

ANTECEDENTES CONCEITUAIS E FICCIONAIS DO REALISMO MÁGICO NO BRASIL

*Conceptual and Fictional History of
Magic Realism in Brazil*

Milton Hermes Rodrigues*

Na pena crítica, tomada no seu conjunto, o termo *fantástico* remete a diversas categorias: o maravilhoso, a ficção científica, o relato utópico, o realismo mágico, a alegoria... Ele se abre para um entendimento categorial amplo, para uma pluralidade algumas vezes resolvida pelo rótulo *literatura fantástica*. O uso livre e indiscriminado do verbete e a variedade categorial que designa só fazem destacar, pelas divergências interpretativas, a complexidade inerente ao estudo dos tipos ficcionais investidos de irrealismo. Essa complexidade, detectável já no exame das vanguardas europeias do início do século XX, define a ficção fantástica pós-modernista, gerando, com frequência, desencontros conceituais. O conto “As formigas”, de Lygia F. Telles (*Seminários dos ratos*, 1977), por exemplo, inteiro dentro da tradição gótica tradicional, pode, pela vontade crítica, pertencer ao *realismo mágico*, tendo em comum com o entendimento desta categoria apenas o irrealismo. Às vezes a divergência conceitual se firma em contradição mais aguçada. Quer o grosso da crítica, por exemplo, que no *realismo mágico* os fenômenos reais e irreais se confraternizam, porque ausentes ou amortecidas as distinções. Assim, lemos num artigo que no romance *Torvelinho dia e noite*, de José J. Veiga (autor frequentemente ligado ao *realismo mágico*), “vivem em franco conúbio o maravilhoso e o cotidiano, e não se vislumbra a linha divisória

* UEM.

entre o fantástico e o natural"¹. Observação semelhante foi feita (remetendo a Kafka) a propósito da ficção de Murilo Rubião: há nela uma “integração” entre o real e o irreal, inviabilizando “surpresas, dúvidas e desconfianças” (SCHWARTZ, 1981, p. 60). A opinião contrária fica por conta de José P. Paes (1985, p.108) ao deslindar a diferença entre *realismo mágico* e surrealismo. O “intento de unificação” entre vida real e vida onírica – um mandamento surrealista – “contrasta com a tendência disjuntiva do realismo mágico, implícita na dualidade de sua mesma denominação”.

Essa variação terminológica, decorrente da complexidade categorial, é intensa no Modernismo e um tanto anárquica depois dele. Não devem surpreender, por isso, as discrepâncias na recepção das ficções utópica (*Zanzalá*, de Afonso Schmidt; *Viagem a Alterburgo*, de Guilherme Figueiredo; *Aquele mundo de Vasabarros*, de José J. Veiga), científica (*O presidente negro*, de Monteiro Lobato; *A máquina voadora*, de Bráulio Tavares), etnográfica (*Macunaíma*, de Mário de Andrade; *O coronel e o lobisomem*, de José Cândido de Carvalho) e infanto-juvenil (*A árvore que dava dinheiro*, de Domingos Pellegrinni Jr.). Essas discrepâncias alcançam também a chamada ficção psicológica, às vezes considerada fantástica (*Fronteira*, de Comélio Pena; *Servos da morte*, de Adonias Filho). Contribui para essas variáveis classificatórias a própria configuração plúrima do irrealismo: pode ser sobrenatural, sobre-normal, psicológico, “científico”, infantil, folclórico, e até formal. “O noivo”, conto de Lygia F. Telles (1981, p. 175-187), exemplifica bem a presença do sobrenormal, o irrealismo que contraria violentamente uma convenção social. O irrealismo psicológico de *Fronteira* e de parte da obra de Clarice Lispector remete, segundo alguns críticos, respectivamente ao fantástico e ao *realismo mágico*. Mas há quem resista a esse tipo de inferência, quem se recuse a ver irrealismo na figuração poética e na desestruturação narrativa intensificadas. É preciso, enfim, que se saiba circular pelos caminhos e descaminhos da demanda conceitual e categorial com o espírito aberto para um diálogo que se nega sempre a fechar-se. Essa espécie de angústia taxionômica tende a amenizar-se na medida em que a investigação se circunscreva a alguns parâmetros e interesses.

Neste artigo, importa problematizar, com base na crítica nacional, os referenciais brasileiros do *realismo mágico* em termos de debates conceituais e indicações ficcionais. Interessa colocar em dúvida o entendimento segundo o qual o “fantástico” no Brasil começou a existir apenas depois de 1947, quando saiu *O ex-mágico*, coletânea de contos de Murilo Rubião.

¹ Cf. “O mundo espantoso de José J. Veiga: Torvelinho”. In: *O Globo*: Rio de Janeiro: 16 set. 1985. Artigo não assinado. Veiga foi tomado como *realista mágico*, entre tantos, por Wilson Martins (*Pontos de vista*, 1992, v. 4, p. 13) e por Tieko Miyazaki (*José J. Veiga: de Platiplanto a Torvelinho*, 1988, p. 120-121).

Reagindo contra essa interpretação, este trabalho busca conferir validade ao passado literário brasileiro na prática conceitual e ficcional desse “novo” fantástico.

Ele foi batizado principalmente de *realismo mágico* e/ou de *realismo fantástico*. Menos frequentes foram as expressões *realismo absurdo* e *realismo maravilhoso*. Todas elas submeteram-se a um lento e agônico processo de acomodação taxionômica (ainda não bem resolvida) que inclui a assimilação das “novidades” kafkiana e hispano-americana, a substituição da expressão *realismo maravilhoso* pelas rubricas *realismo mágico* e *realismo fantástico*; e, por fim, a convergência conceitual dessas últimas duas expressões, revelada à saciedade pelos críticos. Vejamos, em poucas linhas, cada um desses aspectos, começando pelos dois últimos, para justificar a opção, também aqui, pelo *realismo mágico*, fundada principalmente na sua semelhança com o *realismo fantástico*, a segunda expressão mais usada. As referências kafkiana e hispano-americana serão vistas em separado, adiante².

Parece ter sido Irlemar Chiampi (1980, p. 28-29) a crítica brasileira que mais se apegou, inspirada nas lições de Carpentier (*O reino deste mundo*, 1949), à expressão *realismo maravilhoso*, sempre se referindo a obras de hispano-americanos. Da recensão que fez sobre os primeiros teorizadores do *realismo mágico*, para recusar o rótulo, sobrou-lhe entender que esses críticos projetam a questão para fora do texto (“fenomenologia da percepção” e “ontologia da realidade”), que “o problema da construção poética do novo realismo hispano-americano não pode ser pensado fora da linguagem narrativa, vista em suas relações com o narrador, o narratário e o contexto cultural”. Conquanto observação teoricamente válida, Irlemar está praticamente só, ou quase só, nesta opção terminológica. Grande parte da crítica brasileira, quase a unanimidade, encaixou as propostas de Carpentier nas rubricas *realismo mágico* e ou *realismo fantástico*. Cito dois exemplos. Escreve Bella Jozef (1986, p. 152), resenhando o “prefácio-manifesto” de *O reino deste mundo*: “Baseado no preceito surrealista [Carpentier] passou a cultivar o ‘realismo mágico’ na essência do mundo americano”. Leo Gilson Ribeiro (1988, p. 66, 74, 75), embora adote a expressão *realismo maravilhoso* no título de seu ensaio (“Alejo Carpentier e o realismo maravilhoso da América Latina”), simplesmente a ignora na argumentação. É substituída

² A solução taxionômica pelo apego a um rótulo suscita, desde sempre, contestações. Observa Flávio Loureiro Chaves que foi por considerarem a literatura latino-americana uma totalidade que “alguns críticos e teóricos mais apressados” colocaram “sob o mesmo rótulo do *realismo mágico* ou *realismo fantástico*” obras afastadas entre si ideológica e esteticamente. “Ora, no que diz respeito à ficção, o texto básico para o entendimento desse problema ainda é aquele que o escritor cubano Alejo Carpentier apresentou em 1949, na primeira edição de *El reino de este mundo*”. Cf. *O brinquedo absurdo*. São Paulo: Polis, 1978, p. 126. Defende-se aqui a hipótese de que o *realismo mágico* também fixa raízes no texto kafkiano.

duas vezes pelo rótulo *realismo fantástico*. A equiparação semântica entre *realismo mágico* e *realismo fantástico*, teoricamente assentada, em termos gerais, no intercâmbio não problemático entre o real e o irreal, mostra-se, conforme a crítica, por um “ou” conciliador ou então pelo uso concomitante das duas expressões no mesmo contexto, às vezes a propósito de uma mesma obra. Escreve Fernanda Scalzo: “O romance [*A casa dos espíritos*] da chilena Isabel Allende encaixa-se no que se chama de ‘realismo mágico’ ou ‘realismo fantástico’ em literatura”. Moacyr Scliar, num mesmo depoimento, situa seu romance *O centauro no jardim* no *realismo fantástico* e no *realismo mágico*, “um gênero que prevaleceu na literatura latino-americana nos anos 70”. As duas expressões foram também usadas (e equiparadas) por Cremilda Medina a propósito do “modismo” literário dos anos setenta³. Tome-se aqui, portanto, o *realismo fantástico* como *realismo mágico*, e que este rotule o “novo” fantástico ou, quando menos, certo tipo de fantástico atual, por ser o mais usado e pela equivalência conceitual ao *realismo fantástico*. As discussões sobre essa categoria, assim como a indicação de algumas obras ficcionais, encontram amparo na crítica brasileira, incluive anterior a 1947. E algumas reflexões, coincidentes em parte com a crítica internacional, levantam com frequência as bases kafkiana e hispano-americana.

ARQUEOLOGIA CONCEITUAL BRASILEIRA

Afirma Irlemar Chiampi (1980, p. 23) que, “tanto quanto se sabe, quem primeiro incorporou o termo [realismo mágico] à crítica do romance hispano-americano foi Arturo Uslar Pietri, em *Letras e ombres de Venezuela*, em 1948”. Não sabemos ainda quem, no Brasil, usou inicialmente a expressão. Quem primeiro intuiu o entendimento da categoria, inseguramente chamando-a de “fantasia”, foi Mário de Andrade, em 1943, ao aproximar contos de Kafka e de Murilo Rubião. O autor de *Macunaíma* repara em narrativas do brasileiro um apego ao “surrealismo” e ao “simbolismo”. A presença de um “irrealismo sistemático” em alguns contos leva-o a pensar num “gênero de criação em prosa”, um gênero que consegue “expor o extra-natural [...] de tal modo que, passada a surpresa inicial, deixa de existir”. Essa “fantasia”, explica Mário, “não é suficientemente fantasia, não correspondendo ao total

³ A opinião de Fernanda Scalzo aparece em artigo na *Folha de São Paulo* (13 maio 1994, p. 5-11); a de Scliar está no artigo-entrevista “Romance de Scliar pode virar filme nos EUA”, n` *O Estado de São Paulo* (10 maio 1996, p. D5). A observação de Cremilda Medina encontra-se n` *O Estado de São Paulo* (23 out. 1984, p. 28).

confisco da lógica realística (não é bem isto) que ela pressupõe, pra atingir uma ultra-lógica, dentro da qual, no entanto, interfere sempre uma lógica realista muito modesta e honesta" (MORAES, 1995, p. 55-57). Este juízo, escorado também na invocação de *A metamorfose*, levou Marcos Antônio de Moraes (MORAES, 1995, p. xlvi) a entender que Mário toca, "entre marchas e contra-marchas, na definição de 'realismo fantástico'".

Numa obra de 1952, *O romancista e o ventríloco*, de Eugênio Gomes (p. 51-62), encontramos o ensaio "O realismo fantástico em Clemence Dane", talvez publicado avulsamente em data anterior. A análise da obra de Dane apresenta-se repassada de expressões de matiz irrealista: "faculdade mágica", "sortilégio", "fonte encantada", "filtros mágicos", "alucinação imaginativa". Trata-se de uma ficção "penetrada do sentimento do fantástico, [...] uma das mais belas expressões do realismo feérico e maravilhoso, na literatura moderna". A autora, segundo Gomes, opera uma "fusão quase impossível de sonho e de realidade".

Na análise da pintura, detectamos o uso da expressão um pouco antes, em 1945, num artigo de Sérgio Milliet (1981, v. 3, p. 172-174), a propósito de certa "pintura popular" norte-americana, marcada pela ingenuidade, pela temática cotidiana, por certo primitivismo. Nessa pintura, a técnica (ou "tática") era a de "infiltração" da fotografia na arte, coisa que o artista europeu não fazia, preferindo o surrealismo. "O surrealismo transplantado para a América transforma-se em *magic-realism*, isto é, o objetivo se submete aos jogos do subjetivo ou, se quiserem, o sonho é sonhado com objetos reais, de uso diário, da vida comum. O *magic-realism* chega por vezes a se confundir com a fotomontagem"⁴. Num artigo de 1948, Carpeaux (1992, p. 211) usa a expressão *realismo fantástico* para qualificar o "visionarismo" de Van Gogh: "Na aldeia de Nuenen, no Brabante, [Van Gogh] pintou os camponeses e tecelões da região como se fossem monstros deformados pela miséria: uma realidade realista e, no entanto, fantástica (na vizinhança de Nuenen fica a aldeia de Brueghel, da qual tem o nome outro grande realista fantástico)". Um pouco depois, já em 1955, Aníbal Machado procura explicar a arte de um pintor brasileiro, Goeldi, apoiando-se no *realismo mágico*:

O realismo de Goeldi está sempre de passagem para o fantástico. [...] Às vezes, o simples acréscimo de um elemento estranho produz essa sugestão. Veja-se, por exemplo, a "Tempestade": numa paisagem de céu, mar e praia, entra um peixe enorme e imprevisto que centraliza a visão e transfigura subitamente o realismo do desenho. Goeldi caminhou assim para um realismo mágico. (1994, p. 194)

⁴ Em outro artigo, também sobre pintura, desta vez de 1946, Milliet volta a usar a expressão, agora em português (MILLIET, 1981, v. 4, p. 66).

Temos aí, é bem verdade, apenas rudimentos conceituais, e o bom senso pede que reflitamos mais sobre a originalidade brasileira de suas formulações. Todavia, é no mínimo curiosa a coincidência entre esses apontamentos e aqueles que, anos mais tarde, sob a égide do *boom* hispano-americano, vieram a compor reflexões mais longas e específicas sobre a categoria. O *realismo mágico*, como quer o grosso da crítica, intenta operar, em termos gerais, uma fusão não problemática de fenomenologias imediatamente incompatíveis. Foi o que repararam alguns críticos brasileiros ainda nos anos de 1940, e, note-se, quando, segundo certo entendimento (visto adiante), inexistiam contatos com a literatura hispano-americana.

É notável a frequência com que a crítica brasileira relaciona o *realismo mágico* (mesmo sob outra designação) a autores hispano-americanos e a Kafka, seja para estabelecer relações temáticas, seja para demandar uma “nova” categoria fantástica. Essa insistência acaba por vincular o entendimento desse fantástico a essas duas referências e suscita alguma reflexão, ainda que breve.

REFERÊNCIA KAFKIANA

A assimilação da novidade kafkiana é o primeiro momento de um processo que colocará o escritor checo na raiz no novo fantástico. Sintetizando a voz crítica atual, observa José P. Paes (1985, p. 17) que Kafka “é, reconhecidamente, o instaurador do fantástico contemporâneo”. A Carpeaux (1999, p. 153-160) tem sido creditada a apresentação do escritor aos brasileiros, primeiramente no artigo *Franz Kafka e o mundo invisível*, de 1942, e depois, quase apostolicamente, pelos anos seguintes. Para o que aqui interessa, selecionei dois trechos do artigo apontado: O mundo de Kafka “é cheio de seres sobrenaturais, donde emana uma impressão inquietante, como o encontro com uma mitologia desconhecida, que aparecesse, de repente, na nossa vida cotidiana”. Os homens desse mundo possuem “uma psicologia de monstros revoltados, como nos romances fantásticos de Julien Green. A sua vida cotidiana é destituída de sentido, como nos contos de um Bontemelli”⁵. Não sabemos ao certo, ainda, se a presença de Kafka na imprensa brasileira, logo após 1942, se deve, de fato, apenas a Carpeaux. Em artigo de 1952, sobre Kafka, observa Sérgio B. de Holanda:

⁵ Carpeaux, na sua *História da literatura ocidental* (1984, v. 8, p. 2047), relaciona Massimo Bontempelli ao *realismo mágico*. O escritor italiano andou falando da categoria, em termos teóricos, nos anos de 1920 (CHIAMPI, 1980, p. 22).

A bibliografia brasileira sobre Franz Kafka ainda está longe de corresponder ao extremo interesse e à influência crescente que seus escritos não têm cessado de provocar entre nós nestes últimos anos. No momento só consigo lembrar-me, entre os trabalhos escritos em língua portuguesa, dos dois ou três artigos que, em épocas diferentes, lhe consagraram o sr. Otto Maria Carpeaux. (1996, p. 541)

Sérgio já fala em “seita dos kafkianos brasileiros”. Mas seu artigo é de 1952. E antes? Do mesmo ano do artigo novidadeiro de Carpeaux, de 1942, é a tradução de *Chacais e árabes*, feita por Lúcia Miguel Pereira (para a *Revista do Brasil*, do Rio de Janeiro). Antonio Cândido (1992, p.105-106) invoca Kafka em artigo de 1943, ao tratar de *O agressor*, de Rosário Fusco, e observa que em *O processo* e em *O castelo* “serpeia uma metafísica do inatingível que é a própria razão de ser do seu surrealismo, ou expressionismo que seja, de europeu, dilacerado pela crise dos valores”.

Daí por diante aumentam as remissões a Kafka. Teriam os brasileiros ignorado o escritor checo até o artigo de Carpeaux? Podemos responder que não, mas restringindo esse conhecimento a um círculo bem pequeno. Informa Antônio Amoni Prado que Sérgio Buarque de Holanda, durante estadia na Alemanha entre 1929 e 1930, “lia no original autores como Rilke, Kafka e Hofmannsthal” (HOLANDA, 1996, p. 27). Bem antes, em 1928, Mário de Andrade lê excerto de *A metamorfose* numa revista francesa e elabora, para seu fichário analítico, os verbetes “Kafka-trechos” e “Kafka-crítica”. Em 1938, ou 1939, compra numa livraria do Rio de Janeiro a edição francesa (1938) dessa novela, volume onde também se encontram *O veredito*, *Um médico rural*, *Relatório para uma academia*, e outros (MORAES, 1995, p. 36-37). Depois, em cartas a amigos, Mário externa este contato. É de se crer, por isso, que nada devem ao artigo de Carpeaux os informes da carta que Mário escreveu a Murilo Rubião, em 1943, onde aproxima, como já informado, os contos do mineiro e os do checo. Num livro de 1940, Manuel Bandeira filia Kafka, “um dos maiores influenciadores da literatura atual no mundo inteiro”, à “Nova Objetividade ou Realismo mágico”⁶. Mais tarde, em 1966, Carpeaux (1984, v. 8, p. 2045-2046) enquadraria Kafka “num movimento que fez parte da ‘revolta dos modernismos’: mas não foi o expressionismo e, sim, o chamado ‘realismo mágico’: resultado da decomposição do realismo-naturalismo por motivos alheios, provenientes do simbolismo ou já do próprio modernismo”. Em livro de 1968, anota Rui Alves Jorge: “É a partir de ‘O veredito’ [de 1912]

⁶ A informação foi colhida da 5^a. ed. de *Noções de história das literaturas* (Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1960, p. 286). A primeira edição da obra, que não pude consultar, saiu pela Cia Editora Nacional, em 1940, onde, segundo informação indireta, aparece a mesma remissão.

que Kafka ingressa nessa espécie de realismo fantástico que marca todas as obras subseqüentes”⁷.

Destaquemos deste conjunto informativo uma primeira inferência geral: a novidade kafkiana (Todorov a remete ao “estranho”), vinculada depois ao *realismo mágico*, é também, em parte, uma questão modernista em termos cronológicos e estéticos. Bem o diz a explicação dessa novidade pela intermediação vanguardista, explicação ainda carente, ressalte-se, de fundamentação mais cuidadosa e cerrada. Kafka, como quer Cândido, é surrealista ou expressionista. Pode ser considerado expressionista, observa Carpeaux, sobretudo pelo “caráter alógico de sua arte” (1984, v. 8, p. 2043). Converge para o expressionismo, ainda, a personalidade psicológica (para alguns, personalidade “literária”) de Kafka, cuja complexidade muito tem servido para explicar sua informação ficcional. Como qualquer expressionista, Kafka contaminou sua arte de subjetividade “profunda”, deformadora da realidade, e esta espécie de “fenomenologia da percepção” foi tomada por Irlemar Chiampi (1980, p. 24-28) como uma das marcas gerais mais frequentes na conceituação do *realismo mágico*. O que faz de Kafka um padrão, em termos gerais, é ele ter ignorado este irrealismo enquanto tal (pelo recurso de um realismo discursivo “protocolar”), é ter sistematizado o uso do sobrenormal fora dos parâmetros góticos terroríficos. Kafka foi, dentro de certos limites, e no contexto aqui esboçado, um modernista. É razoável, pois, situarmos para aquém de 1947 a intuição brasileira, pelo menos, do fantástico contemporâneo de matiz kafkiano. Não bastasse isso, o retrocesso cronológico justificar-se-ia, em parte, pelo aparecimento, bem antes de 1947, mais precisamente entre 1941 e 1944, de alguns contos de Rubião depois inclusos no *O ex-mágico* (SCHWARTZ, 1981, p. 97-99). Para Marcos A. de Moraes (1995, p. 51), é com o conto *Eunice e as flores amarelas*, aparecido inicialmente em 1941, que Rubião “imbicaria definitivamente para o realismo mágico”.

REFERÊNCIA HISPANO-AMERICANA

As relações entre o *realismo mágico* brasileiro e a “novidade” ficcional hispano-americana parece ter história mais recente: a virada dos

⁷ Cf. *Interpretação de Kafka*. São Paulo: L. Orien, (1968, p. 127). Em sua interpretação, Rui A. Jorge invoca com frequência o surrealismo, o irrealismo, a mistura entre realidade e “imaginário”. Sobre *O veredicto*, observa também Modesto Carone que o conto “assinala o momento exato em que Kafka descobre sua fórmula pessoal de imaginar e compor ficção”. Ainda: “Sabe-se que o impacto artístico da prosa kafkiana deriva em grande parte do choque entre a notação quase naturalista do

anos 60 para os anos 70, segundo posição crítica predominante. Os contatos, neste caso, superam a referência kafkiana, embora muitos críticos se apoiem em Kafka para explicar alguns textos de autores hispano-americanos⁸.

Antes desse período, não teriam existido contatos, ou eles seriam demasiado precários, ou ainda relacionados a obras e autores mais antigos. Em artigo de 1957, constata Luís Martins: “Estranha-se com freqüência que nós, no Brasil, desconheçamos quase completamente a literatura dos outros países sul-americanos, como nesses países também se ignora quase inteiramente a nossa literatura. Entretanto, o fato, embora sem dúvida lamentável, parece natural”. Quase dez anos depois, em 1965, observa Carpeaux: “Quem já procurou conhecer melhor, no Brasil, os valores novos da literatura hispano-americana, pode escrever o romance das suas decepções”. Jorge L. Borges, sobre quem Carpeaux escreveu um artigo em 1958, só começara a ser lido por aqui depois do reconhecimento internacional; Rulfo e Fuentes “ainda estão para serem descobertos”. Carpentier “só agora será publicado”. Sobre este período, observa Davi Arrigucci: “... ainda em 1966 não se falava em Cortázar ou Borges, que já eram conhecidos em toda a América e na Europa. Cortázar só chegou ao Brasil por volta de 1968”. É de 1973 esta observação de Ricardo Ramos: “Nós, brasileiros, sempre vivemos ilhados na América Latina. Se Cortázar, García Márquez e Carlos Fuentes continuassem em seus países, nós não os conheceríamos, como não conhecíamos os principais escritores latino-americanos de vinte anos atrás”⁹. Como aí está, fica difícil admitir contatos sistemáticos antes de 1970. Mas parece equivocado ver nesse longo momento antecedente ausência completa de contatos. Esta questão, de resto, pede exame mais detido, e fora daqui.

A admissão desses contatos ou de sua intensificação na virada dos anos 60/70 serviu, com freqüência, para explicar o gosto “repentino” do

detalhe e o conjunto da fantasmagoria narrada, momento em que esta adquire aos olhos do leitor a credibilidade do real”. Cf. posfácio a *O veredicto e Na colônia penal*. São Paulo: Brasiliense, 1986, p.81 e 88.

⁸ Em artigo de 1971 afirma Willy Lewin, por exemplo, que Jorge L. Borges é considerado por muitos “o Kafka sul-americano” (*O Estado de São Paulo*, Suplemento Literário, n. 734, 22 ago., p. 1). Nelly Novaes Coelho, em artigo de 1973, fala de uma “diretriz” ficcional hispano-americana surgida por volta de 1950, o “realismo-fantástico-absurdo”, onde se enquadra Júlio Cortázar, “nas pegadas de Kafka” (*O Estado de São Paulo*, Suplemento Literário, n. 835, 29 jul., p. 6). Sem negar a sedução do elemento kafkiano na obra destes dois autores, e de outros, e considerando os contatos brasileiros com a obra do tcheco a partir dos anos 30, parece razoável relativizar a intermediação hispano-americana. Se vale a cronologia, e se valem os bordões, antes de o ficcionista brasileiro ser hispano-americano, foi kafkiano. Ou foi latino-americano, junto com autores hispano-americanos, ou antes deles, porque foi primitivista.

⁹ Na ordem: MARTINS, L. Relações de vizinhança. *O Estado de São Paulo*, 06 jul. 1957, Suplemento literário n. 38, p. 3. CARPEAUX, O. Integração latino-americana. *O Estado de São Paulo*, 13 nov. 1965, Suplemento literário n. 454, p. 1. ARRIGUCCI, D. O vizinho que veio de longe. *Folha de São Paulo*, 13 jan. 1980, Folhetim n. 156, p. 6. SQUEFF, Énio: “Ricardo Ramos em circuito”. *O Estado de São Paulo*, 01 abr. 1973, Suplemento Literário n. 818, p. 3.

escritor brasileiro pela ficção fantástica, uma vez que parte considerável das obras importadas, capitaneada por *Cem anos de solidão* (1969), se enquadra no *realismo mágico*. Urbano Tavares Rodrigues, em artigo de 1968, a propósito de Samuel Rawet, anota: “Dir-se-ia que um vento de renovação sopra da América do Sul. Ao lado de Jorge Luís Borges, de Júlio Cortázar, de Alejo Carpentier, vem inscrever-se o nome deste jovem ficcionista”. Pensando no período de repercussão do *boom* literário hispano-americano no Brasil, observa Gilberto Mansour que “durante muito tempo, a partir da invasão destes autores [Cortázar, Borges, Vargas Llosa], e de outros, houve um perigoso movimento de êxtase, logo transformado numa reverência submissa, que levou jovens autores brasileiros a atitudes variáveis, da inibição à cópia”¹⁰. Parecia difícil, então, falar de ficção fantástica brasileira sem invocar a interferência dessa ficção estrangeira. Em *O realismo mágico*, obra de 1970, José H. Dacanal analisa *O coronel e o lobisomem* (1964), de José Cândido de Carvalho, e *Grande sertão: veredas* (1956), de Guimarães Rosa, a partir de características comuns partilhadas com *Cem anos de solidão*. As três obras “quase fazem parte de um novo gênero literário ou, pelo menos, estão a exigir uma classificação nova”. São “obras essenciais do ‘realismo mágico’”, uma categoria com origem associada às “culturas autóctones” da América Latina (Colômbia, Guatemala, México, Peru e Cuba) e à recusa dos modelos culturais e literários europeus. Em função do registro do maravilhoso “em sua naturalidade”, o caso das duas obras brasileiras é semelhante, observa Dacanal (1970, p. 9-12), ao de obras de Carpentier, “porque suas obras têm como tema o homem do interior que perdeu o contato com os centros urbanísticos da orla atlântica brasileira”. Em estudo posterior, com preocupações próximas, apenas teoricamente mais instrumentalizado e rigoroso, Regina Zilberman (1977, p. 16-17) analisa os mesmos romances de Rosa e de Carvalho, interessada em indagar sobre as raízes de um fenômeno, uma “anormalidade” ocorrida na ficção brasileira “sobretudo a partir dos anos 70”: a constituição de uma “corrente literária que, à sua maneira, se associa ao Real Maravilhoso hispano-americano”. 1970 é um marco porque “é o ano em que se colhem as repercussões do lançamento de *Cem Anos de Solidão*”, fazendo despertar nos escritores brasileiros “a preferência pelo Real Maravilhoso”.

Desta argumentação quatro aspectos se destacam. Primeiro: a ficção fantástica brasileira a partir dos anos 70 é caudatária da ficção fantástica hispano-americana, com dois grandes ícones: Carpentier e García Marquez; segundo: a remissão a Carpentier faz regredir a 1949 (ano de *O reino deste*

¹⁰ Cf. RODRIGUES, Urbano T. Pontos altos da novela brasileira. *O Estado de São Paulo*, 26 out. 1968, Suplemento Literário n. 599, p. 5. E MANSOUR, Gilberto, Os latino-americanos no seu devido lugar, Revista *Status*, sobre a qual, por consultar apenas recorte, não obtive outros dados.

mundo e de seu prefácio) a discussão sobre as origens deste “novo gênero literário”; terceiro: o tipo ficcional *realismo mágico* (expressão que Zilberman não usa) se caracteriza pelo aproveitamento de componentes culturais autóctones, americanas; quarto: como indicam as obras de brasileiros citadas, é possível buscar notícias (“raízes”, diz Zilberman) brasileiras sobre este “gênero” antes dos anos 70. Detenho-me um pouco mais no terceiro e no quarto pontos, para estabelecer o entendimento de *realismo mágico* a partir dos hispano-americanos e para criar condições de compreendê-lo também a partir do passado literário brasileiro.

Embora a solução suscite um sem número de questões, de embates e rebates, parte considerável da crítica brasileira, talvez a maior, insistiu e insiste em tomar como fonte do *realismo mágico* nacional a “nova” narrativa hispano-americana. Desse entendimento decorre uma primeira questão: é lícito tomar essa ficção fantástica hispano-americana como um fenômeno literário uniforme? Outras indagações, na mesma senda: o que aproxima um conto cerebral de Borges de um romance primitivista de Carpentier? Em que coincidem Cortázar e Rulfo? Longe de querer enfrentar aqui questionamentos dessa ordem, embora considerando-os importantes, podemos resolver provisoriamente tais pendências admitindo, como deve ser, a diversidade ficcional, e concebendo, segundo os parâmetros deste artigo, duas fontes principais para esse *realismo mágico*: a intermediação europeia (Kafka e o surrealismo) e o contributo cultural autóctone (o primitivismo), capaz de repercutir também como uma postura psicoestética particular, do criador ao criar, e das personagens quando agem, quando “percebem” os fatos¹¹. Embora tais explicações possam se mesclar, o sentido de originalidade que se empresta ao novo fantástico hispano-americano repousa mais nesta segunda fundamentação. Os textos “anormais”, “anômalos”, de que fala Zilberman (1977, p. 16), são aqueles que, começando a aparecer depois de 1945, “traduzem no seu interior uma visão mítica da realidade e da História, mostrando pontos em comum com a cosmovisão destes povos primitivos [índios e negros], o que não faz parte das expectativas de uma sociedade branqueada e de destacada influência alienígena, como é hoje a brasileira”. Irlemar Chiampi, que considera o prólogo de *O reino deste mundo* “uma espécie de manifesto do novo romance hispano-americano”, interpreta as lições de Carpentier a partir das duas bases apontadas:

¹¹ Antônio Hohlfeldt condena a unificação categórica. Refletindo sobre a literatura “não racionalista, não realista”, e num contexto em que cita a “literatura latino-americana dos anos 60”, observa, a propósito das expressões “literatura do absurdo”, “literatura fantástica” e “realismo mágico”: “... qualquer que seja o posicionamento que se venha a adotar, jamais se alcança a gama de variações que tais textos apresentam e, pelo contrário, termina-se por perder aquele momento que os unifica”. Prefere a expressão “conto alegórico”, também problemática. Cf. *Conto brasileiro contemporâneo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1981, p. 102-103.

[...] o conceito do real maravilhoso, que Carpenter levanta como uma bandeira para a originalidade da nova ficção, tem raízes bretonianas (do *Segundo manifesto*, 1930) e nítida filiação às teorias de Mabille (em *Le miroir du merveilleux*, 1940). Mas a contribuição de Carpenter consiste em ter tornado visível a condição da América Latina como uma entidade cultural, cujos traços de formação étnica e histórica se afastam a tal ponto dos padrões racionais que se justifica a predicação (metafórica) do maravilhoso ao real¹².

Além desta componente culturalista, o entendimento do *realismo mágico* a partir da ficção hispano-americana destaca o que Irlemar Chiampi (1980, p. 61) chama de “percepção da contiguidade entre as esferas do real e do irreal”, o que, de resto, vale para o entendimento kafkiano da categoria. Dacanal explica esta característica do seguinte modo:

A expressão “realismo mágico”, aplicada à obra de García Márquez (e à de outros narradores latino-americanos), funda realmente sua justificação na existência colateral, simultânea, “inocente”, não posta em dúvida, do real e do fantástico. Ora, é justamente esta coexistência simultânea e “inocente” do mundo mítico e do mundo racional que, ao lado da ilogicidade da estrutura narrativa, representa a característica mais perturbadora e, para nós, sem sombra de dúvida, a mais importante de *Cem anos de solidão*¹³.

REFERÊNCIA FICCIONAL BRASILEIRA

Com tais parâmetros, podemos sondar antecedentes ficcionais brasileiros para o *realismo mágico*? Até aqui, quase nada se fez para diagnosticar na crítica e na ficção brasileiras raízes para essa categoria. A aceitação direta e automática da antecedência hispano-americana, assim como a proeminência de seu “novo” fantástico (testificada também pela concessão do Nobel a García Márquez), contribuíram decisivamente para que o fantástico brasileiro pós-1970 fosse, com frequência, considerado oportunista, um decalque daquele, e não raro visto como de qualidade inferior. Talvez fosse oportuno rever este juízo, sem desconsiderar a notável contribuição de Carpenter,

¹² Cf. O realismo maravilhoso de Alejo Carpenter. *O Estado de São Paulo*, 11 maio 1980, Suplemento Cultural, n. 184, p. 4-5.

¹³ Cem anos de solidão: um plágio? *O Estado de São Paulo*, 08 ago.1971, Suplemento Literário, p. 1.

Garcia Márquez, Rulfo, Borges, Cortázar e outros. O primeiro passo, nesse sentido, será desarmar o ânimo patrioteiro; um outro será evitar soluções fáceis, como atribuir boa qualidade a narrativas medianas, ou mesmo ruins (sem, todavia, deixar de apontá-las). Também é importante problematizar a noção de uma América Latina histórica e culturalmente unificada, e, por isso, com preocupações literárias fatalmente convergentes¹⁴. Outra solução parcial (de que o autor deste artigo tem de se penitenciar, em parte), agora no plano teórico-conceitual, é evitar as dicções e contradições em torno da categoria *realismo mágico*, é reduzir sua explicação a menos argumentos do que ela exige. Não se costuma discutir, por exemplo, o ajuste da rubrica à ficção infantil, ajuste já feito a propósito da obra de Monteiro Lobato. Nelly Novaes Coelho, em *A literatura infantil*, chegou a admitir a existência de uma corrente realista mágica no âmbito da literatura infantil. Gilberto Mansur situa *A vaca voadora* (1973), de Edy Lima, “literatura para crianças”, na linha do “realismo fantástico”. Dib Carneiro Neto relaciona esse mesmo “realismo fantástico” a prodígios sobrenaturais de um seriado de TV para crianças¹⁵.

O que facilita a aproximação de algumas literaturas latino-americanas, no quesito fantástico “novo”, é principalmente a presença de uma “entidade cultural” pletera de primitivismo. Ela seria a responsável pela moldagem de fatos tomados como comuns a um conjunto de países. Atentemos para o “nossa” neste juízo de Otávio Ianni: “Creio que esse realismo mágico [de Astúrias] está muito ligado ao popular, ao americano, ao mais íntimo de nosso pensamento: a possibilidade das duas dimensões, a do sonho e a da realidade que, mescladas, nos dão a super-realidade”¹⁶.

Se podemos, com base em fatores de identificação, avançar pelos caminhos da literatura comparada multinacional, também podemos, pela componente primitiva na formação étnica e cultural do Brasil e pela sua presença na literatura, centrar a atenção no desenvolvimento interno do “novo” fantástico. Neste sentido, o esforço reflexivo se abre com uma indagação: o *realismo mágico* de base cultural primitivista possui antecedentes brasileiros? José H. Dacanal e Regina Zilberman, vimos, autorizam resposta positiva, a segunda com ênfase bem maior. Ela aponta os textos pioneiros (daquela “anormalidade”) que “deram vazão a tal conteúdo mitológico an-

¹⁴ Perguntado certa ocasião sobre um possível “paralelo” entre o Coronel Ponciano (*O coronel e o lobisomem*, de 1964) e Aureliano Buendia (*Cem anos de solidão*, de 1969), respondeu José Cândido de Carvalho, criador do primeiro, que os dois “têm apenas de comum o toque mágico de suas nascenças. Ambos são feitos de nuvens. Com um pouco de terra nos pés”. Entrevista a C. A. Miranda, aparecida na revista *Manchete*, da qual consultei apenas um recorte, sem outros dados técnicos.

¹⁵ A informação de Nelly N. Coelho aparece em *A literatura infantil* (3. ed. São Paulo: Edições Quíron, p. 110). As referências de Gilberto Mansur e de Dib C. Neto aparecem, respectivamente, no Suplemento Literário de *O Estado de São Paulo* (7 jan. 1973, n. 806, p. 2) e em *O Estado de São Paulo*, 26 jan. 1997, p. T-2.

¹⁶ Cf. *Revolução e cultura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1983, p. 102.

tes de 1970": além de *Grande sertão: veredas* e de *O coronel e o lobisomem*, entram *O continente* (1949), de Erico Veríssimo, e *Um nome para matar* (1967), de Maria Alice Barroso. "Também a literatura brasileira", explica a ensaísta, "apresenta, a partir de 1945, textos originais onde se verifica a presença de traços marcantes de sobrenatural e extraordinário, traços estes que desaguam na configuração do mito cosmogônico". Como "precursores", "antecedentes" mais remotos, aparecem, entre outros, *Iracema*, de José de Alencar, e "A Salamanca do Jarau", de Simões Lopes Neto. Se este argumento tem razão de ser, fica autorizada (sem apelar para tanta elasticidade conceitual) a associação, como fonte, da ficção fantástica etnográfica a este *realismo mágico* de base cultural primitivista. E não é difícil, a propósito, encontrar opiniões abonadoras. João Pacheco, depois de detectar em *Contos Amazônicos* (1892), de Inglês de Souza, "o mistério do mundo amazônico, povoadão de duendes e forças estranhas e em que se movem criaturas de rude primitivismo", depois de abordar *Cenas da vida amazônica* (1886), de José Veríssimo, observa que os dois escritores se aproximam pela "concepção da mentalidade infantil do tapuio, isto é, uma mentalidade pouco acima do instinto, eivada de ingenuidade e incapaz de ir à abstração; por isso, inteiramente presa ao dia-a-dia e aparentemente fatalista". Nisto, explica Pacheco, estão "a coincidir com o que muitos escritores latino-americanos modernos atribuem ao mestiço de índio em suas regiões. Por exemplo: Miguel Angel Asturias em *Hombres de Maiz* e *El Señor Presidente*; ou Jorge Icaza em *Huasipimgcf* (PACHECO, 1971, p. 154). Mário Quintana chega a desconfiar que Simões Lopes Neto, pela fusão de lenda e de "verismo dos pormenores" em *Lendas do Sul*, "tenha sido, nas três Américas, o verdadeiro precursor do realismo fantástico" (ZILBERMAN, 1982, p. 69). Paulo Dantas pretende fazer valer para o sertanismo fantástico de Monteiro Lobato o julgamento de Ana Maria Machado, segundo o qual o paulista de Taubaté é "precursor do realismo fantástico nas letras latino-americanas"¹⁷. O enquadramento de *Macunaíma* (1928) na corrente do *realismo mágico*, e como obra pioneira, marca um momento especial desta demanda crítica interessada nas "raízes" brasileiras da categoria. Esse entendimento, de Raúl Antelo¹⁸, abre perspectiva para o estabelecimento de liames entre algumas obras, como, por exemplo, entre a rapsódia de Mário, *Grande sertão: veredas*, *O coronel e o lobisomem*, e *A hora dos ruminantes*, este, um romance de José J. Veiga, de 1966. Um estudo mais acurado talvez pudesse acusar aí uma tradição. E se, a propósito, fosse ainda necessário arrefecer a desconfiança dos cépticos em relação a este entendimento, recorreríamos a uma opinião de Cabre-

¹⁷ Cf. DANTAS, P. *Vozes do tempo de Lobato*. São Paulo: Traço, 1982, p. 38-39.

¹⁸ Cf. *Na ilha de Marapatá*: Mário de Andrade lê os hispano-americanos. São Paulo: Hucitec, 1986.

ra Infante, matizada, é certo, de um comparativismo maniqueísta talvez condenável: “Quando me dizem que o maior romance latino-americano é *Cem anos de solidão*, eu respondo que o maior romance é *Grande sertão: veredas*. Guimarães Rosa elevou o regionalismo a uma altura universal”. Juan Rulfo teria confessado a Léo Gilson Ribeiro que o Brasil possuía “a literatura mais importante das três Américas”¹⁹. Não é preciso, todavia, que recorramos a opiniões como estas (talvez suspeitas), que animemos o espírito competitivo, para que desperte ou cresça em nós o interesse por investigar um pouco mais a ficção fantástica brasileira, ou qualquer outro tipo de assunto literário. Existem, de fato, questões ainda não resolvidas, oriundas principalmente do desconhecimento bibliográfico e crítico. Nesta ordem de ideias, a questão da ficção fantástica brasileira acaba sendo uma questão literária também brasileira, sujeita a várias abordagens. Da mesma maneira, por exemplo, que podemos pensar no florescimento espontâneo desse fantástico de cunho primitivista, também podemos conceder ao praticante brasileiro certa parcela de responsabilidade individual, instintiva se quisermos, pelos seus escritos. José J. Veiga afirmou e reafirmou ter lido obras de autores hispano-americanos depois de ter escrito seus primeiros livros (*Cavalinhos de Platiplanto* é de 1959 e *A hora dos ruminantes*, de 1966); Murilo Rubião, conforme seu testemunho, foi kafkiano antes de ler Kafka, apresentado a ele por Mário de Andrade. O autor de *O ex-mágico* chegou a ser tomado (talvez apressadamente) como precursor latino-americano, como fez Ézio Pires, pensando nos “contos fantásticos” do autor mineiro. Não bastou ao crítico considerar Rubião o criador “único e sem conexão do realismo mágico na literatura brasileira”; ele é o “predecessor, na América hispânica, da corrente do realismo mágico”²⁰.

Não desanda, por isso, quem admita podermos amenizar um pouco, com esta e outras pesquisas, aquela noção de “anormalidade” apontada por Regina Zilberman, aliás, já amenizada em parte por ela mesma ao buscar as “raízes” de um fenômeno, para ela, posterior a 1970. Zilberman procurou “precursores” e “antecedentes”, tal como feito aqui, com parâmetros diferentes.

Estas reflexões, agora se fechando, valem por um esboço de problematização sobre a prática conceitual e ficcional de uma categoria ficcional no Brasil. Trata-se de um breve estudo que se diria arquelógico, orientado pelo princípio de que a história literária de um país está sempre sujeita a revisões,

¹⁹ A opinião de Cabrera Infante está num depoimento a Ricardo Soares. Cf. “A noite em que Cabrera encontrou os baianos”. *O Estado de São Paulo*, 27 ago. 1988, Caderno 2, p. 1. A de Juan Rulfo faz parte de uma entrevista de Léo Gilson a Moacir Amâncio. Cf. “O jornalismo crítico de Léo Gilson Ribeiro”. *O Estado de São Paulo*, 25 fev. 1989, Caderno 2, p. 4.

²⁰ Cf. Quarenta anos do criador do realismo mágico. *Humanidades*. Brasília, Editora da Unb, n. 14, ago./out. 1987, p. 50-51.

a reanálises, num perene processo de iluminação crítica do passado cultural e literário. O fantástico brasileiro, que foi “hoffmânico” e “allanpoesco” (e que em parte continua sendo assim), passou a ser, quando “novo”, kafkiano e hispano-americano. Precisa ser também, e é, em certa medida, brasileiro.

RESUMO

A história literária de um país está sempre sujeita a revisões, num perene processo de iluminação crítica do presente e do passado. Este artigo pretende rever o entendimento bastante divulgado, segundo o qual, a ficção fantástica brasileira mais recente, chamada de realismo mágico, passou a existir, e mesmo a ser discutida, a partir de 1947, quando saiu *O ex-mágico da taberna minhoca*, coletânea de contos de Murilo Rubião. Ao colocar em discussão esse saber, esta perquirição propõe uma visibilidade anterior (e em processo) das práticas teóricas e ficcionais brasileiras, levando em conta postulados críticos que apontam as duas fontes mais conhecidas desse fantástico “moderno” (as ficções kafkiana e hispano-americana) e ao mesmo tempo instauram uma discussão sobre a categoria que se pode considerar também brasileira. Acabamos, assim, por situar no passado literário brasileiro a possibilidade de se refletir sobre o realismo mágico enquanto fenômeno literário também local, em termos teóricos e ficcionais.

Palavras-chave: Fantástico brasileiro; revisão histórico-crítica.

ABSTRACT

The literary history of a country is always under revision, in a perennial process of critical illumination on its past and present. This article reviews the common and highly broadcasted opinion that claims that recent Brazilian fantastic fiction – usually called Magic Realism – had its starting point and began to be discussed after 1947, when Murilo Rubião published *O ex-mágico*, his collection of short stories. Current analysis rejects such an idea and admits a prior visibility (and in process) of a Brazilian theoretical and fictional practice. In fact, critics point to two known sources of the “modern” fantastic stance (Kafka and Hispanic-American fiction). A theoretical discussion on its Brazilian counterpart shall also be discussed. It may thus be possible to discuss Magic Realism in the Brazilian literary past as a local literary phenomenon within theoretical and fictional terms.

Keywords: Brazilian fantastic fiction; Historical-critical review.

REFERÊNCIAS

- CANDIDO, Antonio. Surrealismo no Brasil. In: _____. *Brigada ligeira e outros escritos*. São Paulo: Editora da Unesp, 1992, p. 101-107.
- CARPEAUX, Otto M. *História da literatura ocidental*. 2. ed. Rio de Janeiro: Alhambra, 1984. v. 8.
- _____. *Sobre letras e artes*. São Paulo: Nova Alexandria, 1992.
- _____. *Ensaios reunidos: 1942-1978*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999. v.1.
- CHIAMPI, Irlemar. *O realismo maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- DACANAL, José. H. *Realismo mágico*. Porto Alegre: Movimento, 1970.
- DANTAS, Paulo. (Org.). *Vozes do tempo de Lobato*. São Paulo: Traço Editora, 1982.
- GOMES, Eugênio. O realismo fantástico de Clemence Dane. In: _____. *O romancista e o ventriloquo*. Rio de Janeiro: Dep. de Imprensa Nacional, 1952, p. 51-62.
- HOLANDA, Sérgio B. de. *O Espírito e a Letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. 2 v.
- JOZEF, B. *Romance hispano-americano*. São Paulo: Ática, 1986.
- MACHADO, Aníbal. M. *A arte de viver e outras artes*. Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 1994.
- MILLIET, Sérgio. *Diário crítico*. São Paulo: Martins/Edusp. 1981. v.3,4.
- MORAES, Marcos A. de. (Org.). *Mário e o pirotécnico aprendiz*. Belo Horizonte: UFMG, 1995.
- PACHECO, João. *O Realismo*. 4. ed. São Paulo: Cultrix, 1971.
- PAES, José. P. As dimensões do fantástico. In: _____. *Gregos e baianos*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 184-192.
- _____. (Org.). *Os buracos da máscara: antologia de contos fantásticos*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- RIBEIRO, Léo G. *Continente submerso*. São Paulo: Best Sellers, 1988.
- SCHWARTZ, Jorge. *Murilo Rubião: a poética de uroboro*. São Paulo: Ática, 1981.
- TELLES, L. F. *Mistérios*. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- ZILBERMAN, Regina. *Do mito ao romance: tipologia da ficção brasileira contemporânea*. Caxias do Sul: Universidade de Caxias do Sul / Porto Alegre: Escola Superior de Teologia São Lourenço de Brindes, 1977.
- _____. (Org.). *Mário Quintana*. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

Submetido em: 31/10/2009

Aceito em: 11/03/2010