

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS**

**O REAL MARAVILHOSO AMERICANO:
CONFLITOS E CONTRADIÇÕES NA PROPOSTA DE CARPENTIER**

Luciane da Silva Alves

**Porto Alegre
Dezembro/2010**

LUCIANE DA SILVA ALVES

**O REAL MARAVILHOSO AMERICANO:
CONFLITOS E CONTRADIÇÕES NA PROPOSTA DE CARPENTIER**

Trabalho de conclusão de curso apresentado como requisito parcial para obtenção do título de Licenciada em Letras – Língua Espanhola e Literaturas de Língua Espanhola.

Orientadora: Prof^a Dr^a Rita Lenira de Freitas Bittencourt

Porto Alegre
Dezembro/2010

A Augusto Nemitz

AGRADECIMENTOS

Ao Augusto, por seu carinho e dedicação incondicionais. *Es por vos...*

À minha mãe, minha primeira professora de literatura, que me ensinou com seu exemplo a amar os livros. E ao meu pai, por acreditar que eu chegaria aqui.

Aos meus irmãos, que me proporcionaram os melhores e mais importantes momentos de exercício imaginativo, povoando a minha infância com milhares de amigos e aventuras ficcionais.

À Anelise Riva e Gregório Bacelar Lameira, os melhores amigos do mundo, por estarem sempre ao meu lado, compartilhando alegrias e dificuldades.

À professora Rita Lenira, por sua disposição, apoio e, principalmente, por me apresentar *Colibrí*, dando-me o suporte que eu precisava para seguir minha caminhada nas Letras. E por ser, além de minha orientadora, um exemplo do que eu acredito que deveriam ser todos os docentes: humana, gentil, amável e inteligente.

Ao querido professor e amigo Hugo Retamar, por seu amor ao mundo hispânico e à literatura, que tanto me incentivou a seguir esse caminho.

À professora Márcia Hoppe Navarro, por sua disposição, generosa e amável, para me ajudar. E, entre tantas outras coisas, por me fazer ler *O reino deste mundo*.

Ao Tiago Pedruzzi, pelo apoio, incentivo e bons conselhos durante todos esses anos de amizade.

À Janaína Baladão, querida amiga, pelo incentivo e apoio constantes.

À professora Maria Regina Barcelos Bettiol, pela disposição e as contribuições como avaliadora deste trabalho.

A todos os maravilhosos amigos que conheci na Faculdade de Letras, e através dela, e aos professores que souberam unir conhecimento e afetividade no ensino, por tornarem a vida acadêmica muito mais prazerosa.

*Nossa maré de massas informes, onde as raças e as línguas se dissolvem
o nosso espírito áspero e ingenuo fluctua sobre as cousas,
sobre todas as cousas divinamente rudes, onde boia a luz selvagem do dia americano*

(Ronald de Carvalho)

RESUMO

O presente trabalho procura fazer uma reflexão a respeito da teoria do real maravilhoso e sua relação com o surrealismo. No primeiro *Manifesto do Surrealismo*, de 1924, André Breton pretende denunciar o ódio ao maravilhoso presente na mentalidade de alguns indivíduos, procurando resgatá-lo com a crença de que a imaginação é a única forma de libertação e luta contra o racionalismo. Em 1949, com a publicação de *O reino deste mundo*, de Alejo Carpentier, encontramos uma nova significação para o maravilhoso na literatura, o real maravilhoso americano. No prólogo desse livro, Carpentier critica o maravilhoso dos surrealistas, vendo-o como algo falso. Por meio de sua obra, o escritor cubano pretende mostrar o verdadeiro maravilhoso e sua íntima relação com a América Latina, sendo, segundo o autor, patrimônio dessa região. Procuraremos, portanto, analisar os motivos que levaram Carpentier a criticar o movimento francês, e a proposta de inovação presente em seu projeto literário.

PALAVRAS-CHAVE: Real Maravilhoso – Carpentier – Surrealismo – América Latina.

RESUMEN

Este trabajo busca hacer una reflexión acerca de la teoría de lo real maravilloso y su relación con el surrealismo. En el primer *Manifiesto del Surrealismo*, de 1924, André Breton pretende denunciar el odio a lo maravilloso presente en la mentalidad de algunos individuos, buscando rescatarlo con la idea de que la imaginación es la única forma de liberación y lucha contra el racionalismo. En 1924, con la publicación de *El reino de este mundo*, de Alejo Carpentier, encontramos un nuevo significado para lo real maravilloso en la literatura, lo real maravilloso americano. En el prólogo de ese libro, Carpentier critica lo maravilloso de los surrealistas, viéndolo como algo falso. Por medio de su obra, el escritor cubano pretende mostrar lo maravilloso verdadero y su relación íntima con América Latina, que es, según el autor, patrimonio de esa región. Buscaremos, por lo tanto, analizar los motivos que llevaron a Carpentier a criticar el movimiento francés y la propuesta de innovación presente en su proyecto literario.

PALABRAS CLAVE: Real Maravilloso – Carpentier – Surrealismo – América Latina.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 - SURREALISMO	11
1.1 – A busca do maravilhoso	12
1.2 – Escrita automática, acaso objetivo e jogos surrealistas	13
1.3 – América: a materialização do sonho surrealista?	15
1.4 – Reflexos do surrealismo na literatura americana: do entusiasmo à negação	17
2 - REAL MARAVILHOSO	22
2.1 - <i>O reino deste mundo</i>	25
2.2 – Barroco	28
2.3 - Realismo mágico	30
3 - CONFLITOS E CONTRADIÇÕES	33
CONSIDERAÇÕES FINAIS	38
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	40

INTRODUÇÃO

Este trabalho é fruto de diferentes momentos de estudo e pesquisa durante o período de graduação. Sua origem está no ano de 2007, quando participei do projeto de pesquisa *El surrealismo: la producción escrita de Salvador Dalí y Luis Buñuel*, coordenado pelo professor Ruben Daniel Méndez Castiglioni, e tive o primeiro contato com o surrealismo.

Posteriormente, no primeiro semestre de 2009, ao cursar a disciplina Literatura Hispano-americana IV, com a professora Márcia Hoppe Navarro, tive a oportunidade de estudar a obra *El reino de este mundo*, de Alejo Carpentier, em cujo prólogo encontrei refletidos muitos dos meus próprios questionamentos a respeito do surrealismo. Embora na época eu não tenha dado tanta importância à minha identificação com Carpentier, suas ideias continuaram me inquietando.

E foi com a ajuda da professora Rita Lenira, a quem eu havia procurado para começar uma nova pesquisa, que, finalmente, pude organizar minhas dúvidas e transformá-las em um projeto motivador. Sua insistência para que eu continuasse a partir da pesquisa que já havia realizado me levou a redescobrir a obra de Carpentier e a querer entender o porquê de sua decepção com o surrealismo, possibilitando-me uma nova leitura desses temas. As reflexões presentes neste trabalho são, portanto, a tentativa de encontrar uma resposta aos principais questionamentos que tive ao longo dos meus estudos de literatura no curso de Letras, embora eu saiba que essas ideias, felizmente, seguirão me inquietando.

No primeiro capítulo procura-se estabelecer um breve panorama da história do movimento surrealista, e também de seus projetos e métodos. Além disso, comenta-se a relação da vanguarda francesa com o continente americano e a repercussão de suas ideias na literatura hispano-americana.

O segundo capítulo está dedicado à análise da teoria do real maravilhoso de Alejo Carpentier, com a intenção de defini-la e explicar os motivos e acontecimentos que levaram o autor à sua criação. Também se fala da relação entre a teoria de Carpentier e a linguagem barroca, além da tentativa de diferenciar o real maravilhoso e o realismo mágico.

No terceiro capítulo, por fim, é feita uma análise crítica da oposição de Carpentier ao surrealismo, comentando o caráter ufanista de suas propostas com a intenção de entender os motivos e consequências de suas reflexões.

1 - SURREALISMO

No ano de 1919, época de crise pós Primeira Guerra, os amigos André Breton, Phillipe Soupault e Louis Aragon fundam a revista *Litterature* através da qual, inspirados nas ideias de Rimbaud, Jarry e Lautréamont, buscam um espírito novo para a literatura. A procura por novas formas de expressão literária é também a busca de uma renovação social: a libertação do homem através da poesia. Em *Litterature* já apareciam as primeiras experiências de escrita automática, técnica que logo seria sinônimo de surrealismo.

Nesses primeiros anos, Breton e seus colegas mantinham contato com Tristan Tzara e se identificavam com muitas de suas ideias, o que propiciou sua incorporação ao grupo, em 1920. *Litterature* passou a ser, então, um meio de divulgação do Dadaísmo, movimento criado em 1916 e encabeçado por Tzara. O Dadaísmo se assemelhava em alguns aspectos ao que viria a ser o Surrealismo, com a negação dos valores burgueses, o não conformismo e a busca pela liberdade do indivíduo. Quanto às diferenças, estavam principalmente no fato de os dadaístas serem apenas negadores e se recusarem a criar uma proposta para concretizar seus ideais. A partir disso, começam as divergências e, “após os primeiros momentos de entusiasmo, os limites de Dada começaram a se fazer sentir: por demais aferrado à mera negatividade, à negação pela pura negação, revelava-se incapaz de renovar, de produzir positivamente” (PONGE, 1994,p.19). Em 1922, o grupo original de *Litterature* rompe com o Dadaísmo.

No entanto, as ideias geradoras da revista foram crescendo, tomando forma e culminaram no texto que viria a ser a certidão de nascimento do mais conhecido e polêmico movimento vanguardista do século XX: o primeiro *Manifesto*¹ do Surrealismo, de André Breton. Nesse texto, encontra-se a definição de surrealismo que, como foi comentado anteriormente, está intimamente ligada à escrita automática, a qual consistia em escrever automaticamente as ideias que surgiam do inconsciente, em geral em estados de semi-sono, antes de serem racionalizadas:

1 BRETON, André. *Manifestos do surrealismo*; Tradução: Sérgio Pachá. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001.

SURREALISMO, s.m. Automatismo psíquico em estado puro mediante o qual se propõe exprimir, verbalmente, por escrito ou por qualquer outro meio, o funcionamento do pensamento. Ditado do pensamento, suspenso qualquer controle exercido pela razão, alheio a qualquer preocupação estética ou moral. ENCICLOPÉDIA, Filosofia. O surrealismo baseia-se na crença na realidade superior de certas formas de associação até aqui negligenciadas, na onipotência do sonho, no jogo desinteressado do pensamento. Ele tende a arruinar definitivamente todos os outros mecanismos psíquicos e a substituí-los na resolução dos principais problemas da existência. (BRETON, 2001, p 40).

O *Manifesto* também apresenta as propostas norteadoras do movimento: incitar o ser humano a acreditar na imaginação e a reconhecer que o sonho e o que se chama realidade não são oposições, mas partes formadoras da própria realidade. Breton também se dispõe a denunciar o ódio ao maravilhoso e devolver-lhe seu merecido lugar na literatura, como forma de libertação e luta contra o racionalismo. A poesia é vista como a portadora do maravilhoso, por revelar a verdade mediante uma perspectiva diferente.

1.1 – A busca do maravilhoso

No primeiro *Manifesto* do Surrealismo, Breton comenta que o maravilhoso esteve bastante presente nas literaturas nórdicas, orientais e religiosas de todos os países e que, no entanto, com o tempo foi perdendo seu espaço, estando reduzido à literatura para crianças. Isso levou a que esse recurso fosse associado ao infantil e a que o adulto lesse um texto de narrativa maravilhosa com a sensação de rebaixar-se ou pronto para julgá-lo como algo inadequado para a sua idade.

Por mais encantadores que sejam, o adulto julgaria rebaixar-se caso se nutrisse de contos de fadas, e eu concedo que nem todos são adequados à idade dele. A trama de inverossimilhanças tem de ser cada vez mais tênue, à medida que nos tornamos mais velhos, e o fato é que até hoje estamos à espera de aranhas capazes de tecê-la... (BRETON, 2001, p. 30).

Breton afirma que ainda existem muitos textos maravilhosos a serem escritos para adultos e expõe essa ideia como uma das propostas do Surrealismo. O maravilhoso na vanguarda francesa tem importância, principalmente, por representar

uma negação da realidade como é entendida pelo mundo racionalista. Aragon, em *A pintura desafiada*², de 1930, no entanto, ressalta que a ideia de negação é condicionalmente aceitável já que "[...] es cierto que lo maravilloso nace del rechazo de la realidad, pero también del desarrollo de una nueva consecuencia, de una realidad nueva que ha liberado ese rechazo" (ARAGON, 1999, p. 439). O autor ainda explica que "[...] la consecuencia que resulta de la negación de lo real por lo maravilloso es esencialmente de carácter ético y lo maravilloso es siempre la materialización de un símbolo moral en violenta oposición con la moral del mundo del que ha surgido [...]" (ARAGON, 1999, p. 439). Por seu caráter de oposição, o maravilhoso é, junto com o amor e a poesia, uma das armas do surrealismo contra o mundo racionalista. Aragon comenta que ao ser aceita como milagre, a negação da realidade se torna uma conciliação entre o real e o maravilhoso, e a nova consequência disso é a surrealidade, definida como uma linha real que reuniria todas as imagens que nos rodeiam (ARAGON, 1999, p. 40).

Na visão surrealista, o maravilhoso estaria em todas as partes e seria o ponto de união entre realidades aparentemente opostas: o sonho e a vigília, ou seja, o mundo da imaginação e o que o mundo racionalista chama de realidade. Simbolizaria, portanto, o fim dessa dicotomia, mostrando a realidade em sua forma mais completa. As obras surrealistas e os diversos recursos utilizados pelos artistas do movimento, como os jogos e a escrita automática, deveriam ser expressões do maravilhoso, reveladoras da falácia que seria a oposição entre sonho e realidade.

1.2 – Escrita automática, acaso objetivo e jogos surrealistas

No *Manifesto*, Breton descreve sua primeira experiência com a escrita automática. O autor narra uma espécie de “aventura poética”, um exercício de busca da essência da poesia no inconsciente, que o acabou levando a fixar-se em pensamentos antes ignorados. Conta Breton que, certa noite, antes de adormecer, ouviu uma frase claramente articulada, mas que não tinha referência com o som de qualquer voz.

² ARAGON, Louis. *La pintura desafiada* (1930). In: ____ CALVO SERRALER, Francisco; GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel; MARCHÁN FIZ, Simón. *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*. Madrid: ISTMO, 1999.

“uma frase estranha que chegava a mim sem qualquer vestígio dos acontecimentos em que, de acordo com o testemunho de minha consciência, eu andava envolvido, uma frase que me pareceu insistente, uma frase – como direi? – *que se chocava contra a vidraça*. [...] Em verdade, era uma frase surpreendente; infelizmente até hoje não consigo recordá-la, mas era qualquer coisa como “há um homem cortado em dois pela janela”, e não pode haver dúvida quanto a isso, uma vez que a acompanhava uma débil representação visual de um homem que andava, mas que fora truncado a meia altura por uma janela perpendicular ao eixo do corpo. (BRETON, 2001, p. 36).

Bastante familiarizado com as ideias de Freud, Breton considera esse episódio como um exemplo de *pensamento falado*, e diz: “Parecia-me e ainda me parece – o modo como me viera a frase sobre o homem cortado é a prova disso – que a velocidade do pensamento não é superior à da palavra e que ela não desafia a língua, nem mesmo a pena que se move rápido” (BRETON, 2001, p 37).

A partir disso, Breton e Phillippe Soupault começam a registrar diversos textos por meio da chamada escrita automática, desprezando quaisquer resultados literários. Em homenagem a Guillaume Apollinaire, que acabara de morrer e que havia usado a expressão em uma de suas conferências³, decidem dar o nome de surrealismo ao novo modo de expressão descoberto.

Embora tenha sido uma grande impulsora do movimento e muito significativa, a escrita automática não foi o único recurso utilizado pelos surrealistas, como se pode ver na fala do artista Enrique Molina:

[...] o surrealismo não se reduz ao automatismo como muitos creem. Esse é só um método de exploração que o próprio Breton considerou insuficiente. O surrealismo é, acima de tudo, uma atitude espiritual que se pode manifestar das mais diversas formas, até sem a menor incoerência, muito além de qualquer retórica nascida da imitação dos produtos da escritura automática e de algumas fórmulas estereotipada da mesma. (MOLINA, 1999, p. 25).

Além da escrita automática, também havia um grande interesse por tudo que se referia ao que chamavam de acaso objetivo. Como explica Ponge (1991):

A atenção dos surrealistas, de Breton em particular, foi chamada pela qualidade de certas coincidências, cuja ocorrência estabelece (e, portanto, revela) uma

3 Refere-se a “O espírito Novo e os Poetas”, de 1917.

sintonia entre a realidade externa e certos aspectos da vida mental do sujeito no momento, portanto entre o objetivo e o subjetivo. Embora totalmente aleatórias e, portanto, fruto do acaso, ao parecer vir ao encontro de certas preocupações ou buscas subjetivas e como que em resposta às mesmas, estas coincidências ou encontros fortuitos parecem ser (e são sentidas como) fruto de uma necessidade externa, em suma, de um acaso objetivo. Segundo os termos de Breton em *O amor louco*, nos fenômenos do acaso objetivo – “encontro de uma casualidade externa e de uma finalidade interna” – os surrealistas procuraram investigar “a forma de manifestação da necessidade externa que abre para si um caminho no inconsciente humano”. (PONGE, 1991, p.161).

O acaso objetivo era provocado pelos surrealistas, por meio de jogos e atividades lúdicas. O mais conhecido destes é o cadáver esquisito, que, de acordo com Castiglioni (2001), funciona da seguinte forma:

cada participante (de dos a cinco o seis) escribe un trozo de frase sin saber que fue lo que el anterior escribió, ni lo que escribirá el siguiente. El juego se pasó a llamar de la manera mencionada debido a la primera frase obtenida con cinco participantes: el cadáver - exquisito - beberá - el vino - nuevo. (CASTIGLIONI, 2001)

Além dos jogos, também era frequente a manipulação de textos, como a desarticulação de poemas (CASTIGLIONI, 2001), que viriam a formar novos textos e significados. O humor era bastante explorado em todas as atividades surrealistas e tudo o que exercitasse a imaginação tinha grande valor, sempre com a intenção de questionar a concepção comum de razão.

1.3 – América: a materialização do sonho surrealista?

A partir de certo período, os surrealistas passaram a se interessar pelas viagens. Com a rápida difusão de suas ideias, artistas de diferentes partes do mundo acabaram aderindo ao movimento. Para maior divulgação e contato, os artistas franceses viajaram até outros países, onde tiveram a oportunidade de fazer conferências e exposições.

Um dos lugares mais recorrentes nas visitas surrealistas foi o continente americano, onde passaram por diferentes países, desde os Estados Unidos até a Argentina. Na América, inclusive, chegaram a se formar importantes grupos surrealistas, tendo sido o argentino Aldo Pellegrini o primeiro a organizar uma

agrupação no continente, fato que dá grande importância à história do surrealismo nessa região.

A América exercia um grande fascínio sobre os vanguardistas europeus, por seu caráter místico, pela mescla de culturas e a permanência de elementos que já não podiam ser encontrados na Europa. Para Enrique Molina, a identificação é recíproca, pois para o artista surrealista latino-americano, o surrealismo representa características da própria América:

A América não poderia deixar de encontrar em certos elementos do surrealismo a ressonância de elementos próprios. Nela perduram mitos ancestrais e o sentido da unidade entre o homem e a terra, a Pacha-Mama maternal, sempre celebrada, e em suas grandes massas camponesas predomina uma espécie de fervor animista. O surrealismo é, de certo modo, um estado natural da América. (MOLINA, 1999, p.25)

Nas culturas indígenas, os surrealistas encontram os mitos e todas as histórias povoadas de seres encantados e narrativas maravilhosas, acompanhadas de crenças que já não existiam no mundo ocidental moderno, que, como aponta Ponge:

[...] é uma civilização sem mitos, desprovida do senso do maravilhoso, é um mundo sem poesia, que nega a poesia. Na procura por novas formas de pensar e de sentir que estejam em plena sintonia com os poderes poéticos que quer redescobrir, o surrealismo não pode ignorar nem subestimar o potente ponto de apoio que pode ser encontrado nas artes e nas culturas *selvagens*, principalmente nas artes e nas culturas dos povos *primitivos*, entre os quais aquelas dos povos indígenas das Américas. (1999, p. 74)

A forma como os surrealistas veem a América se refletirá em suas produções, pois, segundo José Pierre (1999):

[O surrealismo na América] será, outrossim, testemunha de um confronto permanente entre a "visão realista" e a "visão poética (surrealista) das coisas". Pois o dualismo, que não pode deixar de revelar-se na representação figurada, já era o traço fundamental das civilizações da América pré-colombiana. (PIERRE, 1999, p. 82)

A afinidade que os surrealistas sentiam com o “Novo Mundo” se devia tanto às produções encontradas aqui (cerâmica, artesanato, pinturas e todo o tipo de representação artística relacionada às culturas indígenas) como à filosofia, pensamento

e modo de vida dessas populações. O México⁴ chegou a ser considerado o país surrealista por excelência, por representar de forma mais visível o dualismo admirado pelos surrealistas.

1.4 – Reflexos do surrealismo na literatura americana: do entusiasmo à negação

O Surrealismo também se fez sentir, na América, por meio do contato que diversos artistas, não vinculados diretamente ao movimento, tiveram com as ideias da vanguarda francesa. No caso da literatura, é possível notar em projetos literários de autores hispano-americanos, por exemplo, alguns aspectos do surrealismo. É este o caso dos autores argentinos Ernesto Sábato e Julio Cortázar, e também do cubano Alejo Carpentier.

Esses três escritores tiveram contato com as ideias surrealistas e em algum momento com os próprios artistas pertencentes ao grupo, principalmente pelo fato de que viveram na França. Sem dúvida foram bastante marcados pela cultura e as artes de Paris. Além disso, nos três casos, a chegada à França já trazia marcas da situação política de seus países de origem e o sentimento de revolta diante daquela realidade⁵, o que levou a uma aproximação imediata ao que defendia o surrealismo: a libertação do ser humano através da poesia e do amor.

Na obra de Cortázar, a presença de Paris é bastante notável, um exemplo disso é *O jogo da amarelinha* (1963), em que o protagonista Horácio Oliveira representa uma parte da personalidade do próprio autor: o argentino dividido entre a vida na França e os costumes que ainda mantém da Buenos Aires natal. Os encontros entre Horácio e a Maga estão marcados pelo acaso objetivo, tão valorizado por Breton e seus colegas. Outro caso é *Historia de Cronópios e de Famas* (1962), que não por acaso é considerada pela crítica uma obra surrealista. Nesses textos é possível ver em prática a

⁴ Para mais detalhes ver os textos de Gérard Roche, *O lugar surrealista por excelência*, e de Lourdes Andrade, *De amores e desamores: relações do México com o surrealismo*, em PONGE, R. (org) *Surrealismo e Novo Mundo*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1999.

⁵ Refere-se à época das ditaduras na América Latina, período no qual se instalou forte censura e muitos intelectuais foram perseguidos e acabaram exilando-se em outros países, em sua maioria europeus.

interpretação de Julio Cortázar das ideias da vanguarda francesa e a incorporação dos elementos considerados por ele como mais relevantes.

Os Cronópios expressam o modo de vida surrealista, de quem dá importância às coisas mais singulares e muitas vezes despercebidas pelo olhar dos demais. O Cronópio é considerado tolo e distraído, por andar com o pensamento distante da realidade, voltado para a imaginação, sempre divagando sobre coisas consideradas insignificantes pelos Famas, que simbolizariam o mundo racional e capitalista.

Apesar da mudança do escritor para a França, o contato com as obras surrealistas já havia acontecido em Buenos Aires. A primeira contribuição de Cortázar à revista *Sur*, de Victória Ocampo, em 1948, foi uma nota a respeito da morte de Antoin Artaud, na qual criticava alguns aspectos tomados como surrealistas, como os relógios moles de Salvador Dalí (CAVALLARO, 2006, p. 58). Nesse texto, já se pode notar que Cortázar entende por surrealismo algo que está mais próximo do ser humano, de um estilo de vida, como propunham inicialmente os surrealistas.

O compatriota de Cortázar, Ernesto Sábato, teve um contato ainda mais direto com o grupo. Em 1938, o autor, que na época estudava Física e Matemática, ganhou uma bolsa para trabalhar em Paris, nos laboratórios Joliot-Curie. Durante essa viagem, Sábato teve contato com o surrealismo, chegando a colaborar com a escritura de alguns textos e a participar de encontros do grupo. Além disso, estabeleceu relações de amizade com alguns surrealistas, como Óscar Dominguez, pintor canário bastante referido por ele, que serviu de inspiração para a criação de um personagem do livro *O túnel*, de 1948. A respeito disso, Sábato diz que se apaixonou pelo surrealismo, pelo que tinha de disparate irracional, de loucura linguística, que, para ele, que havia estado tão envolvido com as questões científicas, filosóficas e linguísticas durante toda a vida, tinha sido como uma explosão de liberação de si. (GALVEZ ACERO, 1988, p. 38).

Entre as contribuições do surrealismo à sua obra, se evidencia, principalmente, o que se refere ao plano onírico. Em *Sobre héroes y tumbas* (1961), esse postulado é usado em diversas passagens, mas se destaca no capítulo **Informe sobre ciegos**, que possui uma estrutura tão particular que acabou ganhando espaço independente do restante, já tendo sido publicada à parte. Nessa narrativa extremamente onírica e alucinante, Sábato adentra os medos e temores mais profundos do pensamento

humano. A respeito da obra, o autor comenta que:

Muchos, con perplejidad, me han preguntado cómo es posible que habiendo hecho el doctorado en Ciencias Físico-matemáticas, me haya ocupado luego de cosas tan dispares como las novelas con ficciones demenciales como el **Informe sobre ciegos**, y, finalmente esos cuadros terribles que me surgen del inconsciente. En la mayor parte de los casos, sobre todo en este período de mi existencia, me es imposible explicar a los que me interrogan qué quise decir, o qué representan. Es lo mismo que uno se pregunta cuando ha despertado de un sueño, sobre todo de una pesadilla; tanta es su ilogicidad, sus contradicciones. Pero de un sueño se puede decir cualquier cosa menos que sea una mentira. (1998, p. 42)

Em outros momentos, o autor argentino faz referência à sua época surrealista (assim definida por ele) como grande influenciadora de textos como o **Informe sobre ciegos**. E, embora tenha criticado o movimento em alguns de seus escritos, no prólogo para a edição de 1968 de *Uno y el universo*, Sábato esclarece que “no porque hubiese dejado de amar al surrealismo sino precisamente por amarlo demasiado, reaccioné irónica o ásperamente en algunos fragmentos de este libro; mientras permanecería en mí lo mejor de aquel movimiento, para manifestarse años más tarde en el **Informe sobre ciegos**” (SÁBATO, 1968, p. 5).

Nas críticas feitas ao movimento, Sábato dizia que o Surrealismo se mostrava bastante confuso em suas definições e criticava, principalmente, o que se referia à escrita automática:

Poderosos en la confusión mental, los surrealistas utilizan dos procedimientos para evitar cualquier intento discriminativo: primero, el olvido de sus declaraciones teóricas en la práctica; y segundo, el embrollo de conceptos como arte, poesía, belleza e inspiración (ya bastante embrollados para que faltara la invasión surrealista). André Breton, por ejemplo, piensa que el automatismo, al introducirnos en la subconsciencia, nos introduce en el mundo de lo maravilloso y por lo tanto de lo bello, paralogismo optimista, pues faltaría demostrar que el subconsciente es maravilloso y que lo maravilloso es bello. Que el automatismo no es una invariable fuente de belleza, se prueba fácilmente. Cuando el automatismo es practicado en forma ortodoxa, los resultados son melancólicos: “La ostra del Sénégala comerá el pan tricolor” (*La Révolution Surréaliste*, N° 9); o también este otro, más ruinoso: “El topacio vengado comerá a besos al paralítico de Roma” (*Le Surréalisme au Service de la Révolution*, N° 4). Cabría preguntar a qué revolución se sirve con estos productos. (SÁBATO, 1968, p. 62-63)

Posteriormente, Sábato critica diretamente a Breton, dizendo que: "Bretón parece

encabezar una rígida academia que dictamina y excomulga, lo que equivale a una junta de moralidad y buenas costumbres en el Infierno." (SÁBATO, 1968, p. 63).

Em uma entrevista de 1972, Julio Cortázar ao falar do surrealismo faz a mesma crítica apontada por Sábato ao comparar o caráter de André Breton às práticas eclesiásticas:

El surrealismo fue mi camino de Damasco, me arrancó de la sensiblería post-romántica de la Argentina de los años treinta, me enseñó a atacar la palabra, a batallar amorosa y críticamente con ella, a fiarme de lo absurdo y a rechazar la sensatez sistemática, a creer en una esquizofrenia creadora (no son los términos que se usaban entonces, pero los lectores de hoy comprenderán). Después vi anquilosarse poco a poco el surrealismo, convertirse en escuela, casi en Iglesia con André Breton como Papa. Yo, por muchas razones, no calzo con las iglesias. Pero el verdadero surrealismo es indestructible, es una actitud, un modo de conocer que se da diariamente de mil maneras que, por suerte, no son forzosamente literarias. (CORTÁZAR apud BARNECHEA, 1972)

Mas, sem dúvida, a grande polêmica contra o surrealismo foi criada por Alejo Carpentier. Filho de um francês, desde a infância Carpentier havia tido contato com o idioma e a cultura da França, tendo, quando maior, dedicado-se ao estudo da literatura desse país. Assim como Cortázar e Sábato, Carpentier sempre esteve envolvido nas questões políticas da América Latina e por causa disso acaba sendo preso em 1927, acusado de comunista. Quando liberto, em 1928, foge para a França, sem documentos, com a ajuda de Robert Desnos. Lá escreve para diversos jornais e acaba tornando-se amigo dos escritores surrealistas, como Breton, Aragon, Éluard, De Chirico e Picasso, entre outros. (DÍAZ DE CASTRO;PAYERAS GRAU, 1988, p. 34).

Devido ao contato com o grupo, Carpentier se aproxima mais das ideias do movimento e se vê fascinado por elas, encontrando nestes postulados uma aproximação entre a literatura e a rebeldia do não conformismo. Porém, assim como os outros autores citados, ao conhecer melhor as propostas e métodos do grupo de Breton, Carpentier acabou desiludido com o "sonho surrealista". No entanto, não deixou de reconhecer que o movimento francês foi muito importante para ele, ensinando-lhe a ver melhor os aspectos da cultura e da vida americanas. (DÍAZ DE CASTRO;PAYERAS GRAU, 1988, p. 35).

As principais acusações feitas ao surrealismo caíam sobre a figura de Salvador Dalí, como vimos no caso de Cortázar, que critica o movimento usando como exemplo

uma das obras mais famosas do escritor catalão, ao referir-se aos relógios moles, da tela *A persistência da memória*. O nome de Dalí é recorrente também nas críticas feitas por Sábato e Carpentier, que consideravam o pintor espanhol um grande farsante. Isso parece também ter ocasionado uma espécie de "despertar" para uma leitura oposta do surrealismo, pois esses escritores já não o viam como um movimento de libertação do irracional, mas como uma "fábrica de truques mágicos", conforme Carpentier.

Alejo Carpentier, em 1949, torna pública sua decepção e oposição ao surrealismo ao publicar *El reino de este mundo*, obra na qual procura redefinir a ideia de maravilhoso, negando as propostas do movimento de Breton. Sua crítica o levará à formulação de sua teoria do real maravilhoso, que veremos de maneira aprofundada no capítulo seguinte.

2 - REAL MARAVILHOSO

A primeira referência ao real maravilhoso apareceu em 1948, em um ensaio publicado por Alejo Carpentier no periódico *El Nacional*, da Venezuela (PAZ SOLDÁN, 2008). Esse texto, que em 1949 se transformou no prólogo de seu romance *O reino deste mundo*, apresenta a teoria do real maravilhoso, colocada em prática na constituição do próprio romance.

A proposta de Carpentier, como já se comentou no capítulo anterior, surgiu como uma reação contra algumas ideias e métodos do surrealismo, apoiados na busca do maravilhoso. Em sua obra, Carpentier pretende mostrar que o verdadeiro maravilhoso pertence à América e, já no início de seu ensaio, opõe o que encontra durante sua viagem ao Haiti às propostas literárias europeias:

Después de sentir el nada mentido sortilegio de las tierras de Haití, de haber hallado advertencias mágicas en los caminos rojos de la Meseta Central, de haber oído los tambores de Petro y del Radá, me vi llevado a acercar la maravillosa realidad recién vivida a la agotante pretensión de suscitar lo maravilloso que caracterizó a ciertas literaturas europeas de estos últimos treinta años. (1983, p. 13)

Carpentier segue sua crítica, dando exemplos da literatura à qual se refere: as aventuras arthurianas; os poetas franceses que, segundo ele, apresentariam um maravilhoso pobremente sugerido pelos trabalhos e deformações dos personagens de feira, palhaços da *fête foraine*; os surrealistas e alguns nomes como Sade, Jarry e Lewis.

Para o autor cubano, o maravilhoso no surrealismo é “obtido con trucos de prestidigitación, reuniéndose objetos que para nada suelen encontrarse” (CARPENTIER, 1983, p. 13). Cita “la vieja y embustera historia del encuentro fortuito del paraguas y de la máquina de coser sobre una mesa de disección”, referindo-se à frase de Lautréamont que foi tomada pelo grupo de Breton como um símbolo do próprio surrealismo. O encontro do guarda-chuva e da máquina de costura sobre a mesa de dissecação seria a imagem do surrealismo por representar a união de elementos aparentemente sem relação, que dentro de um plano onírico podem ter significados simbólicos. A crítica de Carpentier está justamente nesse ponto, pois, para ele, a união

desses e de outros elementos propostos pelos surrealistas não têm sentido algum e não representam o maravilhoso.

Carpentier afirma que o maravilhoso requer uma fé que os surrealistas não tinham e que, por tentar conseguir uma expressão do maravilhoso à força, os poetas acabavam se transformando em burocratas. O autor continua:

[...] muchos se olvidan, con disfrazarse de magos a poco costo, que lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inusual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular 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. (CARPENTIER, 1983, p. 15)

Mais tarde, Carpentier afirma que o maravilhoso invocado sem crença pelos surrealistas “nunca fue sino una artimaña literaria, tan aburrida, al prolongarse, como cierta literatura onírica 'arreglada” (CARPENTIER, 1983, p. 15).

Durante uma conferência realizada em 1977⁶, na Universidade de Amberes, Bélgica, Carpentier conta que conviveu muito tempo com os surrealistas, assistindo a seus jogos e seus inventos, mas que logo se deu conta de que os poetas e artistas vanguardistas começaram a falsificar a fabricação do maravilhoso:

Ya el pintor que se colocaba ante una tela decía: Qué cosa extraña podrá ocurrirme para ponerlo en esta tela? Y entonces entraba en un proceso de razonamiento para no ser lógico tan intenso como el proceso de razonamiento que sirve el pintor para ser lógico. Y empezaron a fabricar, fabricar – insisto en la palabra – encuentros fortuitos de objetos, buscan los objetos más disímiles y los metían en un cuadro [...]. (CARPENTIER, 1987, p. 158)

Ao voltar para a América, Carpentier percebe que tudo aquilo que buscavam os surrealistas através da escrita automática e outros meios se encontrava em seu continente de origem, pronto, em estado puro e sem necessidade de nenhum truque para que aparecesse:

⁶ CARPENTIER, Alejo. *Conferencia-debate*. In ____ *Conferencias*. La Habana: Letras cubanas, 1987.

Pero es que lo que están buscando los surrealistas en Europa, a base de sistema, a base de un nuevo racionalismo, pero puesto al revés, lo tenemos en estado bruto en América Latina. En América Latina basta abrir los ojos, abrir los oídos del entendimiento, observar una cantidad de cosas nunca vistas, nunca descritas que hay en torno nuestro, y ahí está todo un mundo surrealista, al estado natural, normal, que es lo que yo he llamado lo real maravilloso. (CARPENTIER, 1987, p. 158-9)

O real maravilhoso é, segundo Chiampi (1980), “a união de elementos díspares, procedentes de culturas heterogêneas, [que] configura uma nova realidade histórica, que subverte os padrões convencionais da racionalidade ocidental” (CHIAMPI, 1980, p. 32). O conceito, portanto, foca-se na mistura de diferentes culturas que forma a cultura americana, pois como a autora observa “não se trata [...] de um ‘regreso a lo real’ [...] mas de expressar uma ontologia da América, ou sua essência como entidade cultural. Assim, o conceito de real maravilhoso se resolve narrativamente pelas constantes intersecções do Mito na História” (CHIAMPI, 1980, p. 37). Por meio do real maravilhoso, o autor procura uma identidade americana, com a intenção de privilegiar a heterogeneidade da formação do continente, atendo-se a história da região sob uma perspectiva que contemple as diferentes interpretações desta, não mais se limitando ao olhar do colonizador.

Carpentier, em seu ensaio *Lo barroco y lo real maravilloso*⁷, define o maravilhoso como tudo aquilo que é extraordinário e acrescenta que: “Lo extraordinario no es bello ni hermoso por fuerza. Ni es bello ni feo; es más que nada asombroso por lo insólito. Todo lo insólito, todo lo asombroso, todo lo que sale de las normas establecidas es maravilloso” (CARPENTIER, 2007, p. 143). Devido a isso, a história de *O reino deste mundo* expressa, para o autor, o maravilhoso em sua forma mais pura:

[...] el rey Henry Christophe, de Haití, cocinero que llega a ser emperador de una isla, y que pensando un buen día que Napoleón va a reconquistar la Isla, construye una fortaleza fabulosa donde podría resistir un asedio de diez años con todos sus dignatarios, ministros, soldados, tropas, todo, y tenía almacenadas mercancías y alimentos para poder existir diez años como país independiente (hablo de la ciudadela Laferrière). Y para que esa fortaleza tenga paredes que resistan al ataque de los hombres de Europa, hace fraguar el cemento con sangre de centenares de toros. Eso es maravilloso. La revuelta de Mackandal, que hace creer a millares y millares de esclavos, en Haití, que tiene poderes licantrópicos, que puede transformarse en ave, que puede

⁷ CARPENTIER, Alejo. *Ensayos selectos*. Buenos Aires: Corregidor, 2007.

transformarse en caballo, en mariposa, en insecto, en lo que quiera, y promueve con ello una de las primeras revoluciones auténticas del nuevo mundo. (CARPENTIER, 2007, p. 150)

Esse fragmento, que apresenta uma síntese do próprio romance de Carpentier, ilustra a ideia do autor a respeito do maravilhoso, e também parece explicar seu interesse em narrar literariamente a história do Haiti.

2.1 - O reino deste mundo

Com seu romance *O reino deste mundo*, Carpentier se propõe a mostrar o real maravilhoso em prática, com a recuperação de uma parte importante da história do Haiti, e da própria América, que parecia ter sido esquecida. O romance, que se passa entre a metade do século XVIII e início do XIX, procura resgatar a história do Haiti das primeiras revoluções libertadoras até a morte de Henry Christophe, ex-escravo auto proclamado rei em 1811. O escravo Ti Noel, protagonista, é o fio condutor da história. A narrativa acompanha sua vida, da juventude até a velhice, e, nesse período de tempo, também acompanhamos as mudanças e revoluções que culminam no reino de Christophe.

Desde o princípio, o texto mostra a tensão entre o mundo dos brancos (senhores) e dos negros (escravos). Os primeiros representam a civilização, como sinônimo de europeização, enquanto os segundos estão ligados ao primitivismo das tribos africanas. É interessante notar que o narrador não representa nenhum deles como superior, pois nessa obra tudo depende da perspectiva a partir da qual se olha. Assim como os brancos se consideram superiores, por serem civilizados e escravizarem os africanos, estes não respeitam a cultura dos europeus e os consideram fracos. No primeiro capítulo, há uma passagem bastante representativa do olhar dos escravos em relação aos senhores. Ti Noel, ao acompanhar seu amo, o senhor Lenormand de Mézy, ao barbeiro, diverte-se observando as cabeças de cera que sustentam as perucas, da moda europeia da época, e as compara às cabeças de porco que estão expostas no açougue ao lado:

Por una graciosa casualidad, la tripería contigua exhibía cabezas de terneros, desolladas, con un tallito de perejil sobre la lengua, que tenían la misma calidad cerosa, como adormecidas entre rabos escarlatas, patas en gelatina, y ollas que contenían tripas guisadas a la moda de Caen. Sólo un tabique de madera separaba ambos mostradores, y Ti Noel se divertía pensando que, al lado de las cabezas descoloridas de los terneros, se servían cabezas de blancos señores en el mantel de la misma mesa. (CARPENTIER, 1983, p. 22)

No local também havia algumas gravuras coloridas representando o rei da França e cenas da vida dos brancos. Em certo momento, o escravo se depara com uma gravura diferente das demais que representa um almirante ou embaixador francês sendo recebido por um rei africano. Então, Ti Noel começa a lembrar de todas as histórias da África contadas por Makandal, o líder dos escravos, e pensa que na África os reis eram reis de verdade “no esos soberanos cubiertos de pelos ajenos, que jugaban al boliche y solo sabían hacer de dioses en los escenarios de sus teatros de corte” (CARPENTIER, 1983, p. 24). Em sua reflexão, Ti Noel vê os soberanos europeus como inferiores em relação aos africanos:

En el África, el rey era guerrero, cazador, juez y sacerdote; su simiente preciosa engrosaba, en centenares de vientres, una vigorosa estirpe de héroes. En Francia, en España, en cambio, el rey enviaba sus generales a combatir, era incompetente para dirimir litigios, se hacía regañar por cualquier fraile confesor, y, en cuanto a riñones, no pasaba de engendrar un príncipe debilucho, incapaz de acabar con un venado sin ayuda de sus monteros, al que designaban, con inconsciente ironía, por el nombre de un pez tan inofensivo y frívolo como era el delfín. Allá, en cambio — en Gran Allá —, había príncipes duros como el yunque, y príncipes que eran el leopardo, y príncipes que conocían el lenguaje de los árboles, y príncipes que mandaban sobre los cuatro puntos cardinales, dueños de la nube, de la semilla, del bronce y del fuego. (CARPENTIER, 1983, p. 24).

A oposição entre as culturas dos senhores e dos escravos é o que simboliza a aceitação e a negação da presença do maravilhoso, que, como definiu Carpentier, depende da fé. Os brancos, por não possuírem a crença dos escravos, não podem perceber o plano arquitetado por Mackandal, que envenena e mata grande parte dos colonos. A manipulação das ervas letais se dá por meio de um ritual do *vodú*, desconhecido pelos senhores. Os colonos acabam descobrindo que Makandal é o culpado, mas não entendem exatamente como ele provocou a peste nas terras. Por fim, o perseguem e o condenam à morte.

A cena da morte de Mackandal parece ser o ápice do confronto cultural na

primeira parte da obra. A narração do momento é feita de modo que permite ao leitor escolher em que prefere acreditar, sendo uma espécie de encruzilhada para quem lê, um momento de passagem para o restante da obra, em que se deve escolher o caminho a seguir: a visão dos brancos, acreditando que tudo é pura imaginação dos negros, ou a crença dos escravos, do maravilhoso provocado pelos rituais do *vodú*:

En ese momento Mackandal agitó su muñón que no habían podido atar, en un gesto combinatorio que no por menguado era menos terrible, aullando conjuros desconocidos y echando violentamente el torso hacia adelante. Sus ataduras cayeron, y el cuerpo del negro se espigó en el aire, volando por sobre las cabezas, antes de hundirse en las ondas negras de la masa de esclavos. Un solo grito llenó la plaza.

— Mackandal salvé!

Y fue la confusión y el estruendo. Los guardias se lanzaron, a culatazos, sobre la negrada aullante, que ya no parecía caber entre las casas y trepaba hacia los balcones. Y a tanto llegó el estrépito y la grita y la turbamulta, que muy pocos vieron que Mackandal, agarrado por diez soldados, era metido de cabeza en el fuego, y que una llama crecida por el pelo encendido ahogaba su último grito. (CARPENTIER, 1983, p. 42-3).

Os escravos acreditam que Mackandal se transformou em mosquito, escapando da morte, e comemoram a vitória do líder. Os brancos veem o negro sendo queimado na fogueira e ficam horrorizados com a falta de compaixão dos escravos que, na visão dos senhores, não se comovem com a morte do companheiro:

Aquella tarde los esclavos regresaron a sus haciendas riendo por todo el camino. Mackandal había cumplido su promesa, permaneciendo en el reino de este mundo. Una vez más eran burlados los blancos por los Altos Poderes de la Otra Orilla. Y mientras Monsieur Lenormand de Mezy, de gorro de dormir, comentaba con su beata esposa la insensibilidad de los negros ante el suplicio de un semejante —sacando de ello ciertas consideraciones filosóficas sobre la desigualdad de las razas humanas, que se proponía desarrollar en un discurso colmado de citas latinas— Ti Noel embarazó de jimaguas a una de las fámulas de cocina [...]. (CARPENTIER, 1983, p. 43)

Para Carpentier, o maravilhoso em estado bruto se encontra em todas as ações de Makandal, que é cultuado até hoje em algumas comunidades que praticam o *vodú*. Como vimos anteriormente em uma definição de Chiampi, o maravilhoso é resolvido na narrativa com a mistura do mito com a história. O que o autor propõe é a narração de algo que é maravilhoso, mas que é também real. Como ele mesmo explica no prólogo:

[...] el relato que va a leerse ha sido establecido sobre una documentación extremadamente rigurosa que no solamente respeta la verdad histórica de los acontecimientos, los nombres de personajes — incluso secundarios—, de lugares y hasta de calles, sino que oculta, bajo su aparente intemporalidad, un minucioso cotejo de fechas y de cronologías. Y sin embargo, por la dramática singularidad de los acontecimientos, por la fantástica apostura de los personajes que se encontraron, en determinado momento, en la encrucijada mágica de la Ciudad del Cabo, todo resulta maravilloso en una historia imposible de situar en Europa, y que es tan real, sin embargo, como cualquier suceso ejemplar de los consignados, para pedagógica edificación, en los manuales escolares. ¿Pero qué es la historia de América toda sino una crónica de lo real-maravilloso? (CARPENTIER, 1983, p. 17-8).

Para o autor cubano, a história da América é uma crônica do real maravilhoso, por ser um lugar onde se misturam culturas heterogêneas, onde ainda permanecem muitas mitologias e crenças associadas a elementos mágicos. A história de *O reino deste mundo* não poderia situar-se na Europa, porque a fé que segundo Carpentier é necessária para que aconteça o maravilhoso só pode ser encontrada na América, onde o maravilhoso ainda é aceito como verdade. O autor ainda comenta que “de Makandal [...] ha quedado toda una mitología, acompañada de himnos mágicos” (CARPENTIER, 1983, p. 17), pois, como se comentou antes, ainda existem seguidores de suas doutrinas. Esse fato justificaria a visão de Carpentier em relação aos artistas europeus, como afirma Paz Soldán, “el artista que no tiene la fe que tienen los habitantes de América Latina, que no cree en el milagro y la magia, no podrá captar la compleja realidad del continente, su inagotable caudal de mitologías. Sin esa fe, los europeos están destinados a concebir un arte artificioso” (2008, p. 38).

A oposição que existe entre os brancos e os negros na narrativa de *O reino deste mundo* é a mesma que Carpentier estabelece entre o surrealismo, sinônimo de europeu, e o real maravilhoso, a expressão da América. Os americanos simbolizam a fé, enquanto os europeus são a falta dela.

2.2 – Barroco

Para mostrar a realidade maravilhosa da América, Carpentier afirma que a

melhor forma de expressão é o barroco. O barroco seria, para ele, parte da natureza e da cultura da América, estando associado à mistura, ao exagero da paisagem, à aparente absurdez da história e da arquitetura americanas e aos próprios americanos enquanto mestiços, mescla de raças e de culturas. Como explica o autor em *El barroco y lo real maravilloso*:

¿Y por qué es América Latina la tierra de elección del barroco? Porque toda simbiosis, todo mestizaje, engendra un barroquismo. El barroquismo americano se acrece de la criolledad, con el sentido del criollo, con la consciencia que cobra el hombre americano [...] de ser otra cosa, de ser una cosa nueva, de ser una simbiosis, de ser un criollo. (2007, p. 142)

Para Alejo Carpentier, a mistura de elementos, cada um contribuindo com seu “barroquismo”, culminaria no real maravilhoso da América. O autor, ao entender o barroco como um estilo atemporal, cita como exemplos do barroco da América a escultura asteca, o *Popol Vuh*, poesia *nahuatl* e muitos outros monumentos e esculturas encontradas no México, Peru e Equador. Carpentier define o barroco como uma arte de transformação que se manifesta em momentos de expansão de uma civilização:

El academismo es característico de las épocas asentadas, plenas de sí mismas, seguras de sí mismas. El barroco, en cambio se manifiesta donde hay transformación, mutación, innovación; [...] el barroquismo siempre está proyectado hacia adelante y suele presentarse precisamente en expansión en el momento culminante de una civilización o cuando va a nacer un orden nuevo en la sociedad. Puede ser culminación, como puede ser premonición. (p. 138)

Justamente por esse caráter renovador, Carpentier entende toda a literatura do *boom* latino-americano como uma arte barroca, por ser uma literatura que se volta para a paisagem e os conflitos da América e expressa o continente:

Y lo barroco que ustedes conocen, la novela contemporánea latinoamericana [...], es debida a una generación de novelistas en pie hoy en día, que están produciendo obras que traducen el ámbito americano, tanto ciudadano como de la selva o de los campos, de modo totalmente barroco. (2007, p. 153)

Embora nem todos os autores da época citada por Carpentier utilizem uma linguagem rebuscada como a do estilo barroco do séc. XVII, o barroquismo estaria em

suas obras pela própria referência à América. No caso do autor cubano, essa linguagem ornamentada é bastante explorada em sua literatura o que muitas vezes torna o texto ainda mais complexo e de difícil compreensão, exigindo atenção especial do leitor. Em *O Reino deste mundo*, a linguagem é um fator de extrema relevância na constituição do romance, como bem aponta Vargas Llosa, em *¿Lo real maravilloso o artimañas literarias?:*

El discurso del narrador, de palabras rebuscadas —muchas de ellas extraídas de diccionarios y vocabularios especializados— se halla en las antípodas del que finge lo espontáneo, la oralidad. Este estilo representa, más bien, la voz engolada del discurso escrito, de lo leído y premeditado, de lo corregido y repensado, de lo artificial. Pero, pese a su semblante fabricado, es de una gran precisión a la hora de designar el objeto y describirlo, y de un extraordinario poder de síntesis: describe a pinceladas rápidas, sin insistir ni repetir. Su característica mayor, además de la exactitud —nunca vacila ni yerra a la hora de adjetivar— es la sensorialidad lujosa, la manera como se las arregla para que la historia parezca entrarle al lector por todos los sentidos: la vista, el oído, el olfato, el sabor, el tacto. Un estilo en el que, curiosamente, lo amanerado no está reñido con la vida del cuerpo, donde el adorno realza lo vital. (2000)

De acordo com Vargas Llosa, cada palavra no texto de Carpentier é bem pensada, não há gratuidade na construção da narrativa, o que permite que a história seja capaz de envolver o leitor de todas as formas, dando vida ao texto.

2.3 - Realismo mágico

Ao falar em *boom*, remetemo-nos, inevitavelmente, ao realismo mágico, que em muitos momentos se confunde com o real maravilhoso. A crítica, muitas vezes, parece usar indistintamente os dois termos, o que torna difícil e confusa a definição de cada um deles. Ainda que não seja o objetivo específico deste trabalho, parece válida a tentativa de definir de maneira breve o realismo mágico, com a intenção de tornar mais clara a definição anterior, do real maravilhoso.

Como vimos, o real maravilhoso foi um termo criado por Carpentier, para descrever a realidade da América, contrapondo o maravilhoso americano ao maravilhoso dos surrealistas. No caso do realismo mágico, o conceito se referia

inicialmente a um tipo de pintura pós-expressionista alemã cuja proposta era “representar as coisas concretas e palpáveis, para tornar visível o mistério que ocultam” (CHIAMPI, 1980, p. 21) em oposição ao expressionismo até então vigente.

Quem primeiro usou o termo para referir-se a obras literárias foi Uslar Pietri, que em 1948, em *Letras y hombres de Venezuela*, caracteriza o conto venezuelano dos anos 30 e 40, dizendo:

Lo que vino a predominar em el cuento y a marcar su huella de una manera perdurable fue la consideración del hombre como misterio en medio de los datos realistas. Una adivinación poética o una negación poética de la realidad. Lo que a falta de otra palabra podría llamarse un realismo mágico (PIETRI apud CHIAMPI, 1980, p. 23)

Irlemar Chiampi considera a definição do autor ambígua, pois “Pietri vacila em resolver quanto à atitude do narrador: o poético consiste em buscar realisticamente o mistério além das aparências (adivinhar) ou o poético consiste em praticar o irrealismo (negar a realidade)” (1980, p. 23). Em seu trabalho *O realismo maravilhoso*⁸, Irlemar Chiampi não chega a uma conclusão a respeito do tema, embora apresente uma importante cronologia do uso do termo. A autora conclui o capítulo **Realismo mágico** com uma frase de Vera Kuteishchikova, que diz: “Aunque el sentido general de este término sea inteligible, por lo pronto carece de un contenido nítido” (1980, p. 28). Essa conclusão evidencia a dificuldade de definição do termo. A mesma autora chega a considerar o romance *Cem anos de solidão* como real maravilhoso, sendo que este é, em geral, entendido como um exemplo de realismo mágico. O próprio Gabriel Garcia Márquez ao ser entrevistado por Plínio Apuleyo, em *Cheiro de goiaba*, define o realismo mágico de forma muito próxima à definição de real maravilhoso de Carpentier:

O tratamento da realidade nos seus livros [...] recebeu um nome, o de realismo mágico. Tenho a impressão de que seus leitores europeus costumam perceber a magia das coisas que você conta, mas não veem a realidade que as inspira... “Certamente porque a realidade não termina no preço dos tomates ou dos ovos [...] Basta abrir os jornais para saber que entre nós acontecem coisas extraordinárias todos os dias. Conheço gente inculta que leu *Cem anos de*

⁸ É possível notar que a confusão que existe entre os termos se expressa no próprio título do trabalho de Chiampi, ao usar a palavra realismo no lugar de real. Essa nomenclatura não é explicada no texto, mas pelo estudo em si sabemos que se refere à teoria de Carpentier.

solidão com muito prazer e muito cuidado, mas sem surpresa alguma, pois afinal não lhes conto nada que não pareça com a vida que eles vivem. [...] Não há em meus romances uma linha que não esteja baseada na realidade. (1982, p. 39-40)

Em muitos momentos o realismo mágico se apresenta como uma proposta literária mais alegórica, que procura fazer uma crítica à sociedade de forma irônica utilizando o recurso sobrenatural. O real maravilhoso, por outro lado, seria uma tentativa de expressar o maravilhoso na realidade histórica, ou seja, as crenças, a fé e todos os fenômenos relacionados aos milagres, que não podem ser explicados pelo uso da razão, mas podem ser presenciados diariamente na vida cotidiana da América. Como o próprio Carpentier comenta, no realismo mágico “todo es realista y, sin embargo, es una situación irreal, es una situación extraña, es una situación que tiene um valor meramente poético, no tiene relación con la verdad” (1987, p 155). O realismo mágico apresenta uma situação insólita dentro da realidade, enquanto o real maravilhoso é a expressão de uma realidade insólita por si mesma.

Embora essas definições possam levar a uma discussão ainda maior, preferimos por questões práticas separar os termos desta forma, aceitando a teoria de Carpentier como um resgate da história e da cultura americanas, que se basearia em situações supostamente reais e em uma tentativa de reprodução mais fiel dessa realidade, sem o uso do exagero e do alegórico, por vezes presente nas narrativas do realismo mágico.

3 - CONFLITOS E CONTRADIÇÕES

Nas manifestações de Alejo Carpentier a respeito do real maravilhoso é possível observar que sua proposta vai além de uma simples reformulação do maravilhoso, tendo como objetivo, muito mais do que a contestação ao surrealismo, a afirmação da América por meio de um nacionalismo por vezes exagerado. Neste capítulo procuraremos analisar de forma mais precisa essa questão, com o intuito de entender os motivos e as consequências da proposta de Carpentier.

Antes de tudo, é importante lembrar que se tratava de um momento de renovação da literatura latino-americana, o que em parte pode justificar certos exageros. A época do *boom* foi o momento de busca da libertação de modelos, de criação de novos estilos, novas temáticas, configurando uma literatura que parte da América, de seus cenários e sua gente, mas que não se limita ao regionalismo nacionalista, transformando o local em universal. Joaquín Roy (1979) caracteriza essa literatura da seguinte forma:

Podríamos decir que sus características se reducen a las siguientes: (a) en cuanto a su actitud con el pasado literario, se ve claramente que rechazan a los maestros; (b) en cuanto a la forma se identifican por una decidida búsqueda de la experimentación en múltiple dimensión: contrapunto, cambios cinematográficos, fluir de conciencia, diálogo simultáneo; (c) todos ellos presentan un claro enfrentamiento con la lengua, a la que consideran esclerótica e imitativa; (d) la temática ya no tiene un objetivo estrictamente moral, sino estético; (e) la dicotomía entre el campo y la ciudad ya no existe; (f) ya no hay un personaje obsesivo; (g) lo que interesa será la «realidad total». (p. 14)

Os autores vinculados a esse período foram responsáveis por uma maior divulgação da literatura latino-americana no restante do mundo. Obviamente esse acontecimento se deveu a fatores muito complexos, entre eles o fato de a maioria dos escritores estar exilada na Europa, por causa das ditaduras na América, e só poderem publicar por editoras europeias, o que facilitou a divulgação de suas obras no continente.⁹

⁹⁹ Para mais detalhes ver: RAMA, Ángel. El boom en perspectiva. La crítica de la cultura latinoamericana. Biblioteca Ayacucho, S/D. p. 266-306.

No caso de Alejo Carpentier, é possível notar que, para o autor, a “revelação” da América é vista como uma missão do intelectual latino-americano.

yo creo que el intelectual latinoamericano, su papel, es ese: luchar contra los horrores de América, entender las maravillas de América y hacer lo posible porque sean conocidas en el mundo y sean nombradas, y a la vez tener un conocimiento de lo que ocurre en todo el mundo. (1987, p. 171)

O autor propõe que se valorize a cultura, a história e a literatura do “Novo Mundo” e que o americano deixe de buscar um modelo na Europa e comece a olhar o que está ao seu redor. No entanto, em sua tentativa de valorização e expansão da cultura americana, Carpentier acabou entrando em um sistema que ele mesmo criticou: o de estabelecer fronteiras entre as culturas. Com seu ufanismo, parece ressaltar o que é americano em detrimento do europeu.

Em certa passagem do prólogo de *O reino deste mundo*, Carpentier comenta com ironia que André Masson tentou desenhar a floresta da Martinica e não pôde, pois "la maravillosa verdad del asunto devoró al pintor, dejándolo poco menos que impotente frente al papel en blanco" (CARPENTIER, 1983, p. 14), e logo acrescenta que "tuvo que ser un pintor de América, el cubano Wifredo Lam, quien nos enseñara la magia de la vegetación tropical" (CARPENTIER, 1983, p. 14), referindo-se à tela *La selva*. O comentário de Carpentier permite que se entenda que, para ele, somente um artista americano é capaz de compreender a grandiosidade da América, a qual um estrangeiro não é capaz de expressar.

É importante ressaltar que esse comentário de Carpentier aparece no texto citado entre as críticas feitas ao surrealismo. O autor parece esquecer-se, pelo simples fato de que Wifredo Lam era latino-americano, que o pintor também pertencia ao grupo surrealista, o que mostra certa contradição em seu comentário, pois já não fica claro se o que o autor cubano rejeita são as ideias surrealistas ou o olhar europeu.

Mas para criar seu argumento, Carpentier parte de um modelo e de um conceito europeus, como comenta Rodríguez Monegal (1980):

Atrás de Carpentier, críticos e até ficcionistas, puseram-se a louvar a maravilha da América sem reparar que o maravilhoso é um conceito literário europeu; que foram os descobridores e conquistadores, os que o aplicaram primeiro à América para documentar sua exatidão de forasteiros diante de uma realidade exótica; e que já tinha sido aplicado (com a mesma intenção retórica) ao mundo das novelas de cavalaria, à Grécia clássica dos deuses pagãos, à China de Marco Polo. Poucos viram o erro de Carpentier ao atribuir um conceito cultural (o maravilhoso) a uma realidade específica. (p. 11)

A oposição de Carpentier à ideia de maravilhoso dos surrealistas uma vez mais reforçou um laço com a Europa, criando uma relação de interdependência entre o real maravilhoso e o surrealismo, pois, ao contestar o modelo anterior, o autor ajuda a mantê-lo. Segundo Chiampi (1980), "as teses expostas no prólogo a *El reino* revelam a dupla postura de aceitação dos postulados surrealistas (os aspectos mágicos e irracionais do real) e de recusa dos mecanismos de busca da sobre-realidade na literatura, propugnados pelos poetas franceses dos anos vinte" (p 38).

Pensada a partir uma visão intertextual, essa interdependência se mostra como algo natural e benéfico na constituição literária, pois todo texto é a releitura e a transformação de outro texto, como propôs Julia Kristeva em 1969. A contestação de Carpentier deu ainda mais vida ao surrealismo, e proporcionou um diálogo tenso e produtivo entre a América e a Europa.

O negativo em tudo isso se refere às constantes comparações entre uma cultura e outra, nas quais o autor parece dizer que o que existe na Europa também se encontra na América, e ainda melhor, trocando a visão euro-centrista por uma visão "americo-centrista". No entanto, a contradição de Carpentier se dá justamente pelo fato de que faz isso em alguns momentos, mas em outros defende a valorização e o conhecimento de outras culturas. Durante a Conferência realizada na Universidade de Amberes, que já foi citada anteriormente, um estudante pergunta ao autor como considerava a realidade latino-americana, já que sempre fazia uma comparação com a cultura europeia, e Carpentier responde: "[...] yo le diré que no creo en las culturas en círculo cerrado. Y ya que usted me habla de lo europeo, le diré que un grave defecto de la mayoría de los intelectuales europeos está en su eurocentrismo, que es una cosa terrible" (1987, p 167).

Posteriormente à publicação de *O reino deste mundo*, Carpentier reformulou o texto do prólogo e o lançou em forma de ensaio com o título *De lo real maravilloso*

americano. Nesse texto encontra-se uma parte introdutória, na qual o autor descreve viagens à China, ao Islã, à União Soviética e a outras partes da Europa, pretendendo mostrar como a ignorância em relação a certos elementos da outra cultura, principalmente o idioma, leva ao não entendimento dela. Isso se evidencia quando comenta que "[...]en Moscú, volvía a encontrar, en la arquitectura, en la literatura, en el teatro, un universo *perfectamente inteligible*, inteligible por mis propias deficiencias en cuanto a los medios técnicos, mecánicos, de entender lo situado más allá de ciertas fronteras culturales" (CARPENTIER, 2007, p. 108-9). O autor segue relatando que em outros países se encontrava com pessoas (como um monge tibetano, que pretendia identificar o tantrismo com o marxismo) das quais não era capaz de entender o raciocínio, resultando na seguinte questão:

Cada vez más se afirmaba la convicción de que la vida de un hombre basta apenas para conocer, entender, explicarse, la fracción del globo que le ha tocado en suerte habitar – aunque esta convicción no le exima de una inmensa curiosidad por ver lo que ocurre más allá de la línea de sus horizontes. Pero la curiosidad no es premiada, en muchos casos, con un cabal *entendimiento*. (CARPENTIER, 2007 p. 109)

Para o autor, o verdadeiro entendimento de uma cultura só é conseguido por alguém que pertence a ela. Dessa forma, ele acaba excluindo a interpretação do estrangeiro, como incorreta e insuficiente. Isso nos leva a pensar que o problema que Carpentier encontrava no surrealismo era o de tentar descrever algo, o maravilhoso, que em sua opinião, pertencia à América. Exemplo disso é o caso da pintura *La selva* de Wifredo Lam, que se comentou anteriormente. Ou seja, a expressão da paisagem da Martinica deveria ser trabalho restrito a um autor americano, que poderia chegar ao verdadeiro entendimento do que via.

Da mesma forma, se poderia pensar que o distanciamento de Carpentier do grupo surrealista se deu pelo mesmo motivo, pois provavelmente o autor cubano via no movimento algo essencialmente europeu, com o que não podia contribuir. Ele mesmo declara: “He dicho que me aparté del surrealismo porque me pareció que no iba a aportar nada a él”. Na mesma fala, o autor admite a importância do movimento para seu crescimento intelectual, dizendo que o surrealismo: “[...] me enseñó a ver texturas, aspectos de la vida americana que no había advertido, envueltos como estábamos en

la ola de nativismo traída por Guiraldes, Gallegos y José Eustacio Rivera” (p. 35). O movimento francês foi para ele, portanto, uma forma de superação do nativismo, que trazia apenas uma visão local.

Como se comentou no primeiro capítulo, a ideia da América como o lugar do maravilhoso já havia sido proposta pelos próprios surrealistas, que ficaram deslumbrados com a beleza e a dualidade da cultura do continente. No entanto, os europeus viam o lugar como uma espécie de paraíso perdido, onde os “bons selvagens” mantinham a pureza ancestral que já não havia na Europa. Nesse sentido é possível entender a ideia de falta de entendimento da cultura do outro que preocupava a Carpentier, pois os surrealistas europeus de fato pareciam contemplar a América apenas pela estética, sem tentar realmente entender sua cultura. O valor, para este grupo de vanguarda, estava justamente no automatismo e, por isso, não tinha interesse em aprofundar suas impressões ou fazer qualquer tipo de análise sobre a cultura americana.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com esta breve reflexão, tentamos entender o processo e o contexto de formação da teoria do real maravilhoso, reconhecendo que este trabalho é somente uma contribuição inicial considerando-se os inúmeros questionamentos que este tema pode gerar em pesquisas posteriores. Por esta teoria apresentar-se como uma oposição a algumas ideias do surrealismo, procuramos estabelecer um breve panorama da história do movimento francês, suas principais propostas e sua repercussão na literatura hispano-americana. O trabalho também teve como objetivo definir a teoria do real maravilhoso, através da análise de alguns aspectos da novela *El reino de este mundo*, da linguagem e da tentativa de diferenciação entre o real maravilhoso e o realismo mágico. Na parte final, procuramos analisar criticamente a teoria de Carpentier, procurando ressaltar os aspectos válidos e os que se mostram contraditórios em suas propostas.

Se voltarmos à primeira parte deste trabalho, na qual se comentou a visão de dois outros escritores da literatura hispano-americana, Sábato e Cortázar, a respeito do surrealismo, veremos que as ideias de Carpentier dialogavam com a de outros intelectuais da época e que muitas de suas críticas se mostraram pertinentes. De fato o Surrealismo mostrou contradições em seus métodos e propostas e Breton, em certos momentos, revelou uma faceta autoritária, por expulsar membros do grupo e censurar manifestações artísticas, esquecendo-se do suposto automatismo que deveria nortear as produções provindas do grupo. A visão dos surrealistas a respeito da América, como vimos no último capítulo, também não era de todo positiva, embora mereça ser considerada por tratar-se de uma perspectiva diferente que já reconhecia o caráter maravilhoso do continente que tanto reivindicou Alejo Carpentier em suas considerações.

Ao contrário do que Carpentier parece demonstrar em suas reflexões, não parece válida a exclusão do olhar do outro sobre determinada cultura. Antes de incorreta, deve ser pensada como diferente, e essa diferença – esse outro olhar – pode levar a um entendimento mais rico e completo dessa cultura quando associado ao olhar

local. São múltiplas interpretações sobre um mesmo objeto, cada uma com suas contribuições e limitações, pois ao mesmo tempo em que o estrangeiro está limitado pela falta de um conhecimento profundo do lugar que visita, o nativo se vê limitado justamente por estar de todo comprometido com esse entorno, o que lhe pode impedir de ter uma visão mais global de sua realidade.

O próprio Carpentier, ao analisar a história e a cultura do Haiti, está analisando como estrangeiro, pois não pertence àquele país e não faz parte da cultura do *vodú*, o que não impede que sua obra seja uma interpretação válida dessa cultura e que ele se sinta autorizado a narrá-la. A criação da teoria do real maravilhoso pode, portanto, ser entendida como fruto do diálogo entre culturas e a releitura de ideias, pois através da utilização do conceito de maravilhoso como forma de entendimento da cultura e da história da América, se opondo às práticas do surrealismo, Carpentier inevitavelmente estabelece uma relação com a cultura europeia, ocasionando uma nova forma de entendimento da literatura americana, como inovação, apropriação e releitura de ideias anteriores, o que possibilita seu reconhecimento além das fronteiras regionais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAGON, Louis. La pintura desafiada (1930). In:____. CALVO SERRALER, Francisco; GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel; MARCHÁN FIZ, Simón. *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*. Madrid: ISTMO, 1999.

BARNECHEA, Alfredo. *Entrevista a Cortázar*. Lima: 1972. Disponível em www.clubcultura.com/clubliteratura/.../cortazar/barnechea.pdf - Acesso em 20 de agosto de 2010.

BRETON, André. *Manifestos do surrealismo*. Tradução: Sérgio Pachá. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001.

CARPENTIER, Alejo. Conferencia-debate. In:____. *Conferencias*. La Habana: Letras cubanas, 1987.

_____. *El reino de este mundo*. In:____. *Obras completas (Vol.2)*. México: Siglo XXI Editores, 1983.

_____. *Ensayos selectos*. Buenos Aires: Corregidor, 2007.

_____. Sobre su novelística. In:____. *Conferencias*. La Habana: Letras cubanas, 1987.

CASTIGLIONI, Ruben Daniel Méndez. *Aldo Pellegrini: hacia una definición del surrealismo*. Porto Alegre: UFRGS,2007.

_____. *Aldo Pellegrini, surrealista argentino*. (Tese de doutorado) Porto Alegre: PUCRS, 2000.

CAVALLARO, Diana (edição e coordenação). *Julio Cortázar (Biografía)*. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2006.

CHIAMPI, Irlemar. *O Realismo Maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

CORTÁZAR, Julio. Historia de cronopios y de famas. In:____. *Cuentos Completos (1)*. Montevideo: Alfaguara, 2007.

CURUTCHEI, Juan Carlos. *Julio Cortázar o la crítica de la razón pragmática*. Madrid: Editora Nacional.

DÍAZ DE CASTRO, Francisco J.; PAYERAS GRAU, María. Alejo Carpentier: breve apunte biográfico. In:____. *Alejo Carpentier – Premio de Literatura en Lengua Castellana “Miguel de Cervantes” 1977*. Barcelona: Tropos, 1988.

DURAND, Manuel. Julio Cortázar y su pequeño mundo de cronopios y famas. In:____. *La vuelta a Cortázar en nueve ensayos*. Buenos Aires: Carlos Pérez editor, 1968.

GALVEZ ACERO, Marina. Sobre abandonos y fidelidades. In: *Ernesto Sábato – Premio*

“*Miguel de Cervantes*” 1984. Barcelona: Tropos, 1988.

JOSEF, Bella. *Romance Hispano-americano*. São Paulo: Ática, 1986.

_____. *O espaço reconquistado: linguagem e criação no romance hispano-americano contemporâneo*. 2ªed Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993..

MOLINA, Enrique. Liminar. In:____. PONGE, Robert (org). *Surrealismo e novo mundo*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1999.

PAZ SOLDAN, Edmundo. Alejo Carpentier: teoria y práctica de lo real maravilloso. In:____ *Anales de Literatura Hisoanoamericana*. 2008, vol 37

PIERRE, José. A América indígena e o surrealismo. In:____. PONGE, Robert (org), *Surrealismo e novo mundo*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1999

PONGE, Robert. Surrealismo e viagens. In:____. *Surrealismo e novo mundo*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1999.

_____. (org). *O Surrealismo*. Porto Alegre: UFRGS, 1991.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. *Prólogo*. In:____. CHIAMPI, Irleamar. *O Realismo Maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva, 1980

SÁBATO, Ernesto. *Antes del fin*. Buenos Aires: Seix Barral, 1998.

_____. *Sobre heroes y tumbas*. Buenos Aires: Seix Barral, 2006.

_____. *Uno y el Universo*. Barcelona-Caracas-México: Seix Barral, 1968.

ROY, Joaquín (org). *Narrativa y crítica de nuestra america*. Madrid: Editorial Castalia, 1978.

VARGAS LLOSA, Mario. *¿Lo real maravilloso o artimañas literarias?* Letras libres n°13 Janeiro de 2000. Disponível em: <http://www.letraslibres.com/index.php?art=6141>
Acesso em 20 de dezembro de 2010.