante. A metamorfose social do sujeito ocorre, mas a tradição da sociedade impositora prevalece. O relato identifica-se com o protagonista, de modo que, em relação com o referente, “a ficção tenta assumir sua textura, converter-se em uma realidade distinta, com suas leis e razões de ser próprias, e duvidar com esse ‘externo’ que é o real” (BRAVO, 1997, p. 75)⁶⁴.

Dessa forma, a constituição híbrida de Andrés (peixe/homem) – narrador do segundo capítulo – era informada em relato de caráter realista maravilhoso por ele mesmo na primeira seção do livro, anterior a essa na qual viria a assumir a narrativa:

Nasci em um pântano amarelo onde se cruzavam as águas e vinham secar-se as tempestades, a mudar de vestido. Com um mês, papai e mamãe tiraram-me as nadadeiras e me levaram em procissão ao Rei do pântano [...]. Reino das transformações, aleluia: gérmen dos cinematógrafos, primeira adoração da chuva e de tudo que se move [...]. Quero minhas nadadeiras, disse-lhe ao Rei, quero minha vadiagem, minha comida ruim, minha vida de terceira classe. E o Rei, colocando o rabo no queixo, respondeu-me: ‘Dentro do mausoléu tem uma árvore e dentro da árvore tem uma truta. Preso ao pescoço da truta vive uma serpente, e sobre a serpente voa um pássaro. Se matas o pássaro e lhe arrancas o coração, encontrarás tuas nadadeiras’ (MARTÍNEZ, 1969, p. 120)⁶⁵.

⁶³ Texto-fonte: “– *Esta plantita arrebolada volará un día hasta la oreja de un gigante. La lluvia la regará y en la oreja germinará de nuevo. Crecerá en la barba y echará raíces. De la barba brotará en segundo retoño. Pero cuando la planta se seque, estarás perdido y tendré que salir a protegerte. Ite sin miedo ahora. Recién plantada, ¿cómo podría secarse? Ite tranquilo a tu pelea*” (MARTÍNEZ, 1969, p. 112).

⁶⁴ Texto-fonte: “*la ficción intenta asumir su textura, convertirse en una realidad distinta, con sus leyes y razones de ser propias, y dudar con ese ‘afuera’ que es lo real*” (BRAVO, 1997, p. 75).

⁶⁵ Texto-fonte: “*Nací en un pantano amarillo donde se cruzaban las aguas y venían a secarse las tormentas, a cambiarse de vestido. Al mes papá y la mamá me quitaron las aletas y me llevaron en procesión ante el Rey del Pantano [...] Reino de las transformaciones, aleluya: germen de los cinematógrafos, primera adoración de la lluvia y de todo lo que se mueve [...] Quiero mis aletas, le dije al Rey, quiero mi vagancia, mi mala comida, mi vida de tercera clase. Y el Rey, llevándose la cola al mentón, me contestó: ‘Dentro del mausoleo hay un árbol y dentro del árbol una trucha. Atada al cuello de la trucha vive una serpiente, y sobre la serpiente vuela un pájaro. Si matas al pájaro y le arrancas el corazón encontrarás tus aletas’*” (MARTÍNEZ, 1969, p. 120).

Andrés representa a frustração de seguir todas as determinações e não conseguir o almejado. Após a tarefa ser cumprida, não recupera suas nadadeiras, mas, em compensação, encontra um novo companheiro e sai do reino. Severo de la Severidad, o novo integrante do grupo, embora impossibilitado de falar, relata sua mazela:

nasci com a língua seca e cadavérica como a lua, e ainda que a Irmã Dolores a banhasse com sal e a Irmã Hortensia a puxasse dia e noite com um barbante, minha língua teimosa nunca aprendia a rezar Louvado é o Santíssimo Sacramento do Altar. Em duo furaram minha língua, avinagram-na, torciam-na com alicates e a queimavam com cataplasmas, mas a pobre continuava limpa e sem fala, sem noivo que a guardasse na calçada nem outro suspiro que o dos seus vulcões (MARTÍNEZ, 1969, p. 123)⁶⁶.

Constando também já no primeiro capítulo, a história de Boni, futuro narrador da terceira seção, tampouco foge aos eventos insólitos. Trata-se de um cachorro que buscava um lugar no dia do Juízo Final. Todos – homens, gatos, cavalos, formigas – já haviam comprado e ocupado seus respectivos lugares. Os cachorros, porém, fizeram de tudo para tentar passar-se por algumas das espécies que tinham seu lugar garantido, mas de nada valeu. Deus se compadeceu e propôs uma competição:

o cachorro que lhe ganhasse na bebida se converteria em homem. E o cachorro *catroca* (de pernas arqueadas) provocou, e o cachorro franzino aceitou o desafio. Lado a lado foram o cachorro e Deus aos campos de futebol, com a mesma corda presa ao pescoço, e um sem fim de conhaque, um sem fim de *chicha*⁶⁷, de licor das freiras, de grapa, de álcool canforado e domesticado, sem fim de vinhos. Passaram um ano bebendo sem dormir nem comer [...] Um ano inteiro passou até que Deus disse: Já não Sou o que Sou (MARTÍNEZ, 1969, p. 120)⁶⁸.

⁶⁶ Texto-fonte: “*Nací con la lengua seca y cadavérica como la luna, y aunque la Hermana Dolores la bañaba en sal y la Hermana Hortensia la estiraba día y noche con un piolín, mi lengua testaruda nunca aprendía a rezar Alabado es el Santísimo Sacramento del Altar. A dúo me pinchaban la lengua, la avinagraban, la torcían con tenazas y la quemaban con cataplasmas, pero la pobrecita seguía limpia y sin habla, sin novio que la guardase en la vereda ni otro suspiro que el de sus volcanes*” (MARTÍNEZ, 1969, p. 122).

⁶⁷ Bebida fermentada de origem andina, feita com milho.

⁶⁸ Texto-fonte: “*el perro que le ganase a beber se convertiría en hombre. Y el chueco le mojó la oreja, el clueco aceptó el desafío. Cejjuntos y tristes fueron el perro y Dios a las canchas de fútbol, con la misma cuerda atada al cuello, y la mar en coñac, la mar en chicha, en licor de las*

Deus desistiu, entregou os pontos ao cachorro com o qual competiu. Com a embriaguez do Ser superior, o Juízo Final fica esquecido e, por descuido, o cachorro transforma-se num homem pela metade, com um braço a menos, um ser frágil – Boni – que passa a ser um dos grandes amigos de Bío. Por meio da alternância de personagens-narradores, da diversidade de “eus”, a encontrarem lugar no peixe-homem e no homem-cão, Martínez (1969) remarca a hibridez do seu texto insólito e assinala a pluralidade que constitui o sujeito tucumano na figuração do protagonista Bío, ele também, narrador-personagem.

A renovação experimental de estratégias, quanto aos níveis narrativos propostos no texto martineziano, remete-nos ao conceito de “metalepse”, desenvolvido por Gérard Genette (2004), e cabível na ideia de figura, representada por Tucumán, ou seja, uma metalepse ficcional que se expande e ganha novos sentidos a partir do protagonista, Bío. Segundo o estudioso francês, essa mudança brusca que irrompe a narrativa primeira, levando o leitor a uma segunda narrativa, estabelece a diegese e a metadiegeses⁶⁹, configuradas pela metonímia e pela metáfora; “restringida esta última, pela tradição clássica, aos traslados por analogia, a equivalência que subsistia entre metonímia e metalepse dissipa-se, de modo que a segunda se vê reduzida por pura relação de exclusão” (GENETTE, 2004, p. 8).

A metonímia e a metáfora, condensadas na metalepse (Cf. GENETTE, 2004), estabelecem-se como complementárias da construção da narrativa constituída no romance em análise. Tucumán está metonimicamente ligada a Bío e vice-versa; uma alternância valorativa entre cidade e personagem, de modo que o auge e a decadência acometem os dois ao mesmo tempo. Da mesma forma, Bío pode ser considerado uma metáfora desse espaço

hermanas, en grapa, en alcohol alcanforado y domesticado, la mar en coche y vinería. Un año estuvieron bebiendo sin dormir ni comer [...] Un año entero pasó hasta que dijo Dios: Ya no Soy el que Soy” (MARTÍNEZ, 1969, p. 119).

⁶⁹ “O termo metadiegeses é tomado de Genette (*Figures III*, 239 e ss.) em cuja teoria corresponde estritamente a um *relato* de segundo grau, imbricado num primeiro, sob a forma de ‘encaixe’ (a ‘história-na-história’). Em nossa acepção, o procedimento é extensivo a todas as zonas do discurso que o narrador erige como um novo sistema de significação e a partir de um primeiro, sem que constitua, necessariamente, um relato encaixado. O conceito de metalinguagem, conforme formulação de Barthes (*Elementos de semiologia*, São Paulo, cultrix, 1971, p. 95-96) é igualmente válido aqui, mas a designação carece de especificidade para o sistema narrativo. *Metadiegeses*, ao contrário, presta-se melhor a definir a articulação entre voz e perspectiva, que nos interessa” (CHIAMPÌ, 1980, p. 79, nota de rodapé da autora).

geográfico, pois tudo o que atinge um, o outro também sofrerá. Em determinados momentos, não são dois elementos dissociáveis, muito pelo contrário, associam-se a ponto de confundir-se. Andrés e Boni reforçam a ideia de que tudo o que acontece a Bío será sentido também por Tucumán, e através da construção insólita, o leitor desperta para esses imbricamentos e encantamentos.

Chiampi (1980) admite que o discurso realista maravilhoso dá-se por meio de dois critérios: o da representatividade – “a capacidade de expressar um espaço cultural, uma sociedade, uma problemática histórica, com uma perspectiva não documental, mas integradora de várias faces do real” (p. 135) – e o da experimentação – “prática de técnicas narrativas audazes ou renovadoras com relação ao envelhecimento instrumental do realismo-naturalismo” (p. 135). *Sagrado* (MARTÍNEZ, 1969) enquadra-se nos dois critérios, já que toma como espaço de representação a cidade de Tucumán e a experimentação pela qual Martínez, através da linguagem, atende à escrita inovadora dessa modalidade de produção literária.

A transgressão ao caráter documental exemplifica-se por meio da alusão ao monarca Felipe I de Castilla, casado com Juana La loca, filha do rei Fernando II de Aragón. O príncipe ganhou esse apelido ao passar por Blois, na França, a caminho de Castilla para que fossem consagrados príncipes de Asturias. O rei Luis XII, ao vê-lo, exclamou: “Temos aqui um príncipe belo”⁷⁰. Felipe, El Hermoso, morreu, provavelmente, envenenado por seu sogro com quem não mantinha uma relação amigável devido às disputas de poder e pelo sofrimento que causava a sua filha com as inúmeras traições, levando-a a loucura, conforme alguns registros históricos (Cf. CALDERÓN, 2001).

Em *Sagrado* (MARTÍNEZ, 1969), Felipe, el Hermoso, personagem que alude ao príncipe de Castilla, perde uma luta de boxe para Bío. O relato dos desdobramentos desse fato é interrompido pela história da *Casa de Domesticación*, local onde a dominância feminina predomina, reino de Brigi, a madonna, e no qual o homem deve ser submisso e obediente, caso contrário, recebe castigo. Como demonstração da alteridade configurada nos recursos narrativos, as últimas páginas do primeiro capítulo do romance e o início do

⁷⁰ Texto-fonte: “*He aquí un hermoso príncipe*”.

segundo contam, inicialmente, na voz Bío; depois, na de Andrés, a comemoração da vitória do protagonista naquela disputa:

Montei [Bío] o burro e desfilei sozinho pela rua: ninguém quis subir nas ancas. Levava a bata da luta sobre os ombros, e o Boni me seguia com a vela. As pessoas saíam às sacadas para nos ver passar, esticavam as saias [reverenciando] em nossa direção e esconda-me, salve-me destas águas roxas onde a noite se molha, chupe-me o veneno do olho antes que me difamem. Não está ouvindo por acaso o que as mulheres dizem, *hossana membrone*, as duas palavras que me esperam em cada volta da minha pobreza, *oh sana mi corazón y embrómalo*⁷¹? Severito tirou-me a bata dos ombros e a esticou na rua. O burro foi pisando-a (MARTÍNEZ, 1969, p. 126)⁷².

[...] Queríamos cantá-lo com um violão que cheirasse a alface e pão fresco, que ele nos visse chegar pelas avenidas cantando e dissesse: São tão bons garotos, meus amigos. Queríamos chamá-lo desde as torres do aeroporto, e que ao abrir a boca nos descortinasse esses dentes de ouro que jamais teríamos (MARTÍNEZ, 1969, p. 147)⁷³.

Logo, o triunfo não é celebrado somente entre os amigos Andrés e Boni. No pensamento desordenado de Bío, Brigi também festeja, entregam-se aos prazeres do sexo, sem considerar que se trata de uma cafetina/prostituta, relação totalmente reprovada por sua mãe e pela sociedade tucumana. Para o boxeador vitorioso, Brigi estaria a sua disposição, comemoraria com ele não só essa vitória, mas permaneceria a seu lado para “servi-lo” sempre que a desejasse.

Entretanto, a cidade entra em declínio, o vento a destrói, a escuridão a assola:

⁷¹ Optamos por deixar este trecho em Espanhol, pois, o trocadilho elaborado pelo narrador perderia o sentido se traduzido para o Português.

⁷² Texto-fonte: “*Monté el burro y desfilé solo por la calle: nadie quiso subirá las ancas. Llevaba la bata de la pelea sobre los hombros, y el Boni me seguía con la vela. La gente salía a los balcones para vernos pasar, tendía las polleras hacia nosotros y escóndeme, sálvame de estas aguas moradas donde se moja la noche, chúpame la ponzoña del ojo antes de que me ultrajen. ¿No oís acaso lo dicen las mujeres, hossana membrone, las dos palabras que me esperan en cada vuelta de de mi pobreza, oh sana mi corazón y embrómalo? El Severito me quitó la bata de los hombros y la tendió en la calle. El burro la fue pisando*” (MARTÍNEZ, 1969, p. 126).

⁷³ Texto-fonte: “*Queríamos cantarle con una guitarra que oliera a lechuga y pan fresco, que él nos viera llegar por la avenida cantando e dijera: Son tan buenos muchachos, mis amigos. Queríamos llamarlo desde las torres del aeropuerto, y que al abrir la boca nos descubriera esos dientes de oro, que jamás tendríamos*” (MARTÍNEZ, 1969, p. 147).

a praga da pobreza se declarou em Tucumán. Emigraram os pássaros e os cavalos para não serem comidos pelas pessoas, saíram as virgens em procissão a suplicar a clemência dos céus, e as árvores secas perderam as folhas sobre as ruas, atacadas de tristeza [...] Os caminhões de cana voltam vazios dos armazéns, e pela primeira vez na vida, a cidade amanhece limpa, sem restos [...] As ciganas não saem mais para ler a sorte, porque todas as mãos lhes dizem uma mesma linguagem desvairada e trágica (MARTÍNEZ, 1969, p. 157)⁷⁴.

Enquanto Bío é tomado por um sono profundo, os camponeses invadem o núcleo urbano para morrerem de fome em meio aos luxos armazenados pela sociedade dominante preservava o patrimônio sociocultural e os bens adquiridos com a exploração do cultivo da cana de açúcar. *Sagrado* (MARTÍNEZ, 1969) traz à tona uma cidade abandonada e desabitada, o glamour perdido e o desespero de todos (ricos e pobres). A província argentina:

suportou durante quarenta dias e quarenta noites uma tempestade de pólen fedido que matava as crianças e descompunha as comidas. O arcebispo e as principais famílias escaparam para as montanhas, onde havia o último gado vivo e a neblina perpétua fazia crescer os pastos.

Então, as pessoas do campo resolveram invadir a cidade para morrer de fome entre as cortinas de Damasco e os tapetes persas das casas abandonadas (MARTÍNEZ, 1969, p. 158)⁷⁵.

O narrador-personagem compara essa situação a um mundo que se reconstrói do outro lado do espelho; uma Tucumán em que “morrem os boatos da peste e a preguiça cai arqueada nas grelhas” (MARTÍNEZ, 1969, p. 161)⁷⁶. Dentro do romance, a identificação com a cidade natal confirma o que o autor

⁷⁴ Texto-fonte: “*la plaga de la pobreza se declaró en Tucumán. Emigraron los pájaros y los caballos para que no los comiera la gente, salieron las vírgenes en procesión a suplicar la clemencia de los cielos, y los árboles mustios se desplomaron sobre las calles, atacados de tristeza. [...] Los carros de caña vuelven vacíos de los cargueros, y por primera vez en la vida, la ciudad amanece limpia, sin restos [...] las gitanas ya no salen a leer la suerte, porque todas las manos les hablan un mismo lenguaje desvariado y trágico*” (MARTÍNEZ, 1969, p. 157).

⁷⁵ Texto-fonte: “*soportó cuarenta días y cuarenta noches una tormenta de polen hediondo que mataba a los niños y descomponía las comidas. El arzobispo y las familias principales escaparon al cerro, donde quedaba el último ganado y la niebla perpetua hacía crecer los pastos. Entonces, la gente del campo resolvió invadir la ciudad para morir de hambre entre las cortinas de damasco y las alfombras persas de las casas abandonadas*” (MARTÍNEZ, 1969, p. 158).

⁷⁶ Texto-fonte: “*mueren los chismes de peste y la molicie cae abombada en las parrillas*” (MARTÍNEZ, 1969, p. 161).

afirma no já citado texto de cunho autobiográfico “*El regreso*” (MARTÍNEZ, 2006, p. 388-391):

Tucumán foi sempre para mim o resumo do mundo. Não o digo em sentido figurado senão que literal: o mundo cabia nos duzentos quarteirões da minha infância, com todos seus climas, seus palácios imaginários, seus desertos de vento e pó e seus insetos mitológicos do verão. Eu não conhecia outros horizontes, mas também não acreditava que me faziam falta. Ainda agora, quando passou tanto tempo desde que fui embora, continuo pensando que foi em Tucumán onde pude ver, de uma vez e para sempre, tudo aquilo que depois encontrei na vida (MARTÍNEZ, 2006, p. 389)⁷⁷.

Nessa narrativa, os bens simbólicos adquirem valores ressignificados e, assim, a estátua da Independência, da escultora Lola Mora, parece, ao autor, mais imponente do que a famosa catedral de Burgos e mais admirável do que o David de Michelangelo, em Florença. Em “*Historia y ficción: dos paralelas se tocan*” (MARTÍNEZ, 1996), como visto, aquela imagem encarnaria a representação argentina do feminino, ideia reiterada em *Sagrado* (MARTÍNEZ, 1969): “Desde a esquina da Catedral, Bío levanta os braços e começa a virar os olhos supersticiosos. Mulher que toca, fica sem saia, e até a estátua da *Independencia* perde sua túnica de mármore” (p. 166)⁷⁸.

Do mesmo modo que Tucumán decai, no terceiro capítulo, narrado por Boni, consuma-se o fracasso de Bío como lutador de boxe, momento em que o narrador-personagem idealiza uma “realidade” em forma de sonho:

Imediatamente, em qualquer prega desses tules, eu vislumbrava Bío e me aproximava para bater em suas costas, como se nos tivéssemos visto ontem: ele surgia de suas semelhanças e eu surgia de minhas diferenças, ríamos um pouco, perguntávamo-nos pela saúde e pelos amigos, pelo mal ou bom tempo, pelo refogado de lentilha que cozinhavam em Los Dos Gordos, perdendo-nos nas fofocas sobre os lençóis

⁷⁷ Texto-fonte: “*Tucumán fue siempre para mí el resumen del mundo. No lo digo en sentido figurado sino literal: el mundo cabía completo en las doscientas manzanas de mi infancia, con todos sus climas, sus palacios imaginarios, sus desiertos de viento y polvo y sus insectos mitológicos del verano. Yo no conocía otros horizontes, pero tampoco creía que me hicieran falta. Aun ahora, cuando ha pasado tanto tiempo desde que me fui, sigo pensando que fue en Tucumán donde pude ver, de una vez y para siempre, todo lo que después encontré en la vida*” (MARTÍNEZ, 2006, p. 389)

⁷⁸ Texto-fonte: “*Desde la esquina de la Catedral, El Bío alza los brazos y echa a rodar sus ojos rbdomantes. Mujer que toca, queda sin polleras, y hasta la estatua de la Independencia pierde su túnica de mármol*” (MARTÍNEZ, 1969, p. 166).

onde tínhamos dormido e os amores que esperávamos, até que em algum momento eu não tinha mais nenhum outro remédio senão abrir os olhos [...] (MARTÍNEZ, 1969, p. 228)⁷⁹.

Nessa perspectiva, o sonho deixa de ser visto como um âmbito separado da vigília e passa a adquirir condição de gerador de uma zona comum, contribuindo para estabelecer a relação de alteridade e interdependência no universo ficcional, como propõe Victor Bravo (1985), e como já vimos acontecer, no romance em estudo, com Andrés, o narrador-personagem do seu segundo capítulo. Os limites entre a existência e a crença também se confundem quando Tucumán vive um pesadelo:

Acreditando que o fim do mundo se aproximava, os tucumanos se negavam a dizer *uri*, *upiti*, *pingo* e *verija* (doces fonemas sem os quais o amor não era possível), e atestavam os confesionários para pedir perdão pelas vezes que os haviam pronunciado. Viver era um escândalo, morrer era um escândalo: qualquer variação do corpo assustava as pessoas. Ninguém se atrevia a respirar, para que a cidade pudesse mostrar logo as cicatrizes intactas do castigo (MARTÍNEZ, 1969, p. 235)⁸⁰.

Mais adiante, ao final do terceiro capítulo e do próprio romance, Boni considera que:

Tucumán segue a mesma, com suas espumas de marmeladas e as pompas fúnebres do ar. O vento bate com mais fúria, é verdade, e as chamadas da fome não são tão mansas como antes. Somente nós vestimos um corpo novo ao chegarmos à estação, e não nos importa pensar se é melhor ou pior, a cada

⁷⁹ Texto-fonte: “*De pronto, en cualquier pliegue de esos tules, yo divisaba al Bío y me acercaba a palmearle la espalda, como si nos hubiéramos visto ayer: él surgía de sus semejanzas y yo surgía de mis diferencias, reíamos un poco, nos preguntábamos por la salud y los amigos, por el mal o buen tiempo, por el guiso de lentejas que cocinaban en Los Dos Gordos, perdiéndonos en chismes sobre las sábanas donde habíamos dormido y los amores que esperábamos, hasta que en algún momento yo no tenía más remedio que abrir los ojos [...]*” (MARTÍNEZ, 1969, p. 228).

⁸⁰ Texto-fonte: “*Creyendo que el fin se acercaba, los tucumanos se negaban a decir uri, upiti, pingo y verija (dulces fonemas sin los que el amor no era posible), y atestaban los confesionarios para pedir perdón por las veces que los había pronunciado. Vivir era un escándalo, morir era un escándalo; cualquier variación del cuerpo asustaba a la gente. Nadie se atrevía a respirar, para que la ciudad pudiera mostrar luego las cicatrices intactas del castigo*” (MARTÍNEZ, 1969, p. 235).

corpo, vamos dando-lhe o que temos, ensinamos-lhe a querer, e isso nos basta (MARTÍNEZ, 1969, p. 300)⁸¹.

A cidade argentina sofre modificações sociais, geográficas, político-econômicas; em outros aspectos, os costumes, as crenças, as práticas religiosas continuam impostos. O texto realista maravilhoso de Martínez não descarta questionamentos ideológicos e religiosos sobre o espaço referido, muito pelo contrário, assinala suas práticas e seus elementos socioculturais. Nesse sentido, a alteridade assinalada por Bravo (1985) na fragmentação das personagens, ou nas suas figurações, concebe o construto narrativo como um questionamento da dita “realidade”, que não desautoriza seu status ficcional. Por sua vez, Bío compreende a complexidade que o constitui enquanto sujeito literário em uma tessitura romanesca na qual se imbrica visceralmente com o seu local de nascimento, vida e discurso.

4.2 Figuração dos narradores-personagens

O segundo capítulo do romance *Sagrado* (MARTÍNEZ, 1969), intitulado pelo nome da personagem Andrés, e por ele narrado, em sua maior parte, sob forma heterodiegética, exalta as primeiras vitórias de Bío no boxe, o declínio do esportista, devido às práticas supersticiosas de seus companheiros, e como a importante região argentina, produtora de açúcar, sofre impasses político-econômicos. O narrador-personagem começa por descrever as bem-aventuranças que supostamente fariam parte da vida do protagonista:

A cama teria o calor sem freio da Brigi, uma mecha de seu cabelo, um rodado do seu vestido, o que serviria para recordá-la. E o amor estaria presente todo tempo (Não terias mais que chamá-lo, irmão, e o amor viria, cheirando a pasto, a Christian

⁸¹ Texto-fonte: “*Tucumán sigue siendo el mismo, con sus espumas de mermelada y las pompas fúnebres del aire. El viento bate con más furia, es verdad, y las llamas del hambre no son tan mansas como antes. Sólo nosotros nos vestimos con un cuerpo nuevo al llegar cada estación, y no nos importa pensar si es mejor o peor, a cada cuerpo le vamos dando todo lo que tenemos, le enseñamos a querer, y eso basta*” (MARTÍNEZ, 1969, p. 301).

Dior, o que nesse momento ambicionasses) (MARTÍNEZ, 1969, p. 147)⁸².

Nesse cenário de festejos e hipérboles, Andrés detém-se para refletir e conclui “que a abundância mata o homem” (MARTÍNEZ, 1969, p. 150)⁸³. Essa personagem, na condição de narrador, vale-se de uma característica da metalepse – a relação da causa pelo efeito ou do efeito pela causa, narrada por uma personagem que observa a cena em forma proléptica, ou seja, antecipando o acontecimento – para advertir o protagonista de que a excessiva comemoração, ou felicidade, pode trazer-lhe desventuras.

A fim de melhor compreendermos a caracterização narracional da ficção, recorreremos a Chiampi (1980), quando reitera, no Realismo Maravilhoso, a demonstração de:

como um texto que constrói a sua *performance* da voz, a partir do questionamento da sua *performance* da perspectiva. Se entendemos que a perspectiva converge para a *diegese*, a função da voz que pretendemos aplicar ao Realismo Maravilhoso coloca-se ao nível da *metadiege*se. O prefixo *meta* designa aqui, como em metalinguagem, a transição para um sistema de segundo grau. Sendo a metalinguagem, genericamente, uma linguagem que fala da linguagem primeira, a *metadiege*se vem a ser, analogamente, o nível da narrativa que fala do relato primeiro (p. 79).

Na diegese em vista, a perspectiva, não do narrador-personagem, mas do protagonista, é considerada quando o relato dá conta de que esse, no topo de sua carreira esportiva, com tantas vitórias acumuladas, ao preparar-se para um novo desafio, lutar novamente contra Felipe el Hermoso, é acometido por um evento insólito, que irrompe de forma metadieética:

De cuecas, Bío se estica sobre uma tábua e oferece o corpo ao Massagista. Mas quando vão esfregá-las com unguento, suas pernas desaparecem.

– Onde você pôs as pernas? – pergunta o Massagista.

Bío, sem perturbar-se, indica um extremo da tábua.

⁸² Texto-fonte: “*La cama tendría el calor sin freno de la Brigi, un mechón de su pelo, un ruedo de su vestido, lo que sirviera para recordarla (No tendrías más que llamarlo, hermano, y el amor vendría, oliendo a pasto, a Christian Dior, a lo que en ese momento ambicionaras)* (MARTÍNEZ, 1969, p. 147).

⁸³ Texto-fonte: “*que la abundancia mata al hombre*” (MARTÍNEZ, 1969, p. 150).

– Estão aí. Não as solte. Doeram-me os passos a tarde toda e agora tenho medo de que a dor me suba pelas pernas.
 – Vamos, me dê as pernas – suplica o Massagista –. Onde você as escondeu?
 – Não as tenho – admite Bío.
 O massagista procura, no porta-toalhas e nas gavetas de roupa suja, esvazia os lavatórios e revira os armários. Quando descobre nossas pintas, coloca-nos a culpa.
 – Lavem-nas. Não sabem que as pintas trazem azar? (MARTÍNEZ, 1969, p. 152)⁸⁴.

Nesse momento, inicia a decadência do protagonista, vítima do destino ou da imprudência de seus companheiros que, ao desenharem pintas com o sangue dos pardais, e ao trazerem esses pássaros ao lugar da luta, fazem com que o vento leve pernas, cintura, braços, orelhas e lábios do boxeador. Para as crendices tucumanas, algumas práticas colaboraram com o azar de Bío, como por exemplo: “as pintas e os olhos dos pássaros [...] as palhas dos ninhos, os xaropes para a tosse, as geleias, as caixas de jade, os ramos de plantas medicinais e os que se chamam José e Jorge” (MARTÍNEZ, 1969, p. 152)⁸⁵.

A suspensão da luta e as reflexões perante a decadência física de Bío nos dão aportes para enfatizar elementos que consolidam o Realismo Maravilhoso e para rememorar a intertextualidade com García Márquez atribuída anteriormente à obra literária em estudo:

O público amaldiçoa o vento que se levou as pernas e que sopra sem parar, arrastando gatos e cadáveres de pássaros. Pede vingança contra o cirurgião que as amputou e contra as ciganas que lhe jogaram seus agouros. Para acalmar o mal humor, comem amendoins. Ofereço [Andrés] a verdadeira história em troca de uma casquinha de sorvete. ‘As pernas voaram sozinhas, melhor dizendo. ‘Voltaram, e voou a cintura.

⁸⁴ Texto-fonte: “*En calzoncillos, el Bío se tiende sobre una tabla y ofrece el cuerpo al Masajista. Pero cuando van a frotarlas con linimento, las piernas desaparecen.*

– *¿Adónde has puesto las piernas? – pregunta el Masajista.*

El Bío, sin perturbarse, indica un extremo de la tabla.

– *Están ahí. No las soltés. Me han dolido los pasos toda la tarde y ahora tengo miedo que el dolor me suba a las piernas.*

– *Vamos dámelas – ruega el Masajista –. ¿Dónde las has escondido?*

– *No las tengo – admite Bío.*

Busca el Masajista en el toallero y en los cajones de la ropa sucia, desagota los lavatorios y revuelve los armarios. Cuando descubre nuestros lunares, nos echa la culpa. ¿Vayan a lavárselos? ¿No saben que los lunares traen mala suerte?” (MARTÍNEZ, 1969, p. 152).

⁸⁵ Texto-fonte: “*Los lunares y los ojos de los pájaros [...] las pajas de los nidos, los jarabes para la tos, las jaleas, las cajas de jade, las ramas de jarilla y los que se llaman José y Jorge” (MARTÍNEZ, 1969, p. 152).*

Voltou a cintura e voou a garganta. Bío não está inteiro.’ ‘E como caminhava?, perguntavam as pessoas.’ Ficava em pé, como se suspenso com o pensamento.’ Mas ninguém acredita em mim (MARTÍNEZ, 1969, p. 154)⁸⁶.

Andrés esclarece o ocorrido, mas não lhe dão credibilidade e o acusam de ter alucinações; acreditam que as pintas o enlouqueceram. Nos bastidores, a enfermeira tenta entender o que aconteceu com Bío. Ao saber das pintas, grita “aos quatro ventos” que se trata de infecção, como uma daquelas pragas que acometeram o Egito. Com essa declaração, o povo foge sem cumprir o prometido (dar uma casquinha de sorvete em troca da história relatada pelo amigo do protagonista). A explicação que deveria servir para que todos ajudassem Bío a recuperar sua fama e vigor, torna-se fator preponderante para a sua decadência e solidão, assim como para seus amigos.

Conforme o narrador-personagem, Tucumán “fica de pernas ao ar” (MARTÍNEZ, 1969, p. 161)⁸⁷. Os camponeses saem às ruas para ironizar os costumes e tradições propagadas pela sociedade e pregadas pelas leis que regem o catolicismo, usam as roupas deixadas para trás e calçam os sapatos de grifes. Boni e Severito vão às ruas participar da festança, enquanto Andrés zela pelo sono de Bío que, após dormir por três dias, desperta e passa a ser divinizado/adorado por seus companheiros. No entanto, as metáforas proferidas não são decifradas, chegam a pensar, em alguns momentos, que está louco, a falar coisas sem sentido.

Através do discurso realista maravilhoso, o narrador-personagem relata a forma como o ex-boxeador descreve a vida, desde a fecundação até o suposto fim. Para o protagonista, participamos de uma competição em que milhares correm/concorrem para atingir um mesmo objetivo, muitas vezes inesperado, pois no deparamos com a morte. Em meio aos devaneios, Andrés dá-se conta de que a desordem total toma conta de Tucumán. A greve geral

⁸⁶ Texto-fonte: “*El público maldice al viento que se llevó las piernas y que sopla sin parar, arrastrando gatos y cadáveres de pájaros. Pide venganza contra el cirujano que las ha amputado y contra las gitanas que le echaron sus agorerías. Para calmarse comen maníes. Ofrezco (Andrés) contar a verdadera historia a cambio de un cucurucho, ‘Las piernas se han volado solas’, digo. ‘Volieron y se voló la cintura. Volvió la cintura y se voló la garganta. El Bío no está entero’ ‘¿Y cómo caminaba?’ preguntaba la gente. ‘Se paraba como si lo sostuvieras con el pensamiento.’ Pero nadie me cree*” (MARTÍNEZ, 1969, p. 154).

⁸⁷ Texto-fonte: “*cae de patas arriba*” (MARTÍNEZ, 1969, p. 161).

declarada pela *Confederación General del Trabajo* (CGT) atinge inclusive as sementes, motivo pelo qual não há produção de alimentos.

Para solucionar os “males”, a polícia chega à província argentina a fim de reorganizá-la, mesmo que de maneira violenta. A luta contra a fome e a invasão dos pobres torna-se suspensa pela narração exercida brevemente por Brigi (p. 194-199), momento em que a metadiegesse interrompe a história principal:

Então, Brigi dizia: Também gostava mais da Faustina do que da minha própria pele, e tinha prometido a ela que me mataria se ela morresse. Empréstávamos-nos os elásticos de cabelo e as fivelas, tomávamos a sopa com a mesma colher, nos pintávamos do mesmo jeito, com uma rolha queimada para que acreditassem que éramos gêmeas (MARTÍNEZ, 1969, p. 194)⁸⁸.

Após a interrupção de Brigi, o mesmo ocorre com Bío, que toma a voz narrativa para justificar a desventura pela qual passavam, pois os tucumanos não “guardaram” o dia santo e, por isso, seriam castigados: “sabem que foi um domingo que eu lambi os dedos da prima Osório, e Gosi completou seu jejum [...] e Ángela trocou de montaria três vezes diante de seu marido [...]” (MARTÍNEZ, 1969, p. 200)⁸⁹. Em seguida, Andrés retoma a voz do narrador e, em forma de diegesse, segue o relato em que Ándara reclama ao padre, em tom de ciúmes, por ele apreciar mais a Beatriz, devido às coisas bonitas que dizia.

Por fim, Andrés, melancólico, despede-se dos companheiros da cadeia e proclama:

Aqui me despedi dos amigos. Despeço-me do corpo que perdi entre tantos acasos e acidentes. Volto às coisas que envenenei ao querer recortá-las de sua aparência, que arruinei para sempre no momento de observá-las contra a luz e sentir o peso, a distância que havia entre elas e seus movimentos. Acreditei que, ao descolá-las de suas qualidades, encontraria um reino em estado puro, algo sagrado, uma pedra imã onde

⁸⁸ Texto-fonte: “*La Brigi decía entonces: También yo quería a la Faustina más que a mi propio pellejo, y le había prometido matarme si ella moría. Nos prestábamos los moños y las trabas, tomábamos la sopa con la misma cuchara, nos pintábamos iguales con un corcho quemado para que nos creyeran mellizas*” (MARTÍNEZ, 1969, p. 194).

⁸⁹ Texto-fonte: “*Saben que fue en domingo cuando lamí los dedos de la prima Osório, y el Gosi completó su ayuno [...] y la Ángela cambió tres veces de montadura ante su marido [...]*” (MARTÍNEZ, 1969, p. 200).

se iriam pregando as santidades do universo e que, por irradiação, pelo simples contágio que estabelece o olhar, me tornaria perfeito como Bío, ave do paraíso (MARTÍNEZ, 1969, p. 201)⁹⁰.

Antes de retirar-se de cena, ou melhor, passar a voz ao próximo narrador, Andrés relata um momento de glória do protagonista. Dessa vez, não como um grande lutador de boxe, mas sim, como milagreiro. Bío, juntamente com Brigi, preparam bálsamos que curam males. Enquanto Boni é encarregado de ir aos hospitais para conseguir pacientes, Andrés profere “belas palavras” aos que estão à beira da morte. No entanto, as doenças retornam; o casal de cantores que pensavam estar curados, em uma apresentação ao público, quando desafiados a cantar, não conseguem e a desventurança da personagem principal toma proporções imensuráveis:

Nunca pudemos imaginar que o papelão iria grudar tão profundamente em nossas vidas e recortar de modo definitivo a solenidade do Bío [...] perdeu toda a seriedade ao deixar seu cabelo crescer: mostrou-se compreensivo diante dos divórcios e dos adultérios, perdoou a noivas defloradas antes do casamento, urinou no átrio da Catedral e arrotou na cara do arcebispo quando voltou triunfante à cidade, ao término da peste da fome [...] Tucumán ficou-nos insuportável. A vida ficou-nos insuportável. Estávamos acostumados a que todo chefe, toda pessoa sagrada devia ser solene por natureza (MARTÍNEZ, 1969, p. 209)⁹¹.

Bío percebe a falta de reconhecimento em seu entorno e decide retomar o boxe, pois talvez, dessa forma, voltasse a ser reconhecido pelos seus. Ao findar o penúltimo capítulo, a personagem proíbe que os amigos assistam à luta

⁹⁰ Texto-fonte: “*Aquí me despedí de los amigos. Me despido del cuerpo que he perdido entre tantos azares y accidentes. Vuelvo a las cosas que envenené al querer recortarlas de su apariencia, que arruiné para siempre en el momento de miraras al trasluz y sentirles el peso, la distancia que había entre ellas y sus movimientos. Creí que al desplegarlas de sus calidades encontraría un reino en estado puro, algo sagrado, una piedra imán donde se irían clavando las santidades del universo, y que por irradiación, por el simple contagio que establece la mirada, me volvería perfecto como el Bío, ave del paraíso*” (MARTÍNEZ, 1969, p. 201).

⁹¹ Texto-fonte: “*Nunca pudimos imaginarnos que el papelón iba a clavarse tan hondo en nuestras vidas y a recortar de un modo definitivo la solemnidad del Bío [...] El Bío perdió toda la seriedad al dejarse crecer el pelo: se mostró comprensivo ante los divorcios y adulterios, perdonó a las novias desfloradas antes del casamiento, orinó en el atrio de la Catedral y echó un eructo en la propia cara del arzobispo cuando volvió triunfalmente a la ciudad, al terminar la peste dela hambre [...] Tucumán se nos hizo inaguantable. La vida se nos hizo inaguantable. Estábamos acostumbrados a que todo jefe, toda persona sagrada debía ser solemne por naturaleza*” (MARTÍNEZ, 1969, p. 209).

de boxe entre Felipe el Hermoso e o irmão dela, Rosita, no qual Maziotti passa a investir. Boni tenta convencê-lo de que o apoio fraterno seria um incentivo ao novo lutador, no entanto, a personagem principal responde: “– Quem é da família? – resmungo – Vocês, os que me acompanham, são minha família” (MARTÍNEZ, 1969, p. 211)⁹². Mesmo com esse argumento, não consegue fazer com que Boni, Andrés e Severito desistam de prestigiar a luta.

Já no terceiro capítulo, narrado e intitulado por Boni, o protagonista percebe que a obediência, de certa forma, dá à vivência do sujeito certa tranquilidade. Ele não admite sua condição tétrica, o baixo peso, a falta de vitalidade e o desânimo que passa para aqueles que estão ao seu lado. As mazelas tomam conta de todos, da personagem principal e de seus companheiros:

Nos arredores de Bío, não sobrou nada [...] A cama turca, que havia sido seu Arredor Chefe e o Ganges sacrossanto onde se afundou para batizar-se, jazia em um amontoado de ferros velhos, abandonada pelas folhas de sálvia, de estragão e de hissopo que afugentavam a tristeza. Havia se apagado o crucifixo do Nosso Senhor, que a mãe perdurou junto a cabeça salvadora da burra. Haviãam voado as fotos do Carlos Berta e do Toro Selvaje das Pampas, as chaves que jamais abriam nenhuma gaveta e os suspiros dos Nostradamus. Já não podíamos ler o Bío, nem observar como o sol se fazia em pedaços na sua boca [...] (MARTÍNEZ, 1969, p. 215)⁹³.

Como narrador autodiegético e homodiegético, Boni descreve não só a situação de Bío, mas também a si próprio:

Eu, o Boni, o cachorro catroca feito pela metade, homem a meias, com um braço a menos por descuido, descartava do meu corpo sua origem peluda e suas orelhas baixas [...] quando ficava sozinho latia sem parar, soltava para a noite o

⁹² Texto-fonte: “– ¿Quién es de la familia? – rezonga – Ustedes, los que me acompañan, son mi familia” (MARTÍNEZ, 1969, p. 211).

⁹³ Texto-fonte: “En los alrededores del Bío no quedaba nada [...] la cama turca, que había sido su Arredor Jefe y el Ganges sacrosanto donde se hundió para bautizarse, yacía en un arrubadero de fierros viejos, abandonada por las hojas de salvia, de estragón y de hisopo que ahuyentaban la tristeza. Se había borrado el crucifijo de Nuestro Seños, que la mamá colgó junto a la cabeza salvadora de la burra. Habían volado las fotos de Carlos Berta y del Toro Salvaje de las Pampas, las llaves que jamás abrían ninguna gaveta y los suspiros de los nostradamus. Ya no podíamos leer al Bío, ni observar ‘como el sol se hacía en pedazos en su boca’ (MARTÍNEZ, 1969, p. 215).

tremular dos latidos, rebaixava-o a voz humana, a cacarejo, a balado, a rebusno, a relincho, ocupava com meu canto o espectro completo da zoologia só para me sentir puro, salvo da urucubaca, capaz de acomodar em mim num registo mais louco que o dos meus amigos (MARTÍNEZ, 1969, p. 222)⁹⁴.

Posteriormente, em narração heterodiegética, o homem-cão dá conta de que o protagonista decide voltar ao boxe e, insistentemente, garante estar em sua melhor forma, afirma que pode vencer no primeiro *round*. O narrador-personagem conversa, em discurso direto, com Brigi que, na tentativa de impedir Bío de retornar aos *rings*, lembra-o de que precisa de dinheiro para poder treinar. Ela distrai-se fazendo roupinhas para as cachorras e Boni, ao trabalhar num galinheiro, sente-se distante da personagem principal: “teria gostado de encontrar-me com Bío e falar de mim. Sentava-me durante horas diante de um calendário, e fechando os olhos, tratava de que a sorte me assinalasse o dia em que nos encontraríamos” (MARTÍNEZ, 1969, p. 226)⁹⁵.

Exercendo-se outra vez como narrador autodiegético e homodiegético, Boni demonstra que a perspectiva da instância narrativa pode oferecer visibilidade às relações de alteridade quando volta o foco outra vez a Bío. Esse tentava, de certa forma, seguir os preceitos da sociedade tucumana e levar uma vida tranquila. Embora tenha perdido a luta, pois suas pernas desapareceram, sua orelha voou, perdeu massa muscular e vitalidade para sua evolução no boxe, o protagonista adquire uma terceira perna que, segundo o narrador-personagem, faz com que proporcione um prazer fora do comum a Brigi, que canta para ela em tom de culto. O desempenho sexual do casal toma grandes proporções; mal visto pela sociedade, por outro lado, atrai a atenção:

[...] para mantê-la alegre, [Bío] lançou-se a um frenesi de jogos e esportes: estudou a arte dos lançamentos, a natação, a guerra naval, o regime dos vulcões, a garrocha, os enigmas da

⁹⁴ Texto-fonte: “Yo, el Boni, el perro chueco a medio hacer, hombre a medias, con un brazo de menos por el descuido, descartaba de mi cuerpo su origen peludo y sus orejas gachas [...] Cuando me quedaba solo ladraba sin parar, soltaba hacia la noche los trémolos del ladrido, lo rebajaba a voz humana, a cacareo, a balido, a rebusno, a relincho, ocupaba con mi canto el espectro completo de la zoología sólo para sentirme puro, salvado de la mufa, capaz de acomodarme en un registro más loco que el de mis amigos” (MARTÍNEZ, 1969, P. 222).

⁹⁵ Texto-fonte: “Me hubiera gustado entonces encontrarme con el Bío y hablarle de mí. Me sentaba durante horas ante un almanaque, y cerrando los ojos, trataba de que el azar me señalara el día en que íbamos a encontrarnos” (MARTÍNEZ, 1969, p. 226).

alquimia, exercitando seus conhecimentos sobre o corpo paciente da Brigi [...]

Na serraria, os redobres do casal haviam desmantelado portas e janelas [...] Nunca se havia visto um amor com tanta vontade de compartilhar-se e voar, um fogaréu que pulava tanto de mão em mão sem se preocupar pela reprovação alheia [...] Brigi retumbava incansavelmente as arpas da Terceira Perna, soprava seus oboés e clarinetes, e quando a via hateada, pronta para soltar seus fogos de artifícios, cumprimentava-a com uma longa lamúria, colocava para voar as campainhas de sua boca e as vespas de seus ossos, até que os maus pensamentos de Tucumán e as falações das invejosas morriam atordoados no meio da rua (MARTÍNEZ, 1969, p. 229-230)⁹⁶.

O relato realista maravilhoso, como metadiegesi, descreve a Terceira Perna que, no segundo capítulo, na voz do narrador-personagem Andrés, se aproximava a um milagre, com toda a carga insólita de sua percepção:

Quando chegamos à serraria, o vento para bruscamente e o céu tem câimbras. Sentados embaixo de um farol azul, com os olhos turvos pelas chagas da vigília, contemplamos o animal enorme que Bío acaba de desembainhar, a febre enroscada que escapou entre bocejos de sua braguilha [...] Não conseguimos [Andrés e Brigi] acostumar-nos aos movimentos mirabolantes do animal e a suas mutações: a pouco e pouco, mostra uma quilha, um traquete, um velame empavesado; ou nos intimida e entrefecha as janelas, corre as cortininhas de seu olho de boi. Perderíamos a tarde nessas contemplações seu eu não tivesse dito – Guarda-o, Bío. Não sejas escandaloso [...] (MARTÍNEZ, 1969, p. 202)⁹⁷.

⁹⁶ Texto-fonte: “[...] para mantenerla alegre, se lanzó a un frenesí de juegos y deportes: estudió el arte de las lanzaderas, la natación, el torpedo naval, el régimen de los volcanes, la garrocha, las trampas de la alquimia, ejercitando sus conocimientos sobre el cuerpo paciente de la Brigi [...] en el aserradero, los redobles de la pareja habían desmantelado puertas y ventanas [...] Nunca habían visto un amor con tantas ganas de repartirse y volar, una fogata que saltaba tan de mano a mano sin preocuparse por la reprobación ajena [...] la Brigi tañía incansablemente las arpas de la Tercera Perna, soplaba sus oboes y clarinetes, y cuando la veía enarbolada, lista para soltar sus fuegos de artificio, la saludaba con una larga queja, echaba a volar las campanas de su boca y las avisvas de sus huesos, hasta que los malos tiempos de Tucumán y las habladurías de las envidiosas morían aturcidos en medio de la calle” (MARTÍNEZ, 1969, p. 230).

⁹⁷ Texto-fonte: “Cuando llegamos al aserradero, se para el viento en seco y se acalambra el cielo. Sentados bajo un farol azul, con los ojos turnios por las llagas de la vigilia, contemplamos el enorme animal que el Bío acaba de desenfundar, la enroscada fiebre que ha escapado entre los bostezos de su bragueta. [...] No conseguimos acostumbrarnos a los movimientos estafalarios del animal y a sus cambios de forma: de a ratos muestra una quilla, un trinquete, un velamen empavesado; o se pone tímido y entorna las ventanas, corre las cortinitas de su ojo de buey. Se nos iría la tarde en estas contemplaciones si yo no hubiera dicho: - Guardálo, Bío. No seas escandaloso” [...] (MARTÍNEZ, 1969, p. 202, p. 203).

O surgimento da Terceira Perna, na concepção de Andrés, faz com que considerem Bío como sagrado, sacrossanto, e aqui se esclarece o título do romance: “Ao ver que o animal se desloca por baixo dos lençóis e racha a terra com seus tamborins, sentimo-nos devotos, rendidos para sempre pelo seu feitiço. Juntamos a palma das mãos e suspendemos o fôlego, com unção. – Te adoramos. Te bendizemos. Te glorificamos [...]” (MARTÍNEZ, 1969, p. 202)⁹⁸. No entanto, isso não o liberta dos impasses que enfrenta quando deseja voltar a treinar.

No terceiro capítulo, narrado por Boni, Madalena volta a tomar a voz narrativa para convencer o protagonista a ir embora com ela:

– Bío querido, não resista. Vou te levar para que seja meu noivo.
[...] ensaiou uma desculpa com a cabeça baixa [...] a senhorita se acomodou sobre umas tábuas e cruzou as pernas: o simples passe mágico arrasou as trincheiras que Bío havia cavado para se proteger e as agulhas do coração pularam (MARTÍNEZ, 1969, p. 232)⁹⁹.

Madalena seduz o ex-boxeador, elogia-o dizendo que ele tem “um corpo volátil”, um “homem etéreo”, o par ideal para ela. O protagonista tenta safar-se dessas artimanhas, mas não resiste, pois:

[...] o discurso da senhorita [...] era apenas a fachada de uma operação de dominação que consistia em cercar Bío com as pernas até imobilizá-lo e esvaziar nas orelhas dele fontes de clorofila, mofos que desatavam o desejo e a baba (MARTÍNEZ, 1969, p. 234)¹⁰⁰.

São evidentes os traços do Realismo Maravilhoso, a malha discursiva repleta de hipérboles, o evento insólito a enfatizar o dilema do protagonista em

⁹⁸ Texto-fonte: “Al ver que el animal se desplaza bajo la sábana y hiende la tierra con sus tamboriles, nos sentimos devotos, rendidos para siempre por su hechizo. Juntamos la palma de las manos y suspendemos el aliento, con unción.
- Te adoramos. Te bendecimos. Te glorificamos [...]” (MARTÍNEZ, 1969, p. 202).

⁹⁹ Texto-fonte: “– Bío querido, no se resista. Voy a llevárselo para que sea mi novio. [...] [o protagonista] ensayó una disculpa con la cabeza baja. [...] la señorita se acomodó sobre unos tablonos y cruzó las piernas: el simple pase mágico arrasó las trincheras que el Bío había cavado para protegerse y le hizo saltar las agujas del corazón” (MARTÍNEZ, 1969, p. 232).

¹⁰⁰ Texto-fonte: “[...] el discurso de la señorita [...] era apenas la fachada de una operación de copamiento que consistía en rodear al Bío con la piernas hasta inmovilizarlo y vaciarle en las fuentes de clorofila, mohos de deseo y baba” (MARTÍNEZ, 1969, p. 234).

lidar com a indecisão. No entanto, ao ser abraçado e entrelaçado pelas pernas da sedutora, “descobriu um novo horizonte diferente de todos aqueles que conhecia” (MARTÍNEZ, 1969, p. 235)¹⁰¹. Em meio à hesitação entre ficar com Brigi ou ter novas experiências, Bío pergunta “Quanto tempo vai durar esta loucura?” (MARTÍNEZ, 1969, p. 236)¹⁰². Concomitantemente, a cidade argentina sofre:

deixou de ser a mesma: havia perdido as cores, e o vento desviava para o norte a tempestade de hortênsias e pequenas orquídeas que costumava cair pelas tardes. A chegada dos pássaros varreu até a última sombra de flor nas sacadas e murchou os cantos da boca das moças antes que brotaram (MARTÍNEZ, 1969, p. 235)¹⁰³.

Madalena diz que tudo acabará se for aceita como a noiva de Bío, que cede ao pedido de casamento. Brigi não concorda em perder o amante e, ao encontrá-lo pronto para as núpcias, já com as vestes da cerimônia, insulta-o, no que ele se desculpa: “queria aprender um pouquinho mais de amor [...] Queria levar mais amor a nossa casa e dá-lo a você” (MARTÍNEZ, 1969, p. 257)¹⁰⁴. Segundo a antiga companheira, a cidade doente que Bío tinha visto, durante a viagem com o novo *affair*, seria uma miragem provocada pelo “encantamento”, pelas pernas dessa, que o rodeavam e faziam com que novas sensações aflorassem.

Na disputa pelo protagonista, Brigi conta com a ajuda dos pássaros, amordaça as tias de Madalena e consegue resgatá-lo, o que ocorre por intermédio de um evento insólito:

Brigi deitou-se no lombo do pássaro principal e gritou: ‘Aqui está ele!’ Fixou os olhos em Bío, e com a cabeça escondida entre as penas começou a incentivar devagar, a bater seus

¹⁰¹ Texto-fonte: “*descubrió un horizonte distinto de todos los que conocía*” (MARTÍNEZ, 1969, p. 235).

¹⁰² Texto-fonte: “*¿Cuánto va a durar esta locura?*” (Martínez, 1969, p. 236).

¹⁰³ Texto-fonte: “*dejó de ser el mismo: se le habían desprendido los colores, y el viento desviaba hacia el norte el chaparrón de hortensias y alverjillas que solía caer por las tardes. La llegada de los pájaros barrió hasta la última sombra de flor en los balcones y marchitó los cantos en la boca de muchachas antes de que brotaran.*” (MARTÍNEZ, 1969, p. 235).

¹⁰⁴ Texto-fonte: “*– Quería aprender un poquito más de amor – se disculpó el Bío –. Quería llevar más amor a nuestra casa, y dártelo*” (MARTÍNEZ, 1969, p. 257).

tambores pouco a pouco, até que as moscas levantaram voo e a tarde parou [...] (MARTÍNEZ, 1969, p. 258)¹⁰⁵.

O noivo arrependido desfaz-se dos trajés do casamento, veste-se com as velhas roupas, sobe no lombo do pássaro e vai embora com Brigi. Madalena consegue soltar as ataduras e tenta seduzi-lo novamente, mas ele está disposto a retomar o seu lugar. A noiva abandonada solta uma lágrima que leva as personagens femininas, bem como as figuras e os elementos relacionados ao feminino, a chorarem copiosamente: “as tias, as abelhas fêmeas, os planetas femininos do sistema solar, a boca [...] a língua, a moralidade, a intimidade e a luxúria, a vida porque tinha sexo de mulher e estava apodrecendo” (MARTÍNEZ, 1969, p. 261)¹⁰⁶. Com um discurso hiperbólico, o relato remete ao dilúvio, provocado pelo pranto descontrolado das fêmeas, mas que, no contexto, aguarda a bem-aventurança no surgimento de um arco-íris, analogia a Noé quando aguardava a saída desse fenômeno meteorológico, que anunciaria o fim dos maus tempos.

Saindo da metadiegeese para a diegeese, Madalena agradece a lição dada pelo arco-íris e pede licença para continuar vivendo, mesmo ao ver o protagonista sumir no horizonte. A escrita realista maravilhosa de Martínez marca, uma vez mais, o seu vínculo com o *Boom* literário sul-americano, no momento em que Bío sobrevoa Tucumán e a repensa, com um olhar “de fora”:

De que cidade tão triste falo, de que tristeza gorda e satisfeita, como viver feliz na cidade que nunca solta o corpo, que não mostra o seu amor nem as suas desordens, a cidade lamacenta e removida duas vezes do seu berço! As fofocas esquecidas puseram o nariz outra vez nas casas, e nas noites vazias, nesta Tucumán de cinzas e carniças, voltaram a brotar as histórias de morte que ninguém pôde apagar dos velhos papeis (MARTÍNEZ, 1969, p. 263)¹⁰⁷.

¹⁰⁵ Texto-fonte: “[...] *la Brigi se acostó en el lomo del pájaro principal y gritó ‘¡Aquí lo tienen!’ Dejó los ojos clavados en el Bío, y con la cabeza perdida entre las plumas comenzó a alentar despacio, a batir sus tambores poco a poco, hasta que las moscas suspendieron su vuelo y la tarde dejó de moverse [...]* (MARTÍNEZ, 1969, p. 258).

¹⁰⁶ Texto-fonte: “*las tías, las abejas hembras, los planetas femeninos del sistema solar, la boca, [...] la lengua, la moralidad, la intimidad y la lujuria, la vida porque tenía sexo de mujer y se estaba pudriendo*” (MARTÍNEZ, 1969, p. 261).

¹⁰⁷ Texto-fonte: “*¡De qué ciudad tan triste hablo, de qué tristeza gorda y satisfecha, cómo vivir feliz en la ciudad que nunca suelta el cuerpo, que no muestra su amor ni sus desordenes, la ciudad cenagosa y removida dos veces de su cuna! Los chismes olvidados metieron la nariz otra vez en las casas, y en las noches vacías, en este Tucumán de ceniza y carroña, volvieron*

A punição ao lugar e ao seu povo faz-se presente cada vez que as regras (sociais, culturais e religiosas) são desobedecidas por Bío que, ao se relacionar com Brigi, teria infringido a lei do matrimônio e, vivendo em pecado, pagou por sua escolha. Do mesmo modo que ele experimenta uma situação inusitada, e expõe sua insatisfação com as imposições às quais fora subordinado no decorrer de sua criação, contrapondo-se ao sistema pré-estabelecido, Tucumán também passa por uma renovação, mas sem perder os princípios tradicionais.

O protagonista então convence o seu grupo a executar o plano de assalto ao cofre da igreja, narrado por Boni:

Eu sou o mais resolvido (sempre acreditei nisso, e estas emergências me confirmaram), avanço em direção ao [cofre] que está chumbado na parede, em uma zona pouco iluminada, e tento destravar a tampa com uma chave de fenda, sem me preocupar com o raspar de garganta (talvez um sinal de alarme) das devotas. Quando consigo abri-lo, chamo Bío para que compartilhe minha decepção: sobre o pano do cofre brilha, solitária, uma moeda de vinte centavos.
– Para isso viemos? – sussurro.
– Homem de pouca fé – me responde –. O dinheiro está no cofre maior (MARTÍNEZ, 1969, p. 282)¹⁰⁸.

Rezando o Pai-nosso em conjunto com as beatas, Bío e seus amigos dirigem-se ao cofre principal. Ao se depararem com a fechadura enferrujada, não desistem, entretanto são surpreendidos pelo padre e as devotas. No momento em que Andrés amarra o vigário e suas seguidoras, os amigos sentem-se donos da situação e desejam ir embora, mas o protagonista encontra a orelha perdida e a recupera. Disposto a voltar aos treinos, busca a aprovação do seu antigo treinador, contudo, não a obtém.

a brotas las historias de muerte que nadie había podido borrar de los viejos infolios” (MARTÍNEZ, 1969, p. 262).

¹⁰⁸ Texto-fonte: “Yo [Boni], soy el más resuelto (siempre lo creí, y estas emergencias me lo confirman), avanzo hacia la [alcancía] que está emportada en la pared, en una zona poco iluminada, e intento destrabar la tapa con un destornillador, sin preocuparme por la carraspera (tal vez una señal de alarma) de las devotas. Cuando consigo abrirla, llamo al Bío para que comparta conmigo mi desaliento: sobre el paño de la alcancía fulgura, solitaria, una moneda de veinte centavos.

– ¿Para eso hemos venido? – le susurro.

– Hombre de poca fe – me contesta –. La plata está en la alcancía grande” (MARTÍNEZ, 1969, p. 282).

Aproximado o final do último capítulo e, assim, do romance, o protagonista reconhece a planta na orelha como sua irmã gêmea e relembra a profecia materna:

[...] Antes da luta com Pequeno, a minha mãe anunciou que cresceria dentro de um gigante e lhe cobriria toda a barba com suas folhas. Os dados coincidem.
– À profecia de sua mãe falta a metade – digo – El Niño não tem barba.
– Pouco importa. É um gigante, não me diga que não. A barba seria um enfeite. Às vezes a mamãe tem a língua afiada.
– É o cúmulo – diz a Brigi – Passar tantos apuros só para levarmos essa orelha. Deus pode te castigar, Bío.
– Como vai castigar-me, se não é visto em lugar nenhum?
[...]
– Não repita essa asneira na minha frente – diz a Brigi – Deus está em todos os lugares e até nas lagostas, ainda que não seja visto.
– Sim – diz Bío –, mas nunca está onde deve estar.
– *Knovz smovz ka pop?* – aprova a plantinha (MARTÍNEZ, 1969, p. 296)¹⁰⁹.

Martínez (1969) finaliza a narrativa com essa mesma expressão russa que a inicia: “o primeiro momento é eterno porque a primeira palavra é eterna e diz tudo [...] – *Knovz smovz ka pop?*” (p. 301)¹¹⁰. De modo similar, a profecia da mãe de Bío se realiza e esse retoma sua condição de sujeito permeado pela interferência das personagens que o rodeiam. A voz dada a cada um dos companheiros da personagem principal contribui com o apontado por Chiampì (1980) como traço relevante do Realismo Maravilhoso no plano da enunciação, que é a importância da renovação da linguagem ficcional presente na produção

¹⁰⁹ Texto-fonte: “[...] *Antes de la pelea con Chico, la mamá me anunció que crecería dentro de un gigante y le cubriría toda la barba con sus hojas. Los datos coinciden.*
– *A la profecía de tu mamá le falta la mitad – digo –. El Niño no tiene barba.*
– *No importa. Es un gigante, no me vas a negar. Lo de la barba sería un adorno, che. A veces la mamá tiene la saliva exagerada.*
– *Es el colmo – dice la Brigi – Pasar tantos apuros sólo para llevarnos esa oreja. Dios puede castigarte, Bío.*
– *¿Cómo va a castigarme, si no se lo ve por ningún lugar? [...]*
– *No repitas esa gansada delante de mí. – dice la Brigi –. Dios está en todas partes y hasta en las langosta, aunque no se lo vea.*
– *Sí – dice el Bío –, pero no está donde debe estar.*
– *Knovz smovz ka pop? – aprueba la plantita*” (MARTÍNEZ, 1969, p. 296).

¹¹⁰ Texto-fonte: “*El primer momento es eterno porque la primera palabra es eterna y dice todo [...]* – *Knovz smovz ka pop?*” (MARTÍNEZ, 1969, p. 301).

hispano-americana, constituída na voz do narrador e na relação estabelecida com o narratário, pois:

a função do narrador constitui a sua *performance* como voz, através do questionamento da sua *performance* como foco. Pode-se dizer, sem risco de exagero, que a renovação da linguagem ficcional hispano-americana tem como eixo a problematização da perspectiva narrativa e a consequente crítica do próprio ato de contar. As obras mais representativas do realismo maravilhoso manifestam, em maior ou menor grau, o fenômeno do 'desmascaramento do narrador', abrindo um processo análogo à produção do efeito de encantamento no leitor: o questionamento do ato produtor da ficção involucra a revisão da convenção romanesca do real (p. 72).

O narrador é um "eu" que ocasionalmente tenta quebrar a ilusão realista (que a presentificação dos fatos do passado vai assegurando), através de alusões à seletividade dos episódios, à ordem cronológica dos fatos, ao papel das recordações do vivido na composição do romance" (CHIAMPI, 1980, p. 78). A relação de recordações/lembranças é definida pela personagem que descreve cada evento, não só para explicá-lo, mas também porque a enunciação estabelece relações pragmáticas orientadas para o diálogo entre narrador e narratário, o que coloca o Realismo Maravilhoso ao nível da metadiegesis, ultrapassando o universo ficcional narrado (diegesis).

Em *Sagrado*, Martínez (1969) atinge a enunciação identificada por Chiampi, formulando o encantamento dado ao relato, que se fixa na posição do leitor perante as funções do narrador/personagem, quer dizer, faz-se presente na significação discursiva atribuída à obra literária. As instâncias da estória e do discurso desse romance desdobram-se nas vozes de personagens-narradores, nas suas figurações e no foco narrativo, relacionados e interligados ao que o narrador vê e/ou à forma como narra os eventos. A voz do narrador-protagonista, deslocada a outros narradores-personagens, sugere histórias outras, mas que quase sempre giram em torno da narrativa principal. A quebra da linearidade temporal dos fatos e a mudança do discurso introduzem outros gêneros na tessitura romanesca que, ao também provocarem rupturas no modo de organização das coleções tradicionais, estabelecem elementos significativos para a sua análise, como veremos no próximo subcapítulo.

4.3 Temporalização, gêneros impuros e descolecionamento

Tomás Eloy Martínez (1969) aproveita os desarranjos temporais/causais para inserir gêneros impuros e, desse modo, introduzir o leitor no contexto ficcional da obra literária em estudo. Conforme explanamos no subcapítulo anterior, os níveis narrativos, a alternância de histórias secundárias que suspendem a diegese, obrigam-nos a trazer outras contribuições de Gérard Genette (2004) a respeito da metalepse, conceito reformulado e aprofundado em *Metalepsis: de la figura a la ficción*:

o caso da metalepse; e esse caráter cabalmente figural e portanto já ficcional autoriza as extensões progressivas [...], uma ficção não é mais que uma figura levada ao pé da letra e tratada como um acontecimento efetivamente realizado [...] (GENETTE, 2004, p. 23)¹¹¹.

O estudioso francês afirma que a compreensão desse universo ficcional consiste na inserção do leitor na subjetividade das personalidades “reais” como personagens de histórias ficcionais. O receptor presta-se a assumir o lugar de observador onisciente, informado e indiscreto, a fim de explorar as possibilidades propostas na ficção. Como visto anteriormente, a metalepse constantemente reiterada no romance em análise resulta na admissão de Tucumán, cidade de real existência, como a grande personagem, visceralmente ligada a Bío.

A temporalização proposta nessa narrativa outorga uma linearidade cronológica, desde o nascimento do protagonista, narrado por ele mesmo, até a idade adulta, passando pela voz de Andrés, de Boni e, finalmente, no desfecho do texto romanesco, a voz volta ao protagonista. A narrativa utiliza-se de presente e pretérito; segundo David Lodge (1996), o pretérito “tende a criar a ilusão do presente no qual as personagens atuam” (p. 10); já o presente “em geral ocorre um efeito de aceleração do ritmo, maior intensidade de dramática

¹¹¹ Texto-fonte: “*el caso de la metalepsis; y ese carácter cabalmente figural y por lo tanto ya ficcional autoriza las extensiones progresivas [...] una ficción no es más que una figura tomada al pie de la letra y tratada como un acontecimiento sucedido [...]*” (GENETTE, 2004, p. 23).

e proximidade [...] dá mais qualidade à diegese porque sugere que a narração e a narrativa coincidem no tempo” (p. 10).

Outros fatores devem ser levados em consideração, segundo Lodge (1996) e Genette (2004), como a ordem, a duração e a frequência, no entanto, abordaremos aquilo que diz respeito à temporalização, no que tange aos tempos míticos, dos intertextos e interdiscursos que irrompem o romance; ou seja, de outras narrativas, como por exemplo, dos séculos XVI e XVII a respeito do “paraíso”. Nesse sentido, o tempo torna-se elemento relevante na construção de sentido da tessitura martineziana e configurativo do Realismo Maravilhoso, segundo Chiampi (1980).

Com a infinidade de inferências religiosas, culturais e sociais, contidas em *Sagrado* (MARTÍNEZ, 1969), julgamos melhor escolher algumas delas, a fim de exemplificarmos a estratégia discursiva dos gêneros impuros. Segundo Néstor García Canclini (2003), a hibridação cultural, explanada no subcapítulo 2.3 desta investigação, denominado “Real Maravilhoso e hibridação cultural”, decorre a partir de três processos: a desterritorialização, o descolecionamento e os gêneros impuros. Detemo-nos agora no terceiro deles, uma vez que os diversos textos obstruem a história principal e estabelecem uma malha discursiva híbrida e realista maravilhosa, densa nas referências culturais próprias dessa modalidade do Insólito. Segundo Canclini (2003), trata-se gêneros impuros quando:

falamos de artistas e escritores que abrem o território da pintura ou do texto para que sua linguagem migre e se cruze com outras. Mas há gêneros constitucionalmente híbridos [...] São práticas que desde seu nascimento abandonaram o conceito de coleção patrimonial. Lugares de intersecção entre o visual e o literário, o culto e o popular, aproximam o artesanal da produção industrial e da circulação massiva (p. 336).

Martínez elabora a malha discursiva com interrupções que tornam *Sagrado* (1969) um texto híbrido, ao associar diferentes imagens, discursos e narradores. Alguns processos de hibridização também se combinam, como o de des(re)territorialização com o dos gêneros impuros, a partir do momento em que o “cruzamento descomunal” do norte argentino junta-se a personagens que, eternizados pelo escritor francês Alexandre Dumas, primeiramente em

folhetim, depois em livro, recebe frequentes adaptações e releituras, para outros meios e outras linguagens: “filhos de espanhóis e de lules, de italianos e diaguitas, fomos todos por um, como os mosqueteiros” (MARTÍNEZ, 1969, p. 191)¹¹². Cabe lembrar que os povos autóctones diaguitas habitavam a atual região tucumana e informar que os indígenas lule, provindos de locais onde hoje se encontram a província argentina de Salta e seus territórios vizinhos na Bolívia e no Paraguai, foram deslocados a uma zona situada entre o noroeste de Santiago del Estero, o norte de Tucumán e o sul de Salta.

As canções, as receitas, os manuais, dentre outros, constituem gêneros impuros que constroem uma linguagem inovadora, compatível com a proposta do *Boom* literário sul-americano. O protagonista, por sua vez, reconfigura o imaginário da sociedade tucumana em meio a credices, obediência e contestações. Assinalamos, então, como Bío acata as previsões zodiacais para atingir a suposta felicidade e, sem titubear, com receio de infringir alguma ordem Suprema, no primeiro capítulo do romance em análise:

[...] o horóscopo me [a Bío] ordenava que me ajoelhasse e desse graças ao céu ao final deste dia, meu signo escorpião considerava que a felicidade pode ser conquistada com uma miserável inclinação de joelhos. E para que negar a obediência? (MARTÍNEZ, 1969, p. 24)¹¹³.

As personagens, no geral, atendem, insatisfeitas, às determinações, pois entendem que uma atitude contrária pode gerar castigos. Essa ideia de punição vai permear as escolhas de Bío, que opta pela transgressão a fim de alcançar o sentido de liberdade. Somente no desfecho do romance, reconhece ter sido uma luta vã. Em um dos seus vários momentos de protesto, expressa seus devaneios. A revolta efetiva-se, mas a música tradicional do folclore sul-americano o traz de volta à “realidade”:

[...] eu [Bío] me levantava a adorar na minha mesa de cabeceira o assassinato e a blasfêmia, as matanças de

¹¹² Texto-fonte: “*hijos de gallegos y de lules, de tanos y diaguitas, fuimos todos para uno, como los mosqueteros*” (MARTÍNEZ, 1969, p. 191).

¹¹³ Texto-fonte: “[...] *el horóscopo me ordenaba arrodillarme y dar gracias al cielo al final de este día, mi signo escorpio consideraba que la felicidad puede conquistarse con una miserable inclinación de rodillas. ¿Y para qué negarle obediencia?*” (MARTÍNEZ, 1969, p. 24).

crianças e os coitos da multidão, convocava os verdugos da Inquisição e os dragões do Apocalipse para que levantem um fogueira na praça Independência e deram um festim com a carne de todos meus parentes. Nunca cheguei mais longe. Até porque os alto-falantes de Lalo me distraíam com *Mi linda Cachita* (MARTÍNEZ, 1969, p. 25)¹¹⁴.

Outras canções referidas no romance em estudo demonstram os costumes da sociedade tucumana. Por exemplo, em pleno verão, calor insuportável na região de Tucumán, os eventos culturais eram trazidos para praça principal da cidade, *Independencia*. O pai de Bío pede para que toquem *Happy Birthday*. A mãe do protagonista, no entanto, interfere e diz preferir “*Melenita de oro*”; já a multidão em polvorosa grita outras sugestões: “*Zumba del grillo*” e “*Luna tucumana*”. Nenhum pedido é atendido, o que demonstra que a vontade do povo não prevalece, reforçando a ideia de hierarquia social. Nessa perspectiva, retomamos Canclini (2003) no que se refere ao descolecionamento, um dos processos de hibridação:

organização da cultura [que] pode ser explicada por referência a coleção de bens simbólicos [...] a desarticulação do urbano põe em dúvida que os sistemas culturais encontrem sua chave nas relações da população em certo tipo de território e de história que prefigurariam em um sentido peculiar os comportamentos de cada grupo (p. 302).

O descolecionamento, associado à desterritorialização, contempla a ressignificação dos bens simbólicos de grupos distintos e hierarquizados. Assim, as canções consideradas representantes do folclore passam, em *Sagrado* (MARTÍNEZ, 1969), por uma reconfiguração, adquirem novos valores que ampliam a hibridação textual. Outro gênero que compõe a tessitura romanesca é o *Semanario de agricultura, industria y comercio* da cidade de Buenos Aires, de 1804, que interrompe a narrativa e se ocupa do contexto histórico-social tucumano:

¹¹⁴ Texto-fonte: “[...] *yo me levantaba a adorar en mi mesa de luz el asesinato y la blasfemia, las matanzas de niños y los coitos de las muchedumbres, convocaba a los verdugos y los dragones del Apocalipsis para que levantaran un asador en la plaza Independencia y dieran un festín con la carne de todos mis parientes. Nunca llegué más lejos. Ya porque los altoparlantes del almacén de Lalo me distrajeran con ‘Mi linda Cachita’*” (MARTÍNEZ, 1969, p. 25).

Todos os atributos que os antigos deram à primeira idade do mundo caracterizam a população pequena que conhecemos com o nome de San Miguel de Tucumán. [...] os homens: estes são dotados de entendimento claro; prontos para toda a ciência ou arte, mas a nada determinado, ostentam que possuem em prodigiosa diversidade as mais ricas produções da natureza [...] os braços são tão frouxos que escassamente colhem o realmente necessário para passar o ano, atentos somente ao que a terra produz espontaneamente [...] para colocar na linha estes homens mal treinados, de insolência sem vergonha [...]: trata-se de corrigir os excessos, e se conseguirá quando o útil e constante afinco do Tucumano às artes e exercícios rurais (MARTÍNEZ, 1969, p. 67)¹¹⁵.

Bío ainda alega que, sem essa contextualização, torna-se impossível entender Hermenegildo Maziotti, seu treinador de boxe. Os gêneros impuros, como um dos processos de hibridação, ainda, preveem a influência/interferência étnica (Cf. CANCLINI, 2003). Nesse sentido, destacamos o processo de colonização por portugueses, espanhóis, ingleses, franceses, dentre outros, na América do Sul; a influência sobre os nativos (índios) não se deu somente pelo colonizador; outras etnias que vieram para trabalhar (voluntária ou involuntariamente) na América colaboraram com a hibridação social, cultural e religiosa, como por exemplo, os africanos e os imigrantes europeus.

Asseguramos esse traço também em *Sagrado* (MARTÍNEZ, 1969), onde a influência árabe está presente no momento em que Gosi, sem motivo aparente, perde os sentidos, inerte a qualquer estímulo ou tentativa de retirá-lo dessa condição, mesmo correndo o risco de ser devorado por animais como as doninhas: “Gosi, único representante da decadência humana, dormia indefeso e imóvel naquele buraco que era ao mesmo tempo *Algeciras* cercada por *Boccanegra*, *Khartoum* ameaçada por *El Mahd*” (MARTÍNEZ, 1969, p. 74)¹¹⁶. Bío denomina o local onde o zumbi está alojado; ora *Algeciras*, palavra

¹¹⁵ Text-fonte: “*Todos los atributos que los antiguos han dado a la primera edad del mundo caracterizan a la población corta que conocemos con el nombre de San Miguel de Tucumán [...] los hombres: éstos son adornados de entendimiento claro; prontos para toda ciencia o arte, pero nada determinado; blasonan de que poseen en prodigiosa diversidad las más preciosas producciones de la naturaleza [...] Los brazos son tan flojos que escasamente recogen lo muy necesario para pasar el año, atendidos sólo a lo que la tierra espontáneamente produce [...] para poner a raya a estos hombres mal entretenidos, de desvergonzada insolencia; pero esto no basta: trátase de corregir los excesos, y se conseguirá cuando la útil y constante aplicación del Tucumano a las artes y ejercicios rurales*” (MARTÍNEZ, 1969, p. 67).

¹¹⁶ Texto-fonte: “*el Gosi, único representante de la decadencia humana, dormía desvalido e inmóvil en aquel hueco que a la vez Algeciras sitiada por Boccanegra, Khartoum amenazada por El Mahd*” (MARTÍNEZ, 1969, p. 74).

derivada do árabe “*al-jazira*”, ora Khartoum, capital do Sudão, também com aspectos da mesma etnia.

Vírus, bactérias e animais tentam aproveitar-se do desânimo que acometeu Gosi e organizam-se para devorá-lo. Bío por sua vez, tenta salvá-lo, mas é sua mãe que toma as devidas providências e, como o fazia Evita contra os adversários, profere um discurso a fim de atrair militantes, neste caso, para desempenhar a tarefa de retirar os intrusos de perto do zumbi:

– Fora daqui, bandidos! – insistiu a mãe.

[...]

– Me admira – [a mãe de Bío] começou a dizer em voz baixa e contida –. Me admira vocês, fêmeas dos herpes vírus, galinhas e espiroquetas. Me admira muito, doninhas fêmeas, rickettsias de alma feminina, raposas e aranhas-escorpião. Tanto as escravizaram os machos que não saem para colaborar com uma congênere? Onde esconderam os ferrões, os chicotes de domesticação, as presas de mastigar maridos?

– Mamãe segunda **Evita**, gênio da política: fiquei admirado [...] (MARTÍNEZ, 1969, p. 79, grifo nosso)¹¹⁷.

A mãe do protagonista usa a mesma performance e estratégia da ex-Primeira-Dama, fala com o coração e chama doninhas, rickettsias, raposas, e aranhas, para que a ajudem na luta contra os machos (vírus, bactérias, parasitas e animais) que pretendiam tirar proveito da situação em que o zumbi, Gosi, encontrava-se. O narrador/personagem atribui à mãe a imagem de Eva Perón e sua relação com o povo argentino, ademais, lembrada no romance pela foto da atriz na qual Evita se inspirava quando criança: Norma Shearer (p. 297).

Destacamos ainda, uma receita dada pelo narrador/protagonista, no primeiro capítulo de *Sagrado*, ao ver que o medo tomava conta da cidade argentina, quando a penúria, a pobreza e a fome se aproximavam. Segundo Bío, trata-se de uma combinação entre a Linha Maginot e as cabalas da Muralha da China:

¹¹⁷ Texto-fonte: “– ¡Fuera de aquí, bandidos! – insistió mamá.

[...]

– Me extraña – empezó a decir en voz baja e contrita –. Me extraña de ustedes, hembras de los herpesvirus, gallinas y espiroquetas. Me extraña mucho, comadreas hembras, rickettsias de alma femenina, zorras y arañas escorpionas. ¿Tanto las han esclavizado los machos que no salen a colaborar con una congénere? ¿Adónde tienen las tenazas, los látigos de domesticación, los colmillos de masticar maridos?

– Mamá segunda Evita, genio de la política: me dejaste admirado” (MARTÍNEZ, 1969, p. 79).

Cacarejar riquezas para cobrir o barulho da miséria / Não dar um passo sem a aprovação alheia / Não colocar a cara na rua, salvo para ver se chove ou para comentar a temperatura ambiente com conhecimento de causa / Lembrem Monteagudo¹¹⁸, que tinha essas ideias esquisitas, e por vestir a camisa demais com elas podem ver como terminou (MARTÍNEZ, 1969, p. 83)¹¹⁹.

Ainda, tratando de textos instrucionais, o romance em estudo traz um manual que formula respostas às mulheres para que não cedam ao pedido do pretendente para dar uma prova de amor. A metalepse surge novamente suspendendo a história principal com uma história secundária; a voz narrativa deixa de ser a de Bío e passa a ser a de José Reynolds¹²⁰, escritor desse guia no qual as donzelas têm acesso a respostas e se obrigam a reproduzir uma de suas vinte propostas caso seja solicitada uma prova de amor:

Impelidos pela sidra e pelos vapores que sobem do asfalto, os namorados se animam a exigir peremptoriamente a prova de amor tantas vezes postergada. As namoradas devem consultar o manual de José Reynolds /com licença eclesiástica / e emitirão uma destas vinte respostas (MARTINEZ, 1969, p. 84)¹²¹.

MENSAGEM E ADENDO DO AUTOR¹²² - É meu desejo que estas respostas de corte realista proporcionem a suas leitoras material ideológico, esquemas didáticos e, sobretudo, fôlego moral e sadio para enfrentar a quem (sob aparência de amizade, amor, proteção, etecetera) se constituem tão

¹¹⁸ Bernardo José Monteagudo (Tucumán, 1789 - Lima, 1825) foi advogado, político, jornalista, militar e revolucionário argentino; possivelmente mulato (filho de uma escrava africana), participou dos processos de independência no Rio da Prata, Chile e Peru (GRANILLO, 1872).

¹¹⁹ Texto-fonte: “*Cacarear la grandeza para tapar el ruido de la miseria / No dar un paso sin la aprobación ajena / No sacar la cabeza a la calle, salvo para ver si llueve o para comentar la temperatura ambiente con conocimiento de causa / Recuerden a Monteagudo, que abrigaba esas ideas raras, y por arroparse demasiado en ellas ya ven cómo terminó*” (MARTÍNEZ, 1969, p. 83).

¹²⁰ Impreso por editorial Las Razas, de San Miguel de Tucumán, en 1948, con el título “88 respuestas al que pide una prueba de amor, opúsculo dedicado a mujeres mayores de 13 años” y firmado por fray José Reynolds O. F. M (MARTINEZ, 1969, p. 84 (Nota de rodapé).

¹²¹ Texto-fonte: “*impelidos por la sidra y por los vapores que suben del asfalto, los novios se animan a exigir perentoriamente la prueba de amor tantas veces postergada. Las novias consultarán el manual de José Reynolds / con licencia eclesiástica / y emitirán una de estas veinte respuestas*” (MARTINEZ, 1969, p. 84).

¹²² Depoimento de José Reynolds que faz parte do manual elaborado por ele, publicado pela Editorial Las Razas, de San Miguel de Tucumán, intitulado “88 respuestas al que pide una prueba de amor, opúsculo dedicado a mujeres mayores de 13 años”.

frequentemente em agressores de seus essenciais valores femininos (MARTINEZ, 1969, p. 88)¹²³.

Resistir às tentações faz com que a “moça de boa família” consiga realizar um bom casamento e as famílias, por sua vez, possam constituir alianças de poder socioeconômico. Entregar-se antes da benção da Santa Igreja Católica Apostólica Romana implica na punição de permanecer solteira, ser enviada a um convento ou, ainda, um prostíbulo. A tradição tucumana renega qualquer comportamento contrário.

Conforme explanado ao longo desta dissertação, as metalepses são constantes na constituição do romance em análise. No primeiro capítulo, o narrador/personagem anuncia que o próximo relato não será narrado por ele: “Esta é a historia do tesoureiro, contada por ele mesmo” (MARTÍNEZ, 1969, p. 95). Novamente, há a interrupção da história primeira – o treinamento técnico de Bío – pelo relato do tesoureiro, que explica porque foi parar na *Casa de domesticación*:

Vim à academia recuperar-me da úlcera. Aquele verão andava descontrolado e ninguém saía da água para poder suportá-lo. Esticávamos na água os colchões de borracha e nos abanávamos sem parar: Ángela, minha mulher, usava as duas mãos sem dar tempo ao ar em brasa para que se apazigua-se. [...] Quando amanheceu, Mazioti abriu todas as portas do ginásio para que fosse embora o tufo da umidade. Logo, ficou em pé diante da Ángela e a olhou dormir, com a boca entreaberta [...] Ouvei que ela lhe perguntava ‘O que você quer?’. E Mazioti, sem responder, continuava contemplando-a maliciosamente. Revirei os olhos para olhar o que ele olhava: senti as pessoas caminharem descalças e se exporem às picadas mortais, a folhas de salsinha safarem-se das saladas, as pássaras refazerem-se da insolação e se deixarem fecundar pela ávida manhã. Ángela estendeu os braços ao treinador e o deitou sobre ela. Vi reviradas as calças e os sutiãs que pulavam como rãs brancas e caíam perto da água sem cara de sofrimento nem a mais leve aflição. Levantei-me e tentei protestar: ‘Soltem-se, que estou aqui’, mas eles nem me fizeram caso, jogavam-se um no outro com frenesi de zumbis,

¹²³ Texto-fonte: “MENSAJE Y ADENDA DEL AUTOR – *Es mi anhelo que estas respuestas de corte realista proporcionen a sus lectoras material ideológico, esquemas didácticos y, sobre todo, aliento moral y sana para enfrentar a quienes (so capa de amistad, amor, protección, etcétera) se constituyen tan a menudo en agresores de sus esenciales valores femeninos*” (MARTINEZ, 1969, p. 88).

chocavam suas asas ao desfrute, as abelhas, os ovos de ouro que eu não tinha sabido chocar (MARTÍNEZ, 1969, p. 97)¹²⁴

O tesoureiro presencia a mulher, não só com Maziotti, mas também com o massagista que ocupa o lugar do chefe e desfruta dos prazeres do sexo. Após tanta decepção, pois vê que sua esposa “não perdeu com ele [o massagista] nem um ápice de seus incêndios e proezas, mudou agilmente de montaria e se abriu como uma planície interminável” (MARTÍNEZ, 1969, p. 98)¹²⁵; decide ir para a *Casa de domesticación* para curar-se da indiferença e para sofrer o que tivesse que sofrer.

Esses eventos insólitos, plurais na escrita realista maravilhosa de Martínez (1969), levam-nos a reafirmar seu vínculo com o *Boom* e com escritores como Gabriel García Márquez e Jorge Luis Borges. Segundo Juan Pablo Neyret (2007), o tempo, nas obras do escritor argentino – e, elaborado também no romance em análise –, advém de um labirinto borgeano, ou seja,

escreve seus romances ‘tecidos sobre o bastidor da história’ desde o presente. É certo que e os utiliza para lavar o curso do rio do porvir. E é certo que com eles cria um ‘turvo passado irreal’. Mas este jardim está determinado em primeira instância por uma irrenunciável (e irresistível) busca da verdade¹²⁶.

¹²⁴ Texto-fonte: “*Vine al gimnasio a reponerme de la úlcera. El verano aquel andaba desmandado y nadie se movía del agua para poder soportarlo. Tendíamos en el agua los colchones de goma y nos abanicábamos sin parar: Ángela, mi mujer, usaba las dos manos sin darle tiempo al aire abrasador para que se apaciguara [...] Cuando amanecía, Maziotti abrió todas las puertas del gimnasio para que se fuera el tufo de humedad. Luego, se paró delante de Ángela y la miró dormir, con la boca entreabierta [...] Oí que ella le preguntaba ‘¿Qué quiere?’*, y Maziotti, sin contestar la seguía contemplando maliciosamente. Di vuelta los ojos al revés para mirar lo que él miraba: sentí la gente caminar descalza y exponerse a las picaduras mortales, a las hojas de perejil zafarse de las ensaladas, a las pájaras rehacerse de la insolación y dejarse fecundar por la ávida mañana. La Ángela tendió los brazos al entrenador y lo acostó encima de ella. Vi revuelto los pantalones y de los corpiños que saltaban como ranitas blancas y caían cerca del agua sin cara de sufrimiento ni la aflicción más leve. Me levanté y traté de protestar: ‘Sueltsensé, que estoy aquí delante’, pero ellos no me hicieron caso, se vertían el uno en el otro con frenesí de zombies, chocaban sus aletas para darse la miel, las abejas, los huevos de oro que yo no había sabido empollar” (MARTÍNEZ, 1969, p. 97).

¹²⁵ Texto-fonte: “no perdió con él ni un ápice de sus incendios y proezas, cambió de montura y se abrió como una pradera interminable” (MARTÍNEZ, 1969, p. 98).

¹²⁶ Texto-fonte: “*escribe sus novelas "tejidas sobre el bastidor de la historia" desde el presente. Es cierto que las utiliza para labrar el cauce de río del porvenir. Y es cierto que con ellas crea un "turbio pasado irreal". Pero este jardín de tiempo está determinado en primera y en última instancia por una irrenunciable (e irresistible) búsqueda de la verdad*” (NEYRET, 2007).

As marcas temporais desse modo de escrita desafiam o leitor de *Sagrado* (MARTÍNEZ, 1969) a desvendar os enigmas contidos na sua malha discursiva. Para tanto destacamos o trecho que nos remete não só ao labirinto borgeano, mas também a García Márquez:

Sempre me deixaram triste os fios dos romances, que se cumprem cem anos nesta página não podem cumprir dez na seguinte, nem se deitar à meia-noite e acordar duas manhãs antes. [...] Prefiro os fios que me olham com antipatia ainda que não possa viver o um sem o outro, [...] Que sei eu qual fio é o que interessa, para que quero ser Deus Todo-poderoso nesta pátria. Assim que continuo, sem remorsos (MARTÍNEZ, 1969, p. 151)¹²⁷.

Os jogos com palavras, o “terrorismo semântico” atribuído a Martínez por Roa Bastos (1969b), enriquecem o texto com anagramas desenvolvidos a partir dos vocábulos *box* e *Bío*: “Box, Obx, Xbo” (MARTÍNEZ, 1969, p. 105). Essa estratégia demonstra a complexidade e a diversidade contida no ensino e aprendizagem do esporte. Já no que tange ao nome do protagonista “(Bío, lob, Oíb, Boí, esferoide em perigo)” (MARTÍNEZ, 1969, p. 192) confirma os vários “eu” que permeiam a personagem principal. O romance em estudo traz outras construções estilísticas como, por exemplo, os poemas com ou sem rimas, recitados pela prima Osório:

*La que amansaba mancebos
quedó mansa sin querer
porque a mansalva los huevos
le mancillaron el ser
sin que pudiera poner
a tiempo anzuelos y cebos.
Muraleja: bay que romper
Los huevos cuando son huevos* (MARTÍNEZ, 1969, p. 139)¹²⁸.

¹²⁷ Texto-fonte: “*Siempre me han puesto triste los hilos de las novelas, que si cumplen cien años en esta página no pueden cumplir diez en la siguiente, ni acostarse a la medianoche y despertarse dos mañanas antes. [...] Prefiero los hilos que se miran con antipatia aunque no pueden vivir el uno sin el otro, [...] Qué sé yo cuál es el hilo que importa, para qué quiero ser Dios Todopoderoso en esta patriada. Así que continuo, sin remordimientos*” (MARTÍNEZ, 1969, p. 151).

¹²⁸ Optamos por não traduzir o poema para não desfazer a rima e o ritmo elaborados pelo escritor argentino, Tomás Eloy Martínez.

Além dos anagramas e poemas, o texto martineziano introduz ditados populares com a função de explicar costumes tucumanos, dentre os quais, escolhemos alguns, a título de exemplo:

[...] ao cavalo dado, os dentes são perdoados [...] na casa de pobre / é bom que o orgulho sobre.
'Vale mais uma galinha conhecida do que um gallo por conhecer' [...]
Não há bem que dure cem anos.
Onde vai o cadáver, vão os corvos.
Ninguém pode servir a dois senhores (MARTÍNEZ, 1969, p. 13; 15; 178; 192)¹²⁹.

Os dois primeiros ditados aparecem logo na primeira página e explanam como se comportava a família, mais especificamente, as tias de Bío, ao correrem aos armazéns almejando guardar mantimentos para uma possível desventura. O terceiro, situado na página 15, diz respeito à prática das avós do protagonista em memorizar uma frase, uma expressão, para ser dita no último suspiro. Enquanto a avó Adelina tinha escolhido dizer “Meu Deus, por que me abandonaste?” (MARTÍNEZ, 1969, p. 15)¹³⁰; a prima Osório propunha algo mais fácil e simples: “Acabou-se de imprimir em Buenos Aires” (MARTÍNEZ, 1969, p. 15). A idosa, contrariada e nervosa, desmaia, pois não concorda com a neta; Osório insiste e conclui que, se acatasse sua sugestão, seria entendida por todos quando proferisse as últimas palavras.

O quarto provérbio refere-se ao refúgio que Andrés e Severito conseguem após a rebelião em Tucumán. Na verdade, deveria ser: “Não há mal que dure para sempre”, mas de forma irônica, o narrador faz uso do ditado para ressaltar que o abrigo não ficará intacto; em algum momento, deveriam deixá-lo e enfrentar o infortúnio pelo qual passava a cidade argentina. Por fim, os últimos ditados têm a ver com as inúmeras recomendações dadas desde a infância, remetem-nos aos contos que terminam com “a moral da história”. Andrés as ouve atentamente, mas “[...] Bío dormia todo o tempo, sem prestar

¹²⁹ Texto-fonte: “[...] *al caballo regalado se le perdonan los dientes [...] en la casa del pobre / buenos es que el orgullo sobre.*

'Vale más gallina conocida que gallo por conocer' [...]

Pero no hay bien que dure cien años.

Donde va el cadáver van los cuervos.

Nadie puede servir a dos señores (MARTÍNEZ, 1969, p. 13; 15; 178, 192).

¹³⁰ Text-fonte: “*¡Dios mío, por qué me has abandonado!*” (MARTÍNEZ, 1969, P. 15).

atenção às histórias” (MARTÍNEZ, 1969, p. 190)¹³¹. O fato de ignorar tais prescrições pode configurar-se como uma contestação à educação tucumana, conforme declara Boni:

Às vezes, impaciente, olhava atrás das folhas, para ver se algum dia saiu das margens, mas logo pensava que não podia ser, que ninguém em Tucumán se atreveria a imprimir um almanaque que violasse os preceitos da Bíblia e do costume (MARTÍNEZ, 1969, p. 228)¹³².

Importa destacar que o romance em questão se inicia com a referida e comentada frase em russo – “*Knovz smovz ka pop?*” – acima da personagem de uma história em quadrinhos de Billiken, decalcada pelo cartunista argentino Quino, e da sua já clássica Mafalda. A hibridez romanesca assim se reforça com os desenhos de ambas as personagens e a forma dos *cartoons* que, segundo Canclini (2003, p. 339), “Ao gerar novas ordens e técnicas narrativas, mediante a combinação original de tempo e imagens em relato de quadros descontínuos, contribuíram para mostrar a potencialidade visual da escrita e o dramatismo que pode ser condensado em imagens estáticas”.

Para Canclini (2003), a história em quadrinhos é componente central da cultura contemporânea, reafirmando aliança inovadora entre cultura icônica e literária. Algumas de suas características – síntese de vários gêneros, “linguagem heteróclita” e atratividade para públicos de várias idades e classes sociais – também se verificam quando migram para outros meios. É o caso de *Superman* e *Flash Gordon*, mencionados por Andrés no segundo capítulo da narrativa em estudo, como comparativos à condição de Bío. Marcantes no cinema e na televisão, esses super-heróis auxiliam a situar os gêneros impuros no tecido romanesco como elementos de hibridação cultural, na América do Sul, proporcionada por novos fluxos e interações: “Às modalidades clássicas de fusão, derivadas de migrações, intercâmbios comerciais e das políticas de

¹³¹ Texto-fonte: “[...] *Bío dormía todo el tiempo, sin prestar atención a las historias*” (MARTÍNEZ, 1969, p. 190).

¹³² Texto-fonte: “*A veces, impaciente, miraba la parte de atrás de las hojas, por si algún día se había desviado fuera de los imágenes, pero luego pensaba que no podía ser, que nadie en Tucumán se hubiera atrevido a imprimir un almanaque que violara los dictados de la Biblia y de la costumbre*” (MARTÍNEZ, 1969, p. 228).

integração educacional impulsionadas por Estados nacionais, acrescentam-se as misturas geradas por indústrias culturais” (CANCLINI, 2003, p. XXXI).

No entanto, o romance em análise não deixa de contemplar uma provável lenda diaguita (pré-colombiana), mencionada em seu terceiro capítulo por Boni quando, junto com seus amigos, abrem o cofre durante o roubo à igreja e sentem no estômago uma medusa gelada que pulsa impacientemente:

Já os bruxos diaguitas falavam de mal-estares idênticos a esse quando iam a profanar as tumbas da tribo, mas em vez de medusas sentiam peixes de rio (animais da água, a final de contas), que eram a encarnação não dos mortos senão que das urnas onde os sepultavam (MARTÍNEZ, 1969, p. 289)¹³³.

Essa lenda, já nas últimas páginas da narrativa, reforça o elemento étnico que nela demarca a interculturalidade. O discurso narrativo encerra-se com uma fábula, não no sentido contrário a trama, mas como gênero literário, uma forma simples com caráter moralizante, utilizada, geralmente, para a introdução de lições ou valores nas crianças. Essa narrativa, antes já apresentada por Bío (MARTÍNEZ, 1969, p. 114-115), será repetida por ele, como reiteração:

Era uma vez um galo velho que queria morrer, e de galinheiro em galinheiro, perguntava como fazê-lo. Uma manhã, acordou mudo e sem penas nem esporas nem patas, indiferente às galinhas e a palha morna de seu ninho. ‘O que foi?, perguntou-lhe o dia. ‘Não sou mais galo e quero morrer’, respondeu. Tanto sofreu o dia por aquele galo que se ofereceu para mostrar-lhe a morte. ‘Quando acontecerá?, inquietou-se o galo. ‘Quando não tenha motivo para morrer’, disse-lhe o dia. E Deus e o dia foram juntos em direção aos galinheiros onde ninguém vive, nem morre, nem pergunta nada (MARTÍNEZ, 1969, p. 296-297)¹³⁴.

¹³³ Texto-fonte: “*ya los brujos diaguitas hablaban de malestares idénticos a ese cuando iban a profanar las tumbas de la tribu, pero en vez de medusas sentían peces de río (animales del agua, al fin de cuentas), que eran la encarnación no de los muertos de las urnas sino de las urnas donde los sepultaban*” (MARTÍNEZ, 1969, p. 289).

¹³⁴ Texto-fonte: “*Había una vez un viejo gallo que quería morir, y de galera en galera preguntaba cómo hacerlo. Una mañana, despertó mudo y sin plumas ni espuelas ni patas, indiferente a las gallinas y a la paja tibia de su nido. ‘¿Qué te ha pasado?’, le preguntó el día. ‘Ya no sou gallo y quiero morirme’, contestó. Tanto sufrió el día por aquel gallo que se ofreció a enseñarle la muerte. ‘¿Cuándo sucederá?’, se inquietó el gallo. Cuando no tengas motivo para morirte’, le dijo el día. Y Dios y el día se fueron juntos hacia las galleras donde nadie vive, ni muere, ni pregunta nada*” (MARTÍNEZ, 1969, p. 296-297).

Como essa fábula, outros gêneros, influências místicas e míticas, canções típicas, lendas, traços políticos e ideológicos, manuais, dentre outros discursos ou textos, constituem costumes e comportamentos dos tucumanos, representados na figuração das personagens. Portanto, a hibridação cultural, assinalada nos gêneros impuros e no descolecionamento, trafega por *Sagrado* (MARTÍNEZ, 1969) e comprova as múltiplas práticas discursivas, nele propostas como recursos para reconhecer interculturalidade própria da América do Sul, longe de um entendimento essencialista, mas como resultado de fusões/intersecções/transações que enriquecem sua produção literária pertinente ao nosso espaço geográfico, cultural e social.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente investigação não só possibilita colaborar com os estudos acerca da obra do jornalista e ficcionista argentino Tomás Eloy Martínez, mas também ajuda a compreender o porquê de o Realismo Maravilhoso não ser encarado pelo leitor como algo restritamente irreal, sobrenatural, através da percepção dos eventos insólitos como pertinentes à pluralidade cultural sul-americana. Assim, esse modo particular de conceber ficcionalmente insólitos espaços, eventos, figuras e temporalizações, oferece uma produtiva mostra de intercâmbios sociais, históricos e culturais que norteiam desejos de artistas e intelectuais sul-americanos, como Augusto Roa Bastos, Gabriel García Márquez e o próprio Martínez.

Cabe mencionar que não procuramos analisar o romance *Sagrado* (MARTÍNEZ, 1969) desde uma compreensão *a priori*, fosse ela em termos de leituras críticas anteriores, fosse numa atitude que pudesse caracterizar tentativa de enquadrar o texto romanesco em determinada armadura teórica. Na verdade, a presente pesquisa começa quando, ainda sem termos ingressado no Programa de Pós-Graduação em Letras, Mestrado em Linguagens e Representações, da Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC), buscamos participar do Grupo de Pesquisa O Espaço Biográfico no Horizonte da Literatura (GPBIO). Foi então que lemos diversos autores do Fantástico europeu, tais como Benito Pérez Galdós, Charles Nodier, Edgar Allan Poe, Ernst Theodor Amadeus Wilhelm Hoffmann, Gérard Nerval, Guy de Maupassant, Henry James, John Sheridan Le Fanu e Théophile Gautier; do Fantástico sul-americano, Adolfo Bioy Casares, Horacio Quiroga, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Silvina Ocampo, dentre outros.

Nesse momento, preocupávamo-nos em identificar, de forma empírica, prováveis diferenças e semelhanças entre essas duas modalidades, sobretudo e principalmente, através da leitura dos textos literários eleitos para discussão em grupo. O posterior apoio em teóricos do porte de Lenira Covizzi (1978), Tzvetan Todorov (2003), Remo Ceserani (2006), Renato Prada Oropeza (2006), Ítalo Calvino (2010), Flávio Garcia (2007; 2012) e Heidrun Krieger (2012), além

de confirmar as nossas suspeitas, trouxe-nos compreensão mais aprofundada acerca do Insólito e de suas peculiaridades.

Passamos a ler e a discutir alguns autores basilares ao Realismo Maravilhoso, como Alejo Carpentier e Gabriel García Márquez, com o mesmo propósito anteriormente explicitado. Orientados pela mesma metodologia, chegamos a Tomás Eloy Martínez, autor cujos romances *La novela de Perón* (1985), *La mano del amo* (1991) e *Santa Evita* (1995) apresentam significativas passagens insólitas, constatação apresentada pelas nossas companheiras do grupo de pesquisa O Espaço Biográfico no Horizonte da Literatura (GBIO) – Alessandra Santana do Rosário, Lorena Dantas Rodrigues, Renata Rodrigues Mendes e Simone dos Santos Corrêa – em ações de Iniciação Científica, bem como em eventos acadêmicos e em publicações nos quais essas pesquisas vieram sendo divulgadas.

Aproximado o momento de elaborar projeto de pesquisa para seleção ao Mestrado em Letras da UESC – Linguagens e Representações –, escolhemos o romance *Sagrado* (MARTÍNEZ, 1969) como *corpus* privilegiado de pesquisa, procurando inicialmente responder se constituiria a modalidade insólita do Fantástico ou do Realismo Maravilhoso. Ao explorarmos, numa primeira visada, as modalidades de produção narrativa vinculadas ao Insólito, com base no aporte teórico aqui privilegiado, esclarecemos que os rótulos dados à produção literária sul-americana não devem advir de um catálogo constituído pela interpretação e percepção a partir do olhar “estrangeiro” não problematizado, quer dizer, como mera aplicação de teorias que, ao serem concebidas, tinham em mente produções artísticas ou culturais um tanto quanto diferenciadas daquelas às quais visamos.

Dentre as modalidades discursivas do Insólito, que começamos a julgar mais apropriadas para abordagem do romance em estudo, destacamos o Fantástico sul-americano, seguindo a concepção de Irène Bessière (1974); Elisângela dos Reis Oliveira (2010); Lauro Marauda (2010); Oliveira e Mitidieri (2013). Entretanto, após uma segunda leitura desses aportes teóricos e da obra literária escolhida como *corpus* da presente pesquisa, verificamos que essa não se adequaria à modalidade fantástica, pois se revelou mais associada a Gabriel García Márquez do que a Bioy Casares e a Horacio Quiroga. Os dois últimos autores, e outros, já citados como representantes do Fantástico na

América do Sul, parecem confirmar sua instauração em lugares nos quais houve maior recepção e difusão da literatura europeia, como o Rio da Prata, no que o caso de Martínez constituiria interessante exceção a investigar.

Em outra etapa da investigação, compactuamos com a proposta de Irleamar Chiampi (1980), Antonio R. Esteves e Eurídice Figueiredo (2010) e Heidrun Krieger (2012) no sentido de descartar do nosso horizonte o termo Realismo Mágico, como visto, por não caber no contexto literário-cultural da América do Sul e, muito menos, na nossa realidade ficcionalizada (ou não). Privilegiamos, pois, o conceito de Realismo Maravilhoso, já que permite compreender a ficção e a não-ficção estabelecidas nos entrecruzamentos ou distanciamentos das literaturas canônicas. Logo, desenvolvemos nossa discussão teórica a partir do Real Maravilhoso Americano, conforme pensado por Alejo Carpentier (1949), procurando associá-la aos construtos da narrativa realista maravilhosa, mais especificamente, ao romance *Sagrado*, publicado por Martínez em 1969, quando entusiasmado com o *Boom* literário sul-americano.

Conforme exposto nas discussões teóricas, verificamos a relação entre o Real Maravilhoso Americano (CARPENTIER, 1949) e o Realismo Maravilhoso, como fruto de um diálogo intercultural percebido na produção literária do espaço híbrido sul-americano, elencando primeiramente as considerações de Emir Rodríguez Monegal (1971) e Irleamar Chiampi (1980), a despeito de suas associações com o contexto intelectual das décadas de 1960 a 1970, ainda marcadas por certo peso estruturalista e por uma ideia de latino-americanidade mais centrada nas identidades nacionais e continental do que nas possíveis diferenças entre as culturas.

Entretanto, nossas viagens a eventos científicos colocaram-nos em contato com o pensamento de Victor Bravo (1985), Zilá Bernd (1998), Antonio R. Esteves; Eurídice Figueiredo (2010), Lauro Maurada (2010) e Louis Philippe Dalembert (2013), que realocam a escrita realista maravilhosa num feixe teórico mais contemporâneo, procurando compreendê-la a partir da alteridade, da diversidade cultural e dos diálogos socioculturais que suscita. Uma vez que a questão cultural se apresenta como um componente primordial do Realismo Maravilhoso, buscamos em *Culturas híbridas: estratégias para sair e entrar na modernidade*, de Néstor García Canclini (2003), uma ideia de cultura que desse conta das inter-relações suscitadas pela obra literária em estudo.

A partir desse percurso crítico e teórico, situamos o corpus no contexto histórico, social e cultural de sua produção, representação e recepção. Nesse caso, com a colaboração da *Fundación Tomás Eloy Martínez*, obtivemos material para aprofundar as questões estéticas e estilísticas levantadas durante a pesquisa. Nesse sentido, *Sagrado* (MARTÍNEZ, 1969) além de atender às características de uma modalidade inovadora à época de sua escrita – Realismo Maravilhoso –, alia-se à proposta do *Boom* literário da América do Sul, no que diz respeito a uma narrativa que representasse esse espaço híbrido na qual inclui ficção, não-ficção e uma incansável experimentação na forma de produzir uma literatura que foge ao modelo canônico, como já vimos e logo lembraremos com a necessária ênfase.

Registros da crítica argentina mostram que, em 1957, ainda jornalista, Martínez começou a escrever o texto *La fiesta inocente*, um romance não publicado que já ficcionaliza Tucumán. Talvez por não acreditar em seu talento como ficcionista; contos e romances escritos antes de 1969 foram desprezados pelo escritor que, em 1964, começava a escrever *Sagrado*, narrativa ficcional empenha em reconfigurar o seu lugar de nascimento, da qual resultaram três versões, somente a terceira, publicada em 1969.

É relevante mencionar a experiência de Martínez quando ao sair de sua cidade natal e se dirigir a Buenos Aires, pois é onde consegue reorganizar marcas e percepções tucumanas para a sua ficção de estreia. Esse deslocamento reaparecerá tematizado na mesma viagem do protagonista Carmona, de um romance martineziano posterior: *La mano del amo* (MARTÍNEZ, 1991). Essa obra literária, voltada par questões de gênero, poder e sexualidade, reitera o olhar do intelectual argentino, como testemunha das incoerências sociais e religiosas impostas pela tradição localista e patriarcal, sobre a qual buscou agir e refletir.

Por sua vez, *Purgatorio* (2008) denuncia a ditadura argentina dos anos 1960-1980, escolhendo como um de seus cenários a cidade de Tucumán que, na época, concentrava os movimentos de guerrilha e a boa parte da resistência ao regime de exceção. A desterritorialização está marcada nas personagens que, exiladas pelo regime militar argentino, passam por vários países da América – Caracas, Rio de Janeiro, México, Highland Park, New Jersey. A Tucumán ficcionalizada, não só nesse último romance de Martínez (corpus da

pesquisa de Iniciação Científica do companheiro do GPBIO Tiago Calazans Simões), mas também em narrativas anteriores do escritor argentino, como *Sagrado* (MARTÍNEZ, 1967), vincula-se ao seu espaço biográfico e representa o espaço geográfico regional, nacional e sul-americano.

Tornam-se relevantes as contribuições de Néstor García Canclini (2003) quanto aos processos de hibridação cultural: a desterritorialização, o descolecionamento e os gêneros impuros. A análise do romance, baseada nesses processos, permitiu-nos confirmar que a escrita realista maravilhosa de Martínez transita de uma cultura a outra, permeada por traços sociais e históricos. Como visto no percurso desta pesquisa, a desterritorialização permite identificar seu processo complementar: a reterritorialização. Ambos residem nem tão somente no romance em análise, mas também nas narrativas de Alejo Carpentier e Tomás Eloy Martínez constantes na coletânea *Los testigos de afuera* (MARTÍNEZ, 1978, bem como nas experiências do intelectual argentino, relatadas em *La otra realidad: antología* (MARTÍNEZ, 2006), “*História y ficción: dos paralelas que se tocan*” (MARTÍNEZ, 1996) e entrevistas com Tomás Eloy Martínez concedidas na época do lançamento de seu primeiro romance, publicadas pela Editorial Sudamericana (1969).

A perda do local, a relocação de espaço geográfico e biográfico é observada em Bío – a personagem principal de *Sagrado* (MARTÍNEZ, 1969) – que sai de Tucumán, reelabora a relação com o seu lugar e retorna à origem. Verificamos, no romance em análise, o desterro do protagonista que não se reterritorializa, mas reconfigura seu vínculo com a cidade argentina, propiciado pelo intercâmbio cultural e pela ressignificação dos bens simbólicos, elementos que apontam para a hibridação romanesca.

Nesse sentido, a Tucumán de Martínez aproxima-se de cidades ficcionalizadas, como a *Macondo* de Gabriel Gacia Márquez, a *Santa Mónica de los Venados*, de Alejo Carpentier ou, ainda, ao espaço geográfico descrito em *Paradiso* de Lezama Lima. Essa relação de proximidade demonstra como o escritor argentino reforça seu vínculo, não só com a modalidade do Insólito aqui destacada – o Realismo Maravilhoso –, mas, principalmente, com escritores que inovaram as formas de narrar a América do Sul.

O primeiro romance martineziano atende à experimentação proposta no *Boom* literário, apresentando linguagem elaborada com um complexo imagético

rico e complexo ou, como é dito por Roa Bastos (1969b), compõe o “terrorismo semântico” que se aproxima da escrita de Julio Cortázar em *Rayuela* (1963). No entanto, Martínez não reconhece tantas virtudes em seu texto romanesco, declara sua insatisfação para com ele, alegando ter-se perdido na própria linguagem que deveria consistir em fator de diferenciação. Em *Sagrado* (MARTÍNEZ, 1969), muitas vezes, considerada uma obra literária inclassificável, o ficcionista estabelece os espaços geográfico e biográfico que serão contemplados em outras narrativas de sua autoria, e aos quais já tínhamos nos referido anteriormente.

Em diversas críticas atribuídas a esse romance, os teóricos afirmam ser essa uma relação de amor e ódio, verdadeira declaração de amor à cidade natal. De forma irônica, Martínez (1969) satiriza a tradição e os costumes embasados em uma educação rígida judaico-cristã. As experiências de infância representadas metaforicamente compõem um sujeito em constante conflito com a família, com a sociedade, com a religião, as crenças, os mitos e ritos; principalmente, com seus “eus” que se desdobram no decorrer da narrativa. Martínez assim (2008) declarava em entrevista ao jornal *La Gaceta*, de Buenos Aires, Argentina:

o primeiro conto que escrevi na minha vida [...] é um conto contra meus pais como deve ser [...] Ali introduzi tudo o que tinha lido até então. Minha mãe se deu conta de que eu estava escrevendo, pegou meu papel, levou-o para meu pai e disse: temos que suspender o castigo imediatamente. Por quê?, perguntou meu pai e ela respondeu: porque o que está fazendo é muito mais perigoso. Então descobri que a imaginação tem o poder de te salvar¹³⁵.

Essa passagem atesta o espírito questionador do escritor argentino e o despertar do seu imaginário. Quando desobedeceu ao castigo, indo ao circo, deparou-se com uma imagem que se tornaria frequente em suas narrativas:

¹³⁵ Texto-fonte: “*el primer cuento que escribí en mi vida, cuando tenía 9 años. Es un cuento contra mis padres, como debe ser [...] Allí introduje todo lo que había leído hasta entonces. Mi madre se dio cuenta de que estaba escribiendo, agarró mi papel, se lo llevó a mi padre y le dijo: hay que levantarle la penitencia a este chico inmediatamente. ¿Por qué?, le preguntó mi padre. Y ella le contestó: porque lo que está haciendo es mucho más peligroso. Entonces descubrí que la imaginación tiene poder para salvarte*” (LA GACETA, 2008).

[...] me apaixonei de uma menininha com asas de borboleta que montava um cavalo. Na saída encontrei uns lugares nos quais havia uns ciganos vendendo simpatias para o amor e pensei em comprar algumas para namorar a garota (LA GACETA, 2008)¹³⁶.

A borboleta marcou sua infância, traz a lembrança do castigo, mas, também o encantamento que envolve a figura do inseto. A fim de compreender a carga valorativa do símbolo e o que se pode (ou não) atribuir à narrativa, recorreremos ao *Diccionario de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, números*, de Jean Chavelier, Alian Ghreebrandt com colaboração de André Barbault...et al. Esse livro atesta que o verbete “Borboleta”, nas crenças dos astecas, “é um símbolo da alma, do sopro vital que escapa da boca do agonizante” (p. 139). Faz-se importante destacar o ciclo da borboleta que, em forma de crisálida “morre”, mas surge o inseto metamorfoseado que retoma a vida. Assim, podemos identificar *Sagrado* (MARTÍNEZ, 1969) como uma narrativa cíclica; o autor chega ao fim do seu primeiro romance com a mesma frase que o inicia “– “o primeiro momento é eterno porque a primeira palavra é eterna e diz tudo” (p. 13; p. 301)¹³⁷.

Esse símbolo aparece também quando, para o protagonista da obra literária em estudo, a mãe representa a força, o equilíbrio e a sabedoria: “Ela era o Mar Vermelho, o cajado de Moisés, as grandes borboletas de asas incolores” (MARTÍNEZ, 1969, p. 106)¹³⁸. Mais tarde, em *Santa Evita* (1995), romance que garantiu ao ficcionista argentino o reconhecimento literário e a fama, a borboleta tem um significado especial: ao baterem para trás, as asas trazem a vida de Eva Perón, mas ao baterem para frente, simbolizam a morte. De certa forma, a ex-Primeira-Dama, segundo a professora Carmen Perilli (2015), é a própria mariposa, já que, após morrer, torna-se um incandescente mito argentino.

¹³⁶ Texto-fonte: “[...] me enamoré de una muchachita con alas de mariposa que andaba arriba de un caballo. A la salida encontré unos puestos en los que había unos gitanos vendiendo micas para el amor y pensé en comprar unas para enamorar a la chica” (LA GACETA, 2008).

¹³⁷ Texto-fonte: “El primer momento es eterno porque la primera palabra es eterna y lo dice todo” (MARTÍNEZ, 1969, p. 13; 301).

¹³⁸ Texto-fonte: “ella [la madre] era el Mar Rojo, las varas de Moisés, las grandes mariposas de las alas incolores” (MARTÍNEZ, 1969. P. 106).

Na tessitura romanesca de *Sagrado* (MARTÍNEZ, 1969), protagonista e cidade imbricam-se a tal ponto que Bío/Tucumán não deixam de ser o foco narrativo do texto martineziano em nenhum dos três capítulos que o compõem. Os costumes são passados de geração para geração e impostos sem sequer alguma explicação plausível às gerações vindouras; as infrações e proibições, vistas como pecados dignos de castigos estipulados pela crença, em que se mistura o catolicismo arcaico com o misticismo. As revoltas que se efetivam somente no “pensamento” do protagonista servem para demonstrar a insatisfação perante uma sociedade hipócrita que dita costumes, práticas culturais e comportamentos. Bío não deixa de reconhecer-se nesse universo; no entanto aceita as determinações, pois entende que somente dessa forma recuperaria sua integridade e continuaria a fazer parte de Tucumán, e a cidade, por sua vez, parte dele.

Nesse universo ficcional, constitui-se a escrita martineziana que, ao naturalizar eventos insólitos, denota a sua interculturalidade associando o contexto histórico, mitos e figuras sul-americanas, como a crise açucareira dos anos 1960, a ressignificação do mito do paraíso, como local rentável e sexualmente libertário, o zombi, visto como um “estrangeiro” em processo de reterritorialização, dentre outras figuras. A hibridação, dada pela mobilidade e pelas fusões/interações/interseções sociais e culturais, permeia *Sagrado* (MARTÍNEZ, 1969) e aponta para a reconstrução e a constituição de um espaço em que a ficção e a não-ficção se confundem, ou melhor, se fundem a fim de questionar, reconfigurar e ressignificar bens simbólicos.

O romance martineziano instaura-se num mundo ficcional baseado no interior argentino, discutindo a vida de uma comunidade reprimida por grupos que há tempos dominam a sociedade estabelecida, haja vista a expressão russa que aparece no paratexto inicial do romance e o finaliza, em forma de pergunta: “*Knovz somvz ka pop?*” – todo mal/desobediência será castigado. Protagonista e cidade imbricam-se, de certa forma, constituindo-se numa metonímia da América do Sul. Nesse sentido, Martínez (1969) faz uso das metalepses de caráter figural autorizando extensões progressivas, ora analépticas, ora prolépticas, tratadas como um acontecimento realizado ou que se realizará.

Ao alternar vozes (de Bío, André e Boni), o romance elabora a reconfiguração e constituição do protagonista e sua cidade. No decorrer da obra literária, expõem-se preconceitos quanto ao sujeito que, na figuração da personagem, pertence a uma tradicional família tucumana. O ficcionista argentino entrecruza, constantemente, outras histórias à fábula romanesca, relacionando-as ao discurso narrativo nas interações por ele propostas. Desse modo, a alteridade constituída na órbita da figuração da personagem, inter-relaciona o protagonista e seus amigos.

Os diversos “eus” que o compõem e a complexa “outredade” de Bío, inseridos no contexto social de representação, entram em relação de interdependência um com o outro (a família, seus amigos Andrés e Boni, sua companheira Brigi, dentre outras personagens). Isso se torna mais claro por intermédio da mesma intercalação de vozes narrativas que também seria utilizada no romance *La novela de Perón* (MARTÍNEZ, 1985), em estratégia cuja metaforização recorre novamente, como o autor fez em *Sagrado* (MARTÍNEZ, 1985), e voltaria a fazer em *Santa Evita* (MARTÍNEZ, 1995), a um inseto alado – a mosca de diversos olhos – que nos auxilia a pensar na obra literária em estudo como um caleidoscópio do conjunto da obra ficcional do escritor argentino.

A temporalização dos fatos e a alternância discursiva introduzem os gêneros impuros entre os fios que tecem o primeiro texto romanesco de Martínez, assim investido de outro processo responsável por promover a hibridação cultural, segundo o pensamento de Canclini (2003). A reorganização de coleções tradicionais, como as histórias da arte e da literatura, na constituição de sua escrita realista maravilhosa, reestabelece elementos singulares, provocando a resignificação de bens materiais e simbólicos, e tornando evidente outro processo de hibridismo notado pelo antropólogo argentino – o descolecionamento – como recurso capaz de autenticar a interculturalidade própria da América do Sul.

A ausência da estilização ou da inserção de gêneros mais propriamente contemporâneos, tais como fotocópias, videocassete, videocliques e videogames em *Sagrado* (MARTÍNEZ, 1969) afastam-no do contexto de globalização intensificada, mais propriamente tomado por Canclini (2003), para defender sua ideia de hibridização cultural. Entretanto, dentre outros

processos, os de des(re)territorialização e descolecionamento parecem permitir que notemos configurar-se, em seu tecido narrativo, uma espécie de hibridação que, por isso mesmo, e por outros fatores, denominamos de insólita no título do presente trabalho dissertativo.

Os temas da des/reterritorialização, do exílio, da morte e da posição do escritor, além de abordados em *La novela de Perón* (MARTÍNEZ, 1985), narrativa analisada por uma companheira do Grupo de Pesquisa O Espaço Biográfico no Horizonte da Literatura, Fátima Santos Silva (2015), também figuram na coletânea de textos auto(biográficos) e jornalísticos *La otra realidad: antología* (MARTÍNEZ, 2006), aqui abordada, e em outro livro de mesmo caráter: *Lugar común la muerte* (MARTÍNEZ, 2009). Os últimos livros foram estudados por outros colegas do GPBIO: Letícia Batista Guimarães e Tales dos Santos Pereira, em investigações de Iniciação Científica; Lilian Farias de Oliveira Couto Sousa (2015) e Murillo César da Silva Silva (2015), em dissertações igualmente defendidas neste curso de Mestrado em Letras.

Assim, da mesma forma que *Sagrado* (MARTÍNEZ, 1969), nosso estudo não deixa de se firmar na alteridade e no compartilhamento de vozes, as quais parecem consagrar uma maneira contemporânea de fazer pesquisa, que se distancia do individualismo e do isolamento, e com a qual Tomás Eloy Martínez esteve familiarizado ao dirigir um Centro de Estudos Latino-Americanos nos Estados Unidos. Talvez essa experiência o tivesse motivado a legar, à cultura argentina e sul-americana, uma fundação que leva seu nome, dedicada a formar escritores no espírito colaborativo e de equipe.

REFERÊNCIAS

BENÍTEZ, Hebert Pezzolano; FUMAGALLI, Laura; LAGO, Sylvia. *Cuentos fantásticos del Uruguay*. Montevideo: Colihue-Sepé, 1999.

BERND, Zilá. "O maravilhoso como ponto de convergência". *Revista do Instituto Estadual do livro Continente Sul Sur*, ano 2, n 7, p. 43-59, 1998.

BERND, Zilá. "Recém-nascido" In: BERND, Zilá. *Dicionário de figuras e mitos literários das Américas*. Porto Alegre: Editora da Universidade, 2007. p. 547-551.

BESSIÈRE, Irène. "El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza" In: BESSIÈRE, Irene. *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*. Paris: Larousse, 1974. p. 1-24.

BIOY CASARES, Adolfo; BORGES, Jorge Luis; OCAMPO, Silvina. *Antología de la literatura fantástica*. Buenos Aires: Debolsillo, 2013.

BORGES, Jorge Luis. *Ficciones*. Madrid: Alianza editorial, 2005.

BRAVO, Victor. *Los poderes de la ficción*. 2. ed. Caracas: Monte Ávila Latinoamericana, 1985.

CAILLOIS, Roger. *Antología del cuento fantástico*. Buenos Aires: Sudamericana, 1967.

CALDERÓN, José Manuel. *Felipe el Hermoso*. Madrid: Ed. Espasa, 2001.

CAMPI, Daniel. "Azúcar y trabajo. Coacción y mercado laboral en Tucumán". *Población & sociedad*, nº 10-11, 2003, pags. 250-252. Disponível em: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=326581> (Acesso em: 19 de out. de 2015).

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para sair da modernidade*. Tradução: Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa; tradução do prefácio à 2. ed. Gênese. 4. ed. São Paulo: Editora da USP, 2003.

CARMONA, Virgílio. "Al Jardín de la República". In: *Con sabor a Mercedes Sosa*. Buenos Aires: Philips, 1968. Faixa 6.

CARPENTIER, Alejo. "Ascenso a los petroglifos". In: MARTÍNEZ, Tomás Eloy. *Los testigos de afuera*. Caracas: Editorial Arte, p. 86-89, 1978.

CARPENTIER, Alejo. *Los pasos perdidos*. Madrid: Losada, 2004.

CARPENTIER, Alejo. *El reino de este mundo*. 3. ed. Montevideo: Arca, 1949 [1944].

CESERANI, Remo. *O fantástico*. Tradução de Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: Ed. da UFPR, 2006.

CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 8. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

CHIAMPI, Irlemar. *O realismo maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

CORNEJO POLAR, Antonio. “*Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrantes en el Perú*”. *Revista Iberoamericana*, Universidade de Pittsburgh, v. LXII, n. 176-177, p. 837-844, 1996.

CORNEJO POLAR, Antonio. “*Mestizaje e hibridez: los riesgos de las metáforas*”. *Revista Iberoamericana*, Universidade de Pittsburgh, v. LXIII, n. 180, p. 341-344, 1997.

COVIZZI, Lenira Marques. *O insólito em Guimarães Rosa e Borges*. São Paulo: Ática, 1978)

CUNHA, Rubelise da. “Trickster” In: BERND, Zilá. *Dicionário de figuras e mitos literários das Américas*. Porto Alegre: Editora da Universidade, 2007. p. 641-647.

DALEMBERT, Louis Philippe. “Espaços do imaginário latino-americano: o real maravilhoso de Alejo Carpentier”. Trad. de André Mitidieri e Rodrigo dos Santos Mota. In: SILVA, Denise Almeida (Org.). *Poéticas do espaço, geografias simbólicas*, Frederico Westphalen, Editora da URI, 2013. p. 61-76.

EDITORIAL SUDAMERICANA. *Noticias anticipadas*. Buenos Aires, 1969.

ESTEVES, Antonio R.; FIGUEIREDO, Eurídice. “O realismo mágico e o realismo maravilhoso”. In: FIGUEIREDO, Eurídice (Org.). *Conceitos de literatura e cultura*. Juiz de Fora, Editora da UFJF, 2010. p. 393-414.

GARCIA, Flavio. “O ‘insólito’ na narrativa ficcional: a questão e os conceitos na teoria dos gêneros literários”. In: GARCIA, Flavio (Org.). *A banalização do insólito: questões de gênero literário – mecanismos de construção narrativa*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2007. p.11-22.

GARCIA, Flavio. “Quando a manifestação do insólito importa para a crítica literária”. In: GARCIA, Flavio; BATALHA, Maria Cristina (Orgs.). *Vertentes teóricas do insólito*. Rio de Janeiro: Caetés, 2012. p. 13-29.

GENETTE, Gérard. *Metalepsis: de la figura a la ficción*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2004.

GRANILLO, Arsenio. *Provincia de Tucumán*. Tucumán, Imprenta de la Razón, 1872.

GUDIÑO KIEFFER, Eduardo. Sagrado. *El Litoral*, Santa Fé, 1969, 7 de dez de 1969.

GÜEMES, César. “Argentina, en el engaño de creerse en Europa y no en América Latina: Eloy Martínez”, *La Jornada*, México, 19 de oct 1997. Disponível em: <http://www.jornada.unam.mx/1997/oct97/971019/eloy.html> (Acesso em: 20 de nov. de 2014).

HANCIAU, Nubia Jacques. “Feiticeira”. In: BERND, Zilá. *Dicionário de figuras e mitos literários das Américas*. Porto Alegre: Editora da Universidade, 2007. p. 282-288.

JUNIELES, John Jairo. “Sagrado, de Tomás Eloy Martínez: la vigilia amanuense y las voces errantes”. *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, Madrid, ano X. n 31, 2005.

KARAM, Henriete. “Paraíso”. In: BERND, Zilá. *Dicionário de figuras e mitos literários das Américas*. Porto Alegre: Editora da Universidade, 2007. p. 506-511.

KRIEGER, Heidrun. “Insólito: um termo relacional”. In: GARCIA, Flavio; BATALHA, Maria Cristina (Orgs.). *Vertentes teóricas do insólito*. Rio de Janeiro: Caetés, 2012. p. 39-46.

LA GACETA. “Entrevista a Tomás Eloy Martínez” Entrevista em 30 de nov. de 2008. Disponível em: <http://www.lagaceta.com.ar/nota/302697/la-gaceta-literaria/entrevista-tomas-eloy-martinez.htm> (Acesso em: 22/12/2015).

LARA RAMOS, David. “Las razones de Tomás Eloy Martínez”, em *Noticias Literarias.com*, secc. Cultura, Nova Iorque, ano 2, 2003.

LAROCHE, Maximilien. “Zombi”. In: BERND, Zilá. *Dicionário de figuras e mitos literários das Américas*. Porto Alegre: Editora da Universidade, 2007. p. 687-692.

LODGE, David. A forma na ficção. Guia de métodos analíticos e terminologia. Trad. de Maria Angela Aguiar. In: *Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS*. Série Traduções. Porto Alegre. v. 2, nov., 1996. p. 1-43.

MARAUDA, Lauro. *Panorama de la narrativa uruguaya*. Montevideo: Rumbo, 2010.

MÁRQUEZ, Gabriel García. “Gabriel García Márquez, en un cálido homenaje a Tomás Eloy Martínez”. Buenos Aires: *Clarín.com*. 2010. Disponível em: <<<http://edant.clarin.com/diario/2010/03/20/sociedad/s-02163225.htm>>> Acesso em: 20 de nov de 2014.

MARTÍNEZ, Tomás Eloy. “América: la gran novela”; “Entre la realidad y la ficción”; “El regreso”. In: MARTÍNEZ, Tomás Eloy. *La otra realidad: antología*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006. p. 271-276; p. 378-383; p. 389-391.

MARTÍNEZ, Tomás Eloy. “Historia y ficción: dos paralelas que se tocan”. In: KOHUT, Karl; KÖNING, Hans-Joachim (Orgs.). *Literaturas del Río de la Plata*

hoy: de las utopías al desencanto. Frankfurt – Madrid: Americana Eystettensia, 1996. p 89-100.

MARTÍNEZ, Tomás Eloy. *Lugar común la muerte*. Buenos Aires: Alfaguara, 2009.

MARTÍNEZ, Tomás Eloy. *La mano del amo*. Buenos Aires: Alfaguara, 1991.

MARTÍNEZ, Tomás Eloy. *La novela de Perón*. Buenos Aires: Legasa, 1985.

MARTÍNEZ, Tomás Eloy. *Sagrado*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1969.

MARTÍNEZ, Tomás Eloy. *Santa Evita*. Buenos Aires: Planeta, 1995.

MARTÍNEZ, Tomás Eloy. *Los testigos de afuera*. Caracas: Editorial Arte, 1978.

MATTOS, Cristine Fickelscherer de. “Una poética de la incertidumbre”. In: MARTÍNEZ, Tomás Eloy. *La otra realidad: antología*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006. p 7-17.

MATTOS, Cristine Fickelscherer de. “Tomás Eloy Martínez: una bibliografía”. *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, Madrid, ano VIII. n 23, 2003a. Disponível em: <<http://www.ucm.es/info/especulo>>.

MATTOS, Cristine Fickelscherer de. “En torno al lector en la obra de Tomás Eloy Martínez”. *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, Madrid, ano VIII. n 25, 2003b. Disponível em: <<http://www.ucm.es/info/especulo>>.

NEYRET, Juan Pablo. “La mosca y la mariposa”. *La Gaceta*, entrevista concedida em 15 de jul. de 2007. Disponível em: <http://lagaceta.com.ar/nota/226328/la-gaceta-literaria/mosca-mariposa.html> (Acesso em: 22 de dez. de 2015).

OLIVEIRA, Elisângela dos Reis. *Narrativas fantásticas de Borges e Rubião: insólitos que se bifurcam a caminho do leitor*. 2010. 109 f. Dissertação (Mestrado em Letras: Linguagens e Representações) Programa de Pós-Graduação em Letras. Universidade Estadual de Santa Cruz, Ilhéus. 2010.

OLIVEIRA, Elisangela dos Reis; MITIDIÉRI, André Luis. “Borges e a ficção desnucada”. *Expressão*. Santa Maria, v. 17, p. 11-24, 2013.

PALERMO, Zulma. “Las voces plurales de la teoría literaria en la América Latina”. *Revista do Instituto Estadual do livro Continente Sul Sur*, Porto Alegre, RS, ano 2, n 4, p. 39-47, 1997.

PERILLI, Carmen. “La patria entre naranjos y cañaverales. Tucumán y el primer centenario”. *Revista Pilquen*, Universidad Nacional del Comahue, ano XII, n 12, 1-9, 2010.

PERILLI, Carmen. "Tomás Eloy Martínez, el gran peronólogo" In: *La Gaceta*. Disponível em: <http://www.lagaceta.com.ar/nota/634927/la-gaceta-literaria/tomas-elay-martinez-gran-peronologo.html> (Acesso em: 22/12/2015).

PRADA OROPEZA, Renato. "El discurso fantástico contemporáneo: tensión semántica y efecto estético". *Semiosis*. México, n. 3, p 53-76, 2006.

RAMA, Ángel. *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del Norte, 1984.

ROA BASTOS. "La parte del fuego". *Panorama*. Libros. Buenos Aires, p. 71, 21 de out de 1969a.

ROA BASTOS. "Tomás Eloy Martínez". *La Gaceta*. Buenos Aires, 24 de out de 1969b.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. "Apresentação". In: CHIAMPI, Irlomar. *O realismo maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva, 1980. p. 9-14.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. "Lo Real y lo Maravilloso en El reino de este mundo". *Revista Iberoamericana*, Universidade de Pittsburgh, v. XXXVII, n 76-77, p. 619-649, jul./dez., 1971.

SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula. (Org.). *Epistemologias do Sul*. Porto São Paulo: Cortez, 1995.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Prefácio: a cultura ou a sublime guerra entre Amor e Morte. In: FREUD, Sigmund. *O mal-estar na cultura*. Trad. de Renato Seligmann-Silva. Porto Alegre, RS: L&PM, 2010. p. 21-38.

SILVA, Fátima Santos. *O romance de Perón: espaço biográfico e identidade masculina*. 2015. Dissertação (Mestrado em Letras: Linguagens e Representações). Universidade Estadual de Santa Cruz. Ilhéus. 2015.

SILVA, Murillo César da Silva. *A escrita autobiografemática de Tomás Eloy Martínez em La otra realidad: antología*. 2015. Dissertação (Mestrado em Letras: Linguagens e Representações) - Universidade Estadual de Santa Cruz. Ilhéus. 2015.

SILVEIRA, Regina da Costa da. Uma leitura de *Macunaíma*: o herói sem caráter. In: *Cadernos de pesquisa Ritter dos Reis*. Porto Alegre: v.II, p. 09-65.

SKARMETA, Antonio. "El tiempo de delírio". Santiago do Chile, 1969 [S.I.].

SOMMER, Doris. "Romance irresistível". In: SOMMER, Doris. *Ficções de fundação: os romances nacionais da América Latina*. Trad. de Gláucia Renate Gonçalves e Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2004. p. 15-46.

SOUSA, Lilian Farias de Oliveira Couto Sousa. *Biografema e dialogismo na escrita jornalística de Tomás Eloy Martínez*. 2015. Dissertação (Mestrado em Letras: Linguagens e Representações) - Universidade Estadual de Santa Cruz. Ilhéus. 2015.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. de Maria Clara Correa Castelo. São Paulo: Perspectiva, 2003.

URONDO, Francisco. "*Tomás Eloy Martínez habla de su novela 'Sagrado'*". *Carta desde Buenos Aires*. 1969, [S.l].

ZILBERMAN, Regina. "Natureza, lucro e paraíso". In: ZILBERMAN, Regina. *A terra em que nasceste: imagens do Brasil na literatura*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1994. p. 12-34.