

RESSONÂNCIAS E TENSÕES DO SURREALISMO EM ALEJO CARPENTIER

RESONANCES AND TENSIONS OF SURREALISM IN ALEJO CARPENTIER

Amanda Brandão Araújo Moreno (UFRPE)

amanda.brandaomoreno@ufrpe.br

<https://orcid.org/0000-0001-8678-9572>

RESUMO: *A produção de Alejo Carpentier é conhecida por contundente refutação das ideias surrealistas. O autor, porém, teve sua formação intelectual diretamente relacionada com os artistas do Surrealismo francês e, quando jovem, promoveu o movimento. A suposta ruptura com o Surrealismo é um marco decisivo da produção literária de Carpentier e evidencia uma posição ambígua do escritor, já que é possível rastrear vestígios significativos da estética em sua ensaística e produção narrativa. O principal conceito vinculado ao autor cubano, o "real maravilloso", está numa berlinda entre o rechaço ao Surrealismo, enquanto preceito básico, e a retomada de algumas de suas ideias. Este trabalho tem como objetivo analisar essa posição contraditória do discurso carpentieriano, através do diálogo entre ensaios escritos em diferentes épocas, bem como o cotejo desses com a crítica sobre o tema.*

PALAVRAS-CHAVE: *Alejo Carpentier; Surrealismo; ensaio latino-americano.*

ABSTRACT: *Alejo Carpentier's work is known for its scathing disapprovals of surrealist ideas. Although, at young age, the author promoted the movement and built himself intellectually from within surrealist precepts, as well as attached to surrealist artists. The presumed disruption with Surrealism is a benchmark in Carpentier's literary production and shows an ambiguous position, since it is possible to track significant surrealist traces in his essays and narratives. The main concept linked to the author (the "Marvelous Real") is in the spotlight between the rejection of surrealism, as a basic precept, and the resumption of some of its ideas. In this work, we aim to analyze the contradictory position of Carpentier's discourse through the dialogue between essays written by him at different moments of life, as well as their comparison with critical works on the subject.*

KEYWORDS: *Alejo Carpentier; Surrealism; Latinamerican essay.*

1 Preliminares: cultura do Surrealismo

Entre os eixos caracterizadores do trabalho intelectual de Alejo Carpentier, como romancista, ensaísta ou jornalista, figura a refutação veemente de preceitos do Surrealismo e das produções mais diretamente vinculadas a essa estética vanguardista. Em geral, distinguem-se dois períodos de produção: um iniciático, em que o autor cubano tinha uma relação direta e íntima com o movimento de origem francesa, e outro de ruptura total, a partir do qual negaria toda e qualquer influência bretoniana e de seus associados. O marco dessa ruptura é a publicação de um ensaio em 1948 que viria a ser, um ano depois, prólogo ao livro que marcaria uma mudança paradigmática da forma narrativa do escritor: *El reino de este mundo* (2011 [1949]).

Apesar da fratura com o Surrealismo constituir um lugar comum na interpretação da produção carpentieriana, a leitura do referido prólogo e de outros ensaios mostra menos uma ruptura que uma tensão, uma reformulação crítica de seus preceitos básicos, uma espécie de reescrita das ideias surrealistas, remodelando-as de forma a que demonstrassem uma organicidade em relação às demandas advindas da interpretação do autor do cenário intelectual e literário latino-americano. É essa relação ambígua que nos interessa apontar neste trabalho, através da análise de quatro textos específicos: “En la extrema avanzada. Algunas actitudes del ‘surrealismo’ ” (1928); o “Prólogo” a *El reino de este mundo* (1949); “Roberto Desnos, el hombre poeta” (1964) e “De lo real maravilloso americano”, versão expandida e atualizada do “Prólogo” publicada em *Tientos y diferencias* (1964).

O primeiro texto, anterior à publicação dos primeiros romances de Carpentier, revela não só a admiração que destinava ao movimento, como alguns elementos que estarão presentes em toda a sua produção, tais como "prodígio", "milagre", "insólito" e "mágica". As diferentes versões do “Prólogo” servem como eixo através do qual é possível levar adiante uma análise da produção carpentieriana, seja para assinalar em que momentos outros textos são seus reafirmadores, seja para deslindar incongruências e contradições mais ou menos explícitas, como sua dívida com o Surrealismo, à revelia de algumas assertivas emblemáticas que nelas constam. Para analisar os ensaios supramencionados e, a partir deles, interpretar o conjunto da produção ensaística carpentieriana, resgataremos algumas reflexões fundamentais sobre o Surrealismo, de forma a salientar os elementos que estabelecerão diálogo direto com os textos, para, então, comentá-los em detalhe.

Cumprido, antes disso, uma reflexão preliminar sobre a dimensão conceitual das vanguardas, como um viés relevante para a análise da obra carpentieriana. O Surrealismo, em especial, foi um movimento com o qual Carpentier estabeleceu fortes relações, ora afirmando-o, ora estimulando sua total negação. Considerada a última das principais vanguardas históricas

a se delinear no cenário europeu do século XX, o primeiro manifesto do grupo, assinado por André Breton, foi publicado em 1924 em Paris. Entendido como um movimento artístico e cultural, buscava a compreensão e expressão total do mundo e do homem, operando uma negação do realismo imediato pressuposto por outras esferas do pensamento. A compreensão do mundo passava a diminuir o protagonismo da razão e do pragmatismo, e valorizar as sensações, intuições e a imaginação, daí a relevância dada ao onírico e ao acaso. As ideias de Freud inspiraram o movimento, que buscava “abrir as portas ao sonho e dar lugar ao automatismo” para ver o homem “tal qual ele é” (Nadeau, 2008, p. 19). O surrealista desprezaria a lógica e “proclama a onipotência do desejo e a legitimidade de sua realização [...], responde com a vontade de destruição total dos laços impostos pela família, pela moral, pela religião” (Nadeau, 2008, p. 21). O movimento é considerado por seus fundadores “não como uma nova escola artística, mas como um meio de conhecimento, particularmente de continentes que até então não haviam sido explorados: o inconsciente, o maravilhoso, o sonho, a loucura, os estados de alucinação, em suma, o avesso do cenário lógico” (Nadeau, 2008, p. 46). Em termos estéticos, dá-se espaço à escrita automática, isto é: “ao ditado puro e simples do inconsciente, à narrativa de sonho” (Nadeau, 2008, p. 20); abole-se toda a disposição fixa das formas e qualquer tipo de talento é inexistente: “o surrealismo está ao alcance de todos os inconscientes” (apud Nadeau, 2008, p. 56) – assim como o real maravilhoso estaria “ao alcance das mãos”? Cabe-nos perguntar.

No cenário das vanguardas latino-americanas, de acordo com Jorge Schwartz (2008), o Surrealismo foi a que assumiu maior variedade de formas e influências, sendo o único dos “-ismos” a propor uma intervenção também social e política como meio para uma liberação geral do indivíduo. O autor afirma também que os vínculos com o núcleo francês são inevitáveis, e Carpentier reforçará essa proposta. Schwartz argumenta que não foi expressiva a participação de autores americanos no seio dos movimentos das vanguardas europeias. As produções a eles relacionadas se davam com a criação de um grupo semelhante, com objetivos afins, em algum país latino-americano. No entanto e ainda assim, a América Latina marcou presença nos movimentos europeus. A viagem de Robert Desnos ao México e a Cuba, onde conhece Carpentier e Asturias, exemplifica o diálogo. A curiosidade surrealista por experiências transcendentais gerou um interesse particularmente forte de alguns de seus partícipes com relação à cultura pré-colombina, com as experiências com o peiote e com grupos indígenas menos integrados à “cultura ocidental”. Também foram fundamentais para a força do movimento nas Américas as viagens de Breton e Antonin Artaud ao México.

Em 1928, o jovem Carpentier publicou na revista *Social*, em Havana, um artigo divulgando e elogiando o movimento, intitulado “En la extrema avanzada. Algunas actitudes del ‘surrealismo’ ”. Esse texto merece atenção, pois através dele é possível estabelecer um ponto de inflexão para balizar ensaios futuros. Nele, Carpentier exalta o manifesto de Breton, considerando-o “admirável”, um “documento fundamental de inquietudes modernas”. Ao mesmo tempo, diz que o Surrealismo foi o mais alto e exitoso dos movimentos de vanguarda, pois, apesar de algumas percepções acertadas dos demais, “nenhuma atitude teria podido definir melhor o espírito eminentemente idealista das novas gerações quanto a atitude adotada pelos surrealistas” (Carpentier, 1986, p. 126, tradução minha)¹.

Além de elogiar a atitude político-ideológica e intelectual do movimento, Carpentier analisa os debates estéticos propostos pelo manifesto de Breton, dando especial atenção às discussões sobre o maravilhoso, sobre o que conclui: “e onde buscar o maravilhoso, senão em nós mesmos, no fundo dessa imaginação, capaz de criar no mais completo sentido da palavra?”² (Carpentier, 1986, pp. 128-129, tradução minha). Parece estar já aí, quando Carpentier ainda louvava o Surrealismo, o germe da argumentação travada pelo autor que o faria romper com o movimento em favor do conceito de real maravilhoso. Ainda nesse contexto, Carpentier depreende de sua interpretação de Breton que “nosso esforço criador deve tender a libertar a imaginação de suas travas, a vasculhar na subconsciência, a fazer manifestar o *eu* mais autêntico do modo mais direto possível”³ (Carpentier, 1986, p. 129, grifo do autor, tradução minha). A partir dessas avaliações, o artigo cita os principais expoentes do Surrealismo. O balanço final do texto de Carpentier fica claro em um de seus últimos parágrafos, no qual podemos ler ponderações elogiosas sobre processos de “libertar a imaginação”, de recorrer à imagética, de associar objetos cujos vínculos seriam aprioristicamente estranhos e alheios a sua natureza. Nesses mesmos fragmentos (Carpentier, 1986, pp. 129-130), encontramos textualmente o elogio à “prodigalidade”, ao “milagre”, ao “insólito” e à “magia”; termos que serão retomados, com teor diverso, em textos subsequentes. Ali já podemos averiguar a antecipação de conceitos que servirão de base para sua proposta de leitura da América – o real maravilhoso – na qual, supostamente, formaliza seu rompimento com as ideias surrealistas. O recurso à “prodigalidade”, ao “milagre”, à “mágica” e ao “insólito”, palavras usadas para compor suas

¹ No original: “ninguna actitud hubiera podido definir mejor el espíritu eminentemente idealista de las nuevas generaciones como la actitud adoptada por los surrealistas”.

² No original: “¿y dónde buscar lo maravilloso, sino en nosotros mismos, en el fondo de esa imaginación, capaz de *crear* en el más completo sentido de la palabra?”

³ No original: “nuestro esfuerzo creador debe tender a liberar la imaginación de sus trabas, a hurgar en la subconsciencia, a hacer manifestarse el *yo* más auténtico del modo más directo posible”

formulações sobre o Surrealismo, são usadas no “Prólogo” para formalizar sua proposta do que viria a ser o real maravilhoso, e expõem não apenas rupturas, mas elos com a estética.

Segundo Anke Birkenmaier (2006), autora de emblemática análise sobre o Surrealismo na América Latina, o autor desenvolveu sua obra periodística e literária a partir de um contato contínuo e frequentemente conflituoso com um ambiente surrealista que se configurou tanto na América como na França. Segundo ela, os meios massivos de comunicação, através da aceleração e superposição de imagens, teriam promovido o surgimento de uma espécie de cultura popular surrealista em solo latino-americano (Birkenmaier, 2006, p. 14). Carpentier acompanhou de perto o desenvolvimento e repercussões desse processo cultural e artístico, enquanto trabalhava no meio jornalístico na França, em Cuba e na Venezuela (aqui, na rádio, notadamente).

Birkenmaier argumenta que a presença do surrealismo nas artes latino-americanas se dá em graus bastante variados, desde aquele que explicita um vínculo com o movimento, até outros tipos de manifestações, as quais se ancoram não em seus fundamentos diretos, mas num ambiente contundentemente marcado por eles, nomeado pela autora como “cultura do surrealismo”. Um de seus principais eixos se baseia no modo como o confronto com as vanguardas europeias gerou uma alteração na forma de “olhar o outro”. Para a autora, foi o olhar surrealista sobre alteridades possíveis e aquilo que nomeia como “cultura do surrealismo” que permitiu aos latino-americanos assumirem sua própria identidade enquanto sociedade moderna, partindo de suas tensões e heterogeneidades (Birkenmaier, 2006, p. 16).

A cultura do surrealismo serviu para Carpentier como um “catalisador cultural” que ajudou a expor uma conexão artística moderna entre escritores de diversas origens. Nesse período, intelectuais e artistas latino-americanos “viajaram e dialogaram com a Europa [...] Todos eles estavam fora e dentro ao mesmo tempo, e viviam a dialética da proximidade e da distância da Latinoamérica”⁴ (Birkenmaier, 2006, p. 20, tradução minha). Esse contexto é também explorado por Schwartz (2008), como uma característica típica da primeira metade do século XX na América Latina, na qual fica claro que o diálogo com as várias partes do mundo foi essencial para entender, ressignificar e delinear a produção artística latino-americana. É a partir da “dialética entre proximidade e da distância” que se formam a arte e a literatura mais características do século XX, bastante evidenciadas com e depois do *boom*. Nesse cenário, o surrealismo cumpre um papel de fôlego, pois é possível sentir sua presença de forma bastante

⁴ No original: “viajaron y dialogaron con Europa [...]. Todos ellos estaban fuera y dentro a la vez, y vivían de la dialética entre cercanía y distancia de Latinoamérica”

visível em estilos e conceitos importantes da produção latino-americana, como no real maravilhoso, no realismo mágico, na literatura fantástica.

2 Análise de uma tensão

O “Prólogo” a *El reino de este mundo* é um texto paradigmático, porque é nele que não apenas se esboçam, mas que de fato são desenvolvidos os contornos das propostas vindouras de Alejo Carpentier. Escritos anteriores apontam para posicionamentos em relação à América, sua política, cultura e literatura, mas é nesse texto que consta com clareza e pela primeira vez a discussão de tópicos que marcam um posicionamento paradigmático do autor relacionado à literatura, tanto no que concerne aos temas e aos processos de escrita e linguagem, como ao papel do escritor (mesmo que ainda apenas intuído) numa dada sociedade. Entre os pontos mais relevantes, destacam-se: a) o primeiro posicionamento formal de Carpentier de interpretação da América; b) a suposta cisão radical com o surrealismo e as vanguardas europeias; c) a consequente contraposição entre Europa e América, da qual depende a proposta geral do texto; d) a formulação inicial do conceito de *real maravilloso* da América e e) os vínculos com a história do continente americano.

O texto do “Prólogo” está, obviamente, relacionado diretamente com *El reino de este mundo*, mas extrapola seus limites para funcionar como um paradigma dos romances que virão depois e que tentarão desenvolver as propostas nele assinaladas, com especial destaque para as questões relacionadas ao surrealismo e à História, invocada de forma incisiva para garantir a proposta de vínculo com a realidade. A escrita do “Prólogo” e a do romance estão condicionadas a uma viagem realizada por Carpentier ao Haiti no início da década de 1940, sobre a qual relata, em entrevista concedida a Ramon Chao, que ficou maravilhado com a Ciudad del Cabo, e que aí conheceu ao personagem Mackandal e outros que inspiraram seus escritos e são protagonistas de alguns deles. São vários os temas que chamam o interesse do autor: o clima, a geografia, a arquitetura que tenta desafiá-los, a presença forte do vodu e, acima de tudo, a história política do Haiti, que está estreitamente vinculada às ações de povos sob processos de dominação. Na mesma entrevista, Carpentier enumera fatos históricos que conheceu a partir do contato presencial durante a viagem (Chao, 1998, p. 177), alegando que a escrita do livro se deveria a eles.

A veracidade dessa inspiração é refutada por alguns especialistas, como Anke Birkenmaier. Segundo a autora, não foi a “experiência epifânica” da viagem o que gerou o interesse do autor pelo país, mas as várias leituras que havia realizado sobre o vodu, que o

atraíam especialmente por notar os potenciais de reunir uma comunidade a partir de suas práticas (Bierkenmaier, 2006, p. 101). Tal conhecimento começara a ser adquirido ainda na década de 1920, através de pesquisas para seu primeiro livro, *Écue-Yamba-Ó*, e teria base em estudos etnológicos que foram inclusive tema de publicações de Carpentier na década de trinta, o que anularia o caráter de novidade proporcionado pela viagem de 1943. Seja como for, o fato é que, antes da viagem ao Haiti, Carpentier não havia ainda proposto em textos os pontos de inflexão sobre a ideia de América apresentada no “Prólogo” ou publicizado uma ruptura formal com o surrealismo. Em verdade, são também da década de trinta diversas publicações em jornais e revistas em que ele elogia o trabalho de Breton e de vários outros artistas das vanguardas europeias e particularmente do surrealismo. É possível, então, inferir que, ainda que o autor não tenha de fato tomado conhecimento de fatos históricos que constam em *El reino de este mundo* durante dita viagem, ela foi decisiva para uma reorganização de informações adquiridas previamente que engendraram um arranjo tal que incitou a formação de uma opinião mais clara e estruturada sobre esses temas e sua publicação em forma de livro.

É consenso, no entanto, entre os especialistas, que o interesse do autor pelo Haiti é sobretudo político. O desejo de forjar uma identidade para a América Latina e para a sua literatura encontra nas revoluções populares haitianas o caráter de coletividade que poderia representar uma América Latina unida, daí o recurso de Carpentier a narrativas coletivas, como as histórias sobre Mackandal.

O “Prólogo” marca uma tomada de posição do autor em relação a três pontos básicos (Millares, 2005): o do *criollismo* supérfluo, no qual inclui seu primeiro romance, e que entende como uma falsa representação da realidade; o da concepção de maravilhoso proposta pelos surrealistas, a qual pressuporia um afastamento da realidade e seu consequente falseamento e, por fim, o das literaturas superficialmente comprometidas, que não seriam mais que um esboço pedagógico ou de pretensões revolucionárias. Como alternativa a tudo isso, formula o *real maravilloso*, proposta cujo objetivo é suscitar a alteração na forma de compreender as coisas da América e, a partir dessa nova compreensão, encontrar uma essência que é justamente o próprio *real maravilloso*, que a explica e a decifra, servindo como resposta a uma busca, empreendida por Carpentier e por outros autores, que é a de uma identidade latino-americana.

No início do “Prólogo” consta uma epígrafe de *Los trabajos de Persiles y Segismunda* que faz referência à transmutação de homem em animal, tema que será retomado no romance e que se articula diretamente com as experiências que adquiriu durante sua passagem pelo Haiti. O parágrafo inicial retoma o tema das viagens, resgatando momentos vividos pelo autor que

serão significativos para a narrativa que está por vir e para fundamentar as ideias que serão desenvolvidas em seguida.

O reino de Henri Christophe é um dos blocos temáticos centrais do romance e se refere a um momento singular da história haitiana, compreendido entre os anos de 1767 e 1820, relativo ao reinado de Christophe, ou Henri I de Haiti. De etnia bambara, foi um escravizado liberto que participou da luta haitiana pela independência. Tornou-se presidente em 1806, mas se autoproclamou rei da metade setentrional do país poucos anos depois. Nesse período, comandou a construção de castelos, palácios e da imponente fortaleza Laferrière – ou La Citadelle-, também citada por Carpentier, e considerada a maior fortaleza do hemisfério ocidental. Com estrutura de pedra, foi construída com cal, melão e sangue de gado, com base em rituais vodu (proteção contra possíveis ataques estrangeiros). Outra das construções citadas, as ruínas do Palácio de Sans-Souci, faz parte também importante da narrativa carpentieriana e da história do Haiti; trata-se do palácio em que residiu Henri Christophe, com sua esposa e filhas.

Outra referência apontada por Carpentier é a Paulina Bonaparte, irmã predileta de Napoleão. Sua figura é emblemática e controversa, não apenas pelo parentesco, mas por comportamentos provocadores da moral e bons costumes da época. É em decorrência de um de seus casos que Paulina é enviada à força pelo irmão ao Haiti, então La Española, imediatamente depois de um casamento forçado com um de seus amantes, Charles Leclerc. Junto com ela foram enviados cerca de quarenta mil soldados para calar uma revolução, liderada por François Dominique Toussaint-Louverture (Revolução Haitiana), da qual também participou o jamaicano Boukman, outro personagem relevante de *El reino de este mundo*. Leclerc foi o maior responsável pela resistência francesa no Haiti e Santo Domingo, bem como pela capitulação de François Dominique e Henri Christophe.

As referências históricas usadas por Carpentier constituem um dos eixos mais significativos de sua argumentação, pois aí reside a ideia de "veracidade" – realidade – que será usada em contraponto à “fabricação europeia” – surrealista - de “realidades”. A isso também se deve o claro teor valorativo dos personagens e monumentos citados, constatados através de trechos como “sorte de poder visitar”, “as ruínas, tão poéticas”, “o nada falso sortilégio”, etc. Um dos pontos principais do “Prólogo” é justamente enfatizar uma superioridade inerente dos temas americanos em relação aos europeus. É a isso que Carpentier vai se dedicar logo após indicar esse trajeto geográfico – também histórico e cultural – do relato de viagem que inicia o

texto. Ainda no mesmo parágrafo inicial⁵, Carpentier sugere antagonismos. De um lado, o que é falso, pretensioso, arrogante, inatural, clichê, forçado - a produção europeia - de outro, o real, o natural, o autêntico - as coisas da América.

Com esse teor de palavras, encerra Carpentier o primeiro parágrafo, marcando seu percurso argumentativo: imediatamente após comentar sua passagem pelo “nada falso sortilégio das terras do Haiti”, o autor assinala “exaustiva pretensão de suscitar o maravilhoso” das literaturas europeias. Nesse momento, assinala um ponto fundamental do que constituirá sua teoria do real maravilhoso: ao falar do Haiti, Carpentier cita detalhes de uma realidade física, histórica, geográfica, que poderia ser confirmada através de documentos ou viagens. Por outro lado, ao referir-se à Europa, não traz à tona suas paisagens ou características verificáveis através de registros mais ou menos formais, com possibilidade de acesso e confirmação de seu estatuto de realidade, muito pelo contrário, trata diretamente do imaginário, da literatura e da arte – dos contos da Távola Redonda às produções surrealistas. Aí reside possivelmente a característica mais forte do real maravilhoso carpentieriano: as ferramentas utilizadas para comparar produções culturais são diferentes de acordo com a cultura analisada. A ideia de Carpentier seria usar a categoria de “maravilhoso”, conceito formulado com base em fabulações, em narrativas, para analisar e apreciar, de um lado, a realidade, e, de outro, um artifício, para concluir que o maravilhoso deve estar na própria realidade, de cuja ausência restam apenas pretensões e clichês.

Entender esse ponto de partida é fundamental para interpretar os ensaios de Carpentier e entender as diferentes medidas que o autor emprega para organizar suas ferramentas de escrita. No “Prólogo”, quando se refere à América, não traz à tona sua literatura e produção artística em geral, mas características geográficas e antropológicas. A arte latino-americana entra apenas em caráter secundário. O mesmo critério não é utilizado ao referir-se à Europa. Nesse momento inicial, articula-se uma primeira oposição entre arte e realidade.

Dito isto, passemos ao segundo ponto fundamental do texto em questão: a crítica às vanguardas europeias e ao surrealismo. Edmundo Paz Soldán comenta que Carpentier “despedaça as buscas das vanguardas europeias com o fanatismo de um converso”⁶ (2008, p. 36, tradução minha) e isso fica muito patente no “Prólogo”. É no conceito de maravilhoso, mais especificamente em sua “realização”, que Carpentier ancora sua crítica ao surrealismo e às

⁵ Condicionados pela extensão do trabalho e limite de páginas, não indicamos as citações do prólogo a menos que imperativamente necessárias. Nossas referências, em termos de paragrafação, recaem sobre a edição CARPENTIER, Alejo. *El reino de este mundo*. Madrid: Alianza Editorial, 2011.

⁶ No original: "despedaza las búsquedas de las vanguardias europeas con el fanatismo de un converso".

vanguardas. Diferentemente de como ocorreria na América, o maravilhoso europeu dever-se-ia a “truques de prestidigitação” que reúnem objetos arbitrariamente. No segundo parágrafo, a crítica é ainda mais contundente:

O artista europeu ter-se-ia convertido num milagreiro burocrático que repete fórmulas inúteis e vazias. As críticas se estendem a escritores e pintores relevantes e a seus predecessores, cujas obras se resumem a “códigos do fantástico” e repetições de fórmulas com “encontros fortuitos” entre objetos. A necessidade de criticar incisivamente as produções europeias do período serve, em termos argumentativos, para melhor valorar as produções (“realidades”) americanas. Vale lembrar que Carpentier foi discípulo empenhado dos surrealistas por tempo considerável, o que faz do “Prólogo” demonstração de uma nova tomada de posição do autor no campo conceitual, em sua busca por um projeto literário. Enquanto esteve ligado aos surrealistas, concluiu que não havia contribuição que pudesse fazer ao movimento. Sai então à procura de onde viria sua verdadeira expressão, de como poderia empreender um projeto significativo para o cenário das artes e da cultura. Assim sendo, a ideia do *real maravilloso* tem um caráter pessoal forte, vinculado a uma necessidade do autor de fazer uma contribuição relevante. Nesse sentido, é num esforço quase vaidoso, mas também ideologicamente carregado, que Carpentier rechaça a arte europeia do período para propor uma forma de entender a literatura que estivesse em consonância com suas possibilidades de contribuição. Este, inclusive, parece ter sido um esforço coletivo de autores latino-americanos da época, que coadunam o caminho para o chamado *boom* do romance latino-americano.

Após realizar um primeiro momento de críticas severas às expressões artísticas europeias, Carpentier postula o que entende por maravilhoso e como seria possível acessá-lo. O ponto de partida do maravilhoso, para Carpentier, é a própria realidade; não é à toa que o conceito retoma o termo em seu título. No entanto, não é qualquer realidade nem qualquer um pode vê-la da mesma forma. O caráter de maravilha impregnado na realidade deve passar por uma espécie de filtro para que se constitua como “maravilhoso”. Ocorre na realidade uma “alteração” que, por sua vez, é “inesperada”, para que fique claro seu caráter distintivo do maravilhoso europeu – previsível e repetidor de fórmulas. Essa alteração é o próprio “milagre”, ou seja, uma “revelação privilegiada” da realidade, que se mostra a partir de uma “iluminação inabitual” que, convenientemente, é “singularmente favorecedora” das riquezas inadvertidas da própria realidade, as quais só são vistas após o advento do milagre. Este, porém, não revela a realidade maravilhosa a qualquer um. Para se dar conta do milagre, é necessária uma “exaltação do espírito” que conduza um observador ao “estado limite”. O maravilhoso de Carpentier é sensorial, pode ser percebido pelos sentidos, dado que existe a “sensação do maravilhoso”.

Essa, por sua vez, pressupõe uma fé – no maravilhoso? Na realidade? No milagre? – Carpentier explica melhor:

Para Van Gogh era suficiente ter fé no girassol, para fixar sua revelação numa tela. Daí que o maravilhoso invocado na incredulidade - como o fizeram os surrealistas durante tantos anos - nunca foi senão uma artimanha literária, tão maçante, ao se prolongar, como certa literatura onírica “organizada”, certos elogios da loucura, dos quais estamos fartos ⁷(2011, pp. 10-11)

A “fé” de Van Gogh estava no objeto retratado, pela fé revelado ao pintor e então plasmado numa tela. O critério de “fé” pressuporia uma utilização dos sentidos, especialmente da visão. Carpentier parece querer fincar-se na realidade e rechaçar abstrações a qualquer custo, pois nelas se ancorariam as produções surrealistas, as quais resultariam em “maçantes artimanhas literárias”. Por outro lado, a fé de que fala Carpentier é aquela que agrupa coletividades na América Latina em torno da crença comum, é a fé do vodu na presença de Mackandal e em seu retorno, isto é: é a possibilidade que a América Latina possuiria (e a Europa não) de unir as gentes em torno a uma fé comum.

No trecho seguinte, Carpentier expõe seu descontentamento com o que podemos chamar de hipocrisia literária, ao condenar artistas que “louvam o sadismo sem praticá-lo” ou “admiram o supermacho por impotência”. Apenas depois de todas essas considerações, Carpentier finalmente expõe o principal tema do “Prólogo”, o real maravilhoso. Diferentemente daqueles que se inspiravam em abstrações e apregoavam ideias rasas que sequer seguiam, no Haiti existiriam gentes que criam tanto numa ideia (fé) que produziam o milagre a partir de uma fé coletiva. Nesse trecho, Carpentier retoma novamente alguns personagens do parágrafo inicial para dizer como a estadia no Haiti evidenciara o *real maravilloso*.

A cada passo encontrava o real maravilhoso. Mas pensava, ademais, que essa presença do real maravilhoso não era privilégio do Haiti, mas patrimônio da América inteira, onde ainda não se terminou de estabelecer, por exemplo, uma compilação de cosmogonias. O real maravilhoso se encontra em cada passo nas vidas de homens que inscreveram datas na história do Continente e deixaram sobrenomes ainda usados: desde os buscadores da Fonte da Eterna Juventude, da áurea cidade de Manoa, até certos heróis modernos de nossas guerras de independência de tão mitológica aparência, como a coronela Juana Azurduy ⁸(2011, p. 12)

⁷ No original: “A Van Gogh bastaba con tener fe en el Girasol, para fijar su revelación en una tela. De ahí que lo maravilloso invocado en el descreimiento -como lo hicieron los surrealistas durante tantos años- nunca fue sino una artimaña literaria, tan aburrida, al prolongarse, como cierta literatura onírica "arreglada", ciertos elogios de la locura, de los que estamos muy de vuelta”.

⁸ No original: “A cada paso hallaba lo real maravilloso. Pero pensaba, además, que esa presencia y vigencia de lo real maravilloso no era privilegio único de Haití, sino patrimonio de la América entera, donde todavía no se ha terminado de establecer, por ejemplo, un recuento de cosmogonías. Lo real maravilloso se encuentra a cada paso

O real maravilhoso estava na realidade haitiana e podia ser estendido a toda América. Nesse momento, ele residia especialmente na história. Posteriormente, ele também estará na geografia e nos homens (Márquez Rodríguez, 2008). Para explicar o caráter específico do maravilhoso americano, Carpentier estabelece uma comparação com uma de suas expressões “europeias”, ao resgatar um episódio dos *Cantos de Maldoror*, de Lautréamont, e estabelecer um paralelo com a fuga de Mackandal (Carpentier, 2011, p. 13). Nesse contexto, enquanto o maravilhoso europeu basear-se-ia numa ficção (escrita por um uruguaio!), o americano teria como matéria a realidade. Do primeiro teria ficado apenas uma “escola literária de vida efêmera”; do segundo, em contrapartida, “ficou toda uma mitologia, acompanhada de hinos mágicos, conservados por todo um povo, os quais ainda são cantados em cerimônias de vodu”⁹ (Carpentier, 2011, p. 13). À característica de “real maravilhoso” se agrega, então, uma ideia de permanência, de continuidade. Também a ele se agregam o mito e sua presença cotidiana, assim como a virgindade das paisagens, a presença do indígena e do negro, as mestiçagens, a mitologia ainda plena ebulição (Carpentier, 2011, pp. 13-14).

Por apresentar também “mitologias em andamento”, a América é reafirmada como o terreno do real maravilhoso. Birkenmaier (2006) argumenta que o recurso ao mito efetivado por Carpentier e por outros autores nos anos 1940 marca uma mudança de percepção e expressão do conceito. O que seria inicialmente uma “narrativa do mito encarnado”, expresso através da representação de um mundo ordenado, regido pelo desejo por objetos inalcançáveis que beiravam o sobre-humano se transfigura em uma paisagem do demoníaco e passa a representar “uma agência de dinâmicas colectivas violentas e autodestrutivas. Se inaugura uma visão pessimista sobre seu imaginário” (Birkenmaier, 2006, p. 92, tradução minha). O que nos leva a outra especificidade do maravilhoso americano, que seria seu suposto afastamento da ideia do belo, com o qual, em certas e limitadas instâncias, estaria relacionado o maravilhoso europeu. Embora essa seja uma afirmação que Carpentier faça em alguns de seus textos, a profusão de análises sobre a produção surrealista corrobora a refutação da ideia de uma relação inerente do maravilhoso com o belo. Embora questionável, a assunção de tal premissa faz parte do conjunto de hipóteses que constituem os parâmetros aos quais o real maravilhoso da América

en las vidas de hombres que inscribieron fechas en la historia del Continente y dejaron apellidos aún llevados: desde los buscadores de la Fuente de la Eterna Juventud, de la áurea ciudad de Manoa, hasta ciertos rebeldes de la primera hora o ciertos héroes modernos de nuestras guerras de independencia de tan mitológica traza como la coronela Juana de Azurduy”.

⁹ No original: “ha quedado toda una mitología, acompañada de himnos mágicos, conservados por todo un pueblo, que aún se cantan en las ceremonias del Vaudou”

em sua versão primeira se opõe, daí sua relevância. A relação do maravilhoso americano com o que, por convenção, podemos chamar de grotesco está também marcada no “Prólogo”. Segundo Birkenmaier, para Breton existiria uma codependência entre o maravilhoso no âmbito literário e o belo, enquanto para Carpentier:

é o insólito, o singular, o inabitual, o belo ou feio, o formoso ou terrível, o jubiloso ou lúgubre. O maravilhoso [...] nega a divisão entre a vida e a estética, e se associa com o conhecimento e com a emoção, não tanto com o belo¹⁰ (Birkenmaier, 2006, p. 104, tradução minha).

Tal postura marca novamente como o referencial usado pelo autor extrapola as fronteiras do literário e se ancora em critérios antropológicos, muito embora tais critérios sirvam para apreciar especificamente as produções americanas, e não todas as produções possíveis.

O parágrafo final do “Prólogo” vai reforçar o compromisso com a realidade – a americana – e garantir que ela está ancorada em fatos históricos, isto é, não é fruto da invenção do artista. O excerto final sinaliza a garantia de que o que será lido em seguida se baseia na realidade dos eventos ocorridos no Haiti, passíveis de comprovação. Ao fazer isso, Carpentier põe à prova de verificação o que está propondo, atestando que o real maravilhoso ultrapassa truques de ilusionismo. É também nesse parágrafo que indica o protagonismo da América, já que as histórias são impossíveis de situar-se na Europa. Finaliza o texto com a frase que se tornou emblema da própria literatura de seu tempo (“e o que é a história da América toda senão uma crônica do real maravilhoso?”) e que aponta para a possibilidade de infindável material de pesquisa – a história da América. Também marca outra questão fundamental, que é o vínculo com uma coletividade: apesar de tratar especificamente do Haiti, as ideias que subjazem o texto, no que concerne ao real maravilhoso, não são apenas nacionais, mas de coletividades amplas, constituindo referência a toda a América, seu “caudal de mitologias” e sua história, enquanto crônicas do real maravilhoso. A proposta de Carpentier se baseia na assunção de uma dicotomia básica entre a América, mais particularmente a latina, e a Europa. A própria decodificação textual do real maravilhoso se expressa através da escenificação de diferentes lugares de fala que refletem a contraposição do americano e do europeu, quase sempre postos em choque através da criação narrativa de “espaços de encruzilhada” (Llarena, 1996).

¹⁰ No original: “lo bello, mientras que parta Carpentier es lo ‘insólito, lo singular, lo inabitual, bello o feo, hermoso o terrible, jubiloso o lúgubre’. Lo maravilloso, según Carpentier, niega la división entre vida y estética, y se asocia con el conocimiento y con la emoción, no tanto con lo bello”.

Apesar da veemente crítica ao surrealismo expressa no “Prólogo”, a proposta que se expõem não lhe é efetivamente contrária, tanto porque faz uso de conceitos caros ao núcleo francês (o insólito, o maravilhoso, a mágica, a revelação), como porque usa diferentes métodos de avaliação da produção a ser criticada (o artefato artístico, a história, a realidade imediata). Essas conclusões ficarão ainda mais evidentes com as análises a seguir.

O próximo texto de nosso interesse, “Robert Desnos, el hombre poeta”, é um dos três artigos reunidos em “Ser y estar”¹¹, de *Tientos y diferencias*. O trecho sobre “Roberto” é-nos particularmente elucidativo para entender melhor a relação de Carpentier com o surrealismo e traz uma biografia do poeta, comentando caracteres de sua personalidade e de seu fazer poético que recaem sobre sua relação com o movimento. Para Carpentier, Desnos era um “homem poeta” porque extraía poesia de qualquer elemento e alcançava um pormenor descritivo raro, capaz de dar a entender os objetos mais inusitados com minúcia, característica que denotaria um grande escritor. A relação do poeta com o Surrealismo foi alvo de discussão da metade posterior do texto, na qual são traçadas linhas diferenciadoras entre o tipo de surrealismo empreendido por Desnos, versão orgânica, autêntica, baseada em elementos concretos, que se identificava com seu temperamento e vocação; e a versão bretoniana, com a qual rompeu. Existiriam, então, duas vertentes surrealistas, uma orgânica, autêntica; outra, simulada, reprovável. Essa classificação não fica clara em outros textos do autor cubano e, mesmo nesse a que nos referimos, é conclusão secundária. De toda forma, ao dar relevância ao tema, Carpentier parece, mais que tentar fazer uma homenagem ao amigo, justificar a manutenção de sua amizade com ele em razão da ruptura que estabeleceu com o surrealismo bretoniano, esclarecendo sua postura pessoal diante do tema. Carpentier faz questão de assinalar que Desnos não aceitava as retóricas que se desenvolveram no movimento, lembrando das rupturas operadas e do afastamento de seu núcleo (Nadeau, 2008). Para Carpentier, a obra de Desnos ultrapassara o surrealismo, “sua obra ia se despojando de ‘encontros fortuitos’ entre objetos improváveis numa mesa de dissecação, para alcançar os mecanismos profundos de um idioma popular, essencialmente francês, que tanto devia às coplas populares”¹² (1990, p. 91, tradução minha) e conclui “para Desnos, a poesia devia *fluir*, partindo do objeto mais concreto”¹³ (1990,

¹¹ Trata-se de uma reunião de três artigos de Carpentier, publicados em períodos distintos e por diferentes razões, que se unem sob um único título por apresentarem, cada um a seu modo, um identificador comum que remete à universalização da arte.

¹² No original: “su obra se iba despojando de ‘encuentros fortuitos’ de objetos disparatados en una mesa de disecciones, para alcanzar los mecanismos profundos de un idioma popular, esencialmente francés, que tanto debía a la copla callejera”.

¹³ No original “Para Desnos, la poesía debía *fluir*, partiendo del objeto más concreto”.

p. 92, tradução minha, grifo do autor). Isto é, Carpentier valoriza a suposta recusa à imaginação, ao sonho, ao impalpável, ao estado entorpecido pelo sono, para valorizar o objeto concreto ou, em outras palavras, a realidade. Finaliza o texto com uma perspectiva digna de nota sobre o movimento:

parece-me que para além do surrealismo há algo sumamente misterioso que deve ser conquistado; mais além do liberalismo, está o deliberado; mais além da poesia, está o poema; mais além da poesia sofrida, está a poesia imposta; mais além da poesia livre, está o poeta livre¹⁴ (1990, p. 93, tradução minha).

É presumível, então, entender o surrealismo como uma etapa que deve ser vencida, depois da qual é possível confrontar-se com um mistério que, quiçá, liberte o poeta. Para além da “poesia livre” – o surrealismo? – está o poeta livre. A leitura de “Robert Desnos, el hombre poeta”, colocada em relação com as diversas referências que Carpentier faz ao escritor francês ao longo de sua vida, faz-nos inquirir se não está justamente na relação Desnos-Carpentier a chave de interpretação das relações complexas, ambíguas, ambivalentes e eventualmente contraditórias do autor cubano com o movimento francês, que integrou tão intimamente sua formação.

É apenas depois do exílio na Europa, onde conviveu intensamente com vários expoentes do movimento, dentre os quais Desnos (então em processo de ruptura), que expressou ele mesmo o rechaço ao surrealismo. Entre as décadas de 1920 e 1930, quando Carpentier voltou à Europa, a ruptura entre Desnos e Breton já era polêmica conhecida e havia sido reafirmada em várias publicações, dentre elas num novo manifesto (1930). É possível que o contato com Desnos seja um dos responsáveis por Carpentier duvidar do surrealismo e procurar uma alternativa a ele. No entanto, essa alternativa não se desvinculou totalmente de sua raiz, sobretudo nesse primeiro momento, que se concretiza em expressão no texto do “Prólogo” e de cuja versão ampliada, de 1964, trataremos agora.

A versão reescrita do “Prólogo” aparece intitulada “De lo real maravilloso americano”. Apesar de conter integralmente o texto anterior, apresenta uma introdução maior que esse, além de interferências ao longo do texto em si, ora marcando uma maior ênfase num aspecto anteriormente apenas mencionado, ora dando a possibilidade de nova interpretação da parte que se lerá a seguir, como adendos sobre o surrealismo.

¹⁴ No original: “Me parece que más allá del surrealismo hay algo sumamente misterioso que debe conquistarse; más allá del liberalismo, está lo deliberado; más allá de la poesía, está el poema; más allá de la poesía padecida, está la poesía impuesta; más allá de la poesía libre, está el poeta libre”.

Também amplia as relações outrora focadas apenas na América Latina e na Europa para o resto do mundo. Carpentier reescreve o texto retomando o tema da viagem, como fez em sua versão primeira. No entanto, incorpora agora novos trânsitos, com destaque para países do oriente, não mencionados anteriormente. O autor comenta, em quatro pontos, sua passagem por quatro lugares distintos: China, "mundo islâmico", União Soviética e Praga. Apresenta uma descrição geral de cada um deles, incluindo em cada uma de suas apreciações algumas palavras que remetem bastante ao seu modo de interpretar realidades e de falar do real maravilhoso, como “assombro”, “prodígio”, “portentoso”, “telúrico”, “revelação”, em suas diversas variações (via advérbios e adjetivações).

Quando regressa de cada uma das regiões visitadas, Carpentier sintetiza sua experiência, contada sempre da perspectiva do regresso ao lar (“venho da República Popular da China”; “venho do Islam”; “me encontrei na Unión Soviética”; etc.), através do processo típico de viajantes de refletir sobre identidade e pertencimento, ainda que de forma secundária. A narração incluía etapas que se repetiam em suas viagens: primeiro, o assombro, a surpresa, a percepção do outro e a comparação consigo, daí as operações de (não) identificação e as tentativas de encaixar-se, de pertencer. Da impossibilidade do pertencimento, vem a melancolia, para o autor expressa na forma de não conhecer o idioma falado e escrito em determinado país.

No Oriente, Carpentier expressa repetidamente estar em presença daquilo que não pode decifrar, mas que, ao mesmo tempo, não lhe passa inadvertido, como podemos constatar a partir de trechos como “foi sensível à nada fictícia beleza de Pequim”, “depois de ficar admirado ante a obra maestra, em beleza e proporções, de uma prodigiosa esfera armilar”, “me emocionei gratamente diante de paisagens tão sossegados”, “fui sensível à esbeltez dos minaretes”, etc. Diante daquilo que lhe era desconhecido, Carpentier expressa seu desejo de universalidade. Diz que se “sentia humilhado diante da ignorância [...]. Assim, frente aos signos inteligíveis que se me pintavam, cada manhã, nas chamadas dos periódicos locais, sentia como um sempre renovado desalento”¹⁵ (Carpentier, 1990, p. 104, tradução minha). Essa angústia se justificava pela impossibilidade de poder replicar a experiência, expressar fielmente aos seus, após o regresso, o que havia de universal nas “raízes, presença e transformações atuais” (Carpentier, 1990, p. 104), isso porque não tinha conseguido a instrumentação necessária para atingir a visão de conjunto, “fundamentada e universal”. Acrescenta que se “sentia minimizado pela grandeza

¹⁵ No original: "sentía humillado ante una ignorancia [...]. Así, frente a los signos ininteligibles que se me pintaban, cada mañana, en los titulares de periódicos locales, sentía como un descorazonamiento siempre renovado"

certa do que me havia revelado; mas essa grandeza não me entregava suas medidas exatas, suas volições autênticas”¹⁶ (Carpentier, 1990, p. 104, tradução minha).

Apesar de admitir sua incapacidade de dar a conhecer uma “visão de conjunto” dos países que visitava, Carpentier reconhece a “grandeza certa” daquilo que lhe havia sido “revelado”, sua importância dentro daquele sistema. Para empregar a terminologia do autor, seria como estar em presença do “milagre” sem ter o espírito devidamente preparado (“alteração do espírito”), sem a “fé” necessária para chegar ao “estado limite” e assim acessar o maravilhoso. No entanto, a presença daquilo que se revela – o maravilhoso – está lá, pronta para ser acessada por quem possua o que é necessário. Em outras palavras: a nova versão do “Prólogo” admite a possibilidade de encontrar o real maravilhoso em outras partes do mundo. Isto é, o real maravilhoso não é exclusivo da América, como quis dar a entender na primeira versão do texto, mas também oriental.

Nas seções três e quatro do texto, destinadas a falar sobre sua passagem pela União Soviética e por Praga, Carpentier relata o retorno ao familiar, da volta ao Ocidente. Na URSS, o autor identifica elementos familiares na arquitetura “barroca, italiana, russa, de Leningrado” (1990, p. 105). Apesar de desconhecer o idioma, relatar encontrar na arquitetura e artes um “universo perfeitamente inteligível” (1990, p. 106), já que fazia parte de uma tradição cultural familiar, traduzida já aos idiomas que conhecia, tornadas “universais”.

Após passar pela China, pelos países islâmicos, pela União Soviética e, por fim, por Praga, “vuelve el latino-americano a lo suyo y empieza a entender muchas cosas” (Carpentier, 1990, p. 110). Ao voltar-se para o cenário latino-americano, Carpentier faz uma reflexão sobre heranças culturais e tradições herdadas historicamente, tanto no sentido do passado colonial, como no legado pré-colombiano, para concluir que apesar dessas heranças integrarem a formação cultural de seu povo, um estilo próprio vai se firmando. Após essa reflexão, introduz o texto do “Prólogo”, fazendo interferências ao longo desse. Nesse momento, a primeira observação a ser feita está relacionada a uma nota de rodapé, incluída pelo autor nessa transição do texto inédito para o de 1948:

Passo aqui ao texto do prólogo à primeira edição de meu romance *O resino deste mundo* (1949) que não apareceu em edições sucessivas, ainda que hoje o considere, salvo alguns detalhes, tão vigente como antes. O surrealismo deixou de constituir, para nós, por processo de imitação muito ativo há pelo menos quinze anos, uma presença erroneamente manejada. Mas permanece o real maravilhoso de ordem muito distinta, cada vez mais palpável e discernível que começa a proliferar na poética de

¹⁶ No original: “tener una visión de conjunto, fundamentada y universal.[...] Me sentía minimizado por la grandeza cierta de lo que me había revelado; pero esa grandeza no me entregaba sus medidas exactas, sus voliciones autênticas”

alguns romancistas jovens de nosso continente¹⁷ (Carpentier, 1990, p. 111, tradução minha)

Essa nota de rodapé é extremamente significativa para reinterpretar sua relação com as origens do real maravilhoso, com as tradições estéticas que fazem parte de sua formação cultural e com as quais, em princípio, havia rompido. A afirmação de que “o surrealismo deixou de constituir uma presença erroneamente manejada” é fundamental para perceber as alterações que se operaram na releitura que Carpentier faz de sua própria produção, aproximadamente quinze anos após a publicação do “Prólogo”. Ela mostra um amadurecimento no sentido de interpretar até que ponto teria havido de fato uma ruptura e até que ponto essa fora almejada, mas não alcançada efetivamente. Quando pensamos nos conceitos básicos vinculados ao real maravilhoso e nos meios para acessá-lo, não podemos deixar de traçar uma relação direta com as bases do surrealismo, observáveis em seus textos mais representativos, como no Primeiro Manifesto.

A leitura em paralelo do “Prólogo” e do *Primeiro Manifesto Surrealista*, de Breton, apontam evidências dessas similitudes, sendo a própria ideia do maravilhoso a mais significativa delas. Tanto Carpentier como Breton baseiam suas propostas numa relação de acesso ao maravilhoso; no primeiro, “o maravilhoso é sempre belo, qualquer maravilhoso é belo, só mesmo o maravilhoso é belo” (Breton, 1924, s/p). Na leitura carpentieriana do maravilhoso, a relação com o belo não é direta nem necessária, existe mais bem uma tendência a associar o maravilhoso com o grotesco ou com o insólito. Talvez a maior diferença entre o maravilhoso bretoniano e o carpentieriano seja sua vinculação ontológica. Para o francês, ele é uma grande abstração da qual só é possível acessar relances, lampejos: “o maravilhoso não é o mesmo em todas as épocas; participa *obscuramente* de uma classe de *revelação geral*, de que só nos chega o detalhe [...] são as *ruínas* românticas [...] ou qualquer outro símbolo próprio a *comover a sensibilidade humana* por algum tempo” (Breton, 1924, s/p, grifos meus). Para o cubano, trata-se da realidade mais crua, palpável: “encontra-se em cada passo na vida dos homens que inscreveram datas na história do Continente” (Carpentier, 2011, p. 12).

Para o surrealismo bretoniano, uma vez “acessado”, o maravilhoso é uma abstração, sempre incompleta, parte de algo etéreo ou onírico; em contrapartida, para Carpentier, uma vez

¹⁷ No original: “Paso aquí al texto del prólogo a la primera edición de mi novela *El reino de este mundo* (1949) que no apareció en ediciones sucesivas, aunque hoy lo considero, salvo algunos detalles, tan vigente como entonces. El surrealismo ha dejado de constituir, para nosotros, por proceso de imitación muy activo hace todavía quince años, una presencia erroneamente manejada. Pero nos queda lo real maravilloso de índole muy distinta, cada vez más palpable y discernible que empieza a proliferar en la novelística de algunos novelistas jóvenes de nuestro continente”.

acessado, o maravilhoso é o próprio real. Em outras palavras: a substância, o teor do maravilhoso é diferente para ambos os autores. No entanto, quando passamos a observar o modo de acesso a ele, as diferenças são muito mais sutis. Breton comenta que o maravilhoso é parte de uma revelação geral que comove a sensibilidade humana. Ora, para Carpentier, apesar de o maravilhoso ser a própria realidade, ela não se nos apresenta enquanto tal a menos que haja uma “revelação privilegiada” - o recurso à mesma palavra não pode ser coincidência – uma “iluminação inabitual” – que só podem, por sua vez, ser percebidas se se operar uma “exaltação do espírito” que o conduza a um “estado limite”: “para começar, a sensação do maravilhoso pressupõe uma fé” (Carpentier, 2011, p. 10). Em ambos modos de acessar o maravilhoso, existe o recurso à sensibilidade humana, inclusive relacionada à ideia de iluminação: para um, obscura, para o outro, apenas inabitual. O real maravilhoso também pressupõe uma “ampliação de escalas”, de “categorias da realidade”. Não estaria essa ideia também relacionada com os caracteres da psicologia citados por Breton relacionados ao sono e ao sonho? Não seriam esses um modo de “estado limite”? Por não precisar em que medidas utiliza determinados termos, por não adentrar nas nuances de acesso ao maravilhoso e por não especificar os processos de acesso e manipulação do real maravilhoso, Carpentier deixa em aberto a possibilidade de equiparar, em termos conceituais e também textuais, o real maravilhoso com os preceitos básicos do surrealismo de Breton, os quais tanto queria refutar. Considere-se, entre tantos excertos possíveis, o seguinte: “daí que o maravilhoso invocado na incredulidade - como o fizeram os surrealistas durante anos - não passou de uma artimanha literária, tão tediosa, ao prolongar-se, como certa literatura onírica fabricada”¹⁸ (Carpentier, 2007, p. 11, tradução minha). No que tange à conceituação e ao “modo de acesso” do maravilhoso, no texto do “Prólogo”, Carpentier não consegue afastar-se tanto do Surrealismo como pretendia. Talvez seja essa percepção que o tenha levado a escrever a nota anteriormente citada na versão reescrita. Também significativa é a referência e apreço às ruínas de Sans Souci, já que o elemento “ruína” é também símbolo surrealista.

Quando analisada em paralelo com os manifestos surrealistas de Breton, sobretudo o de 1924, a primeira versão do prólogo parece ter sido escrita às pressas, com uma urgência de marcar um posicionamento, seja com relação ao cenário artístico europeu, seja com relação com um projeto pessoal para a literatura latino-americana. Essa necessidade tão patente de divulgar seu modo de interpretar aquela conjuntura pode remontar, novamente, às relações

¹⁸ No original: "de ahí que lo maravilloso invocado en el descreimiento – como lo hicieron los surrealistas durante tantos años – nunca fue sino una artimaña literaria, tan aburrida, al prolongarse, como cierta literatura onírica ‘arreglada’".

interpessoais de Carpentier e Desnos. Ainda na década de 1930, já existiam publicações de Carpentier que demonstravam alguma crítica ao surrealismo e que marcavam uma posição ambígua do autor em relação ao movimento. Na mesma época, Carpentier era colaborador da revista *La révolution surréaliste* a convite de Breton, que o conhecera através do próprio Robert Desnos. Nesse ínterim, as relações entre esses dois pivôs do surrealismo são fortemente alteradas em decorrência de divergências de opiniões, especialmente no cenário político (Nadeau, 2008). É ainda na década de trinta que Breton expulsa Desnos do grupo e que ele, junto a outros dissidentes, escrevem o texto *Un cadavre* (1930). Entre as quinze assinaturas no panfleto está, junto à de Desnos, a de Carpentier. Toda a relação mais íntima de Carpentier com o surrealismo parece ter sido mediada pela ação de Desnos. A dívida com o poeta foi constantemente relatada em publicações do autor cubano. Em “Ser y estar”, Carpentier faz questão de assinalar como o francês fora um exemplar poeta do surrealismo e como, justamente por sua exemplaridade, havia superado o movimento.

Por tudo isso, a crítica enfática do “Prólogo” com relação ao surrealismo parece ser, em verdade, dirigida a Breton, e não ao movimento em si. Essa hipótese já foi sugerida por Emir Rodríguez Monegal, em texto de 1971, no qual o autor profere que Carpentier estaria:

apontando todas suas flechas para, ou contra, um só alvo: André Breton. Porque é Breton aquele que concentrou em sua visão poética essa imagética múltipla de Rimbaud e do romance gótico, do maravilhoso onírico e o escândalo de Jarry, da obra ainda secreta de Sade¹⁹ (Monegal, 1971, p. 622).

Essa hipótese explicaria a aparente contradição dos escritos de Carpentier, nos quais ele é e não é contra o surrealismo, nos quais ele refuta seus preceitos, mas os utiliza subrepticamente para formular os seus próprios conceitos. O autor cubano acompanha seu amigo francês nos ataques a Breton, mas eles não se estendem, de fato, aos postulados próprios do surrealismo, em seus aspectos mais gerais. A ruptura de Carpentier é mais bem com a escrita automática e a criação onírica. A escrita que o autor vincula ao que deve ser feito por escritores latino-americanos é a barroca, como apontam alguns estudos (Moreno, 2018). Quanto à criação onírica, Carpentier busca o maravilhoso no real, isto é, no mundo exterior, enquanto Breton realiza essa busca no sonho, no inconsciente. Outro ponto de ruptura clara com relação ao surrealismo bretoniano é, como já assinalamos, onde acessar o maravilhoso e como expressá-lo. Para Breton, o maravilhoso não se dissocia do âmbito literário e representa o belo; para

¹⁹ No original: "Carpentier está, sin embargo, apuntando todas sus flechas hacia, o contra, un solo blanco: André Breton. Porque es Breton el que ha concentrado en su visión poética esa imaginaria múltiple de Rimbaud y la novela gótica, de lo maravilloso onírico y el escándalo de Jarry, de la obra todavía secreta de Sade".

Carpentier, ele tem a ver com o insólito, o inabitual, e não se encontra aprioristicamente na literatura, mas na realidade. O papel da literatura, e do romancista, nesse sentido, é plasmar no texto essa realidade maravilhosa que está fora dele e torná-la de conhecimento de todos, ou seja, universalizá-la. Outro ponto de ruptura é o caráter de individualidade/coletividade que podemos inferir da vertente bretoniana da proposta através do *real maravilloso*. Este considera, através do recurso à história, o coletivo, enquanto a versão bretoniana é extremamente centrada no indivíduo.

É na figura de Robert Desnos que possivelmente encontramos a chave para decifrar a relação ambígua de Carpentier com o surrealismo. É também com ela que se encerra o primeiro livro de ensaios publicado pelo autor, através de um apêndice que inclui dois textos inéditos do poeta francês, traduzidos por Carpentier ao espanhol. O primeiro deles, intitulado “Lautréamont”, traz uma apreciação de Desnos da obra de Ducasse e da relação dessa com o surrealismo de linha bretoniana, lançando uma crítica à escrita automática, para ele uma “expressão de farsantes para designar a inspiração do poeta”. Toda a obra de Lautréamont já estaria ultrapassada, ela seria fruto de um mestre já superado por seus discípulos. O segundo texto, intitulado “El porvenir de América Latina”, mostra a apreciação de Desnos do continente através de uma veia marxista, conclamando para a luta de classes e à organização das classes trabalhadoras contra as elites minoritárias, pois o futuro da América Latina estaria no destino de seu proletário. A tradução desses textos de Desnos reforça nosso argumento em torno às relações ambíguas de Carpentier e o surrealismo.

3 Considerações finais

A comparação das duas versões do “Prólogo” a *El reino de este mundo*, somada à análise de “En la extrema avanzada. Algunas actitudes del surrealismo” e “Robert Desnos, el hombre poeta”, gera algumas implicações importantes para a apreciação das obras de Carpentier. A versão inicial traz ênfase da relação da América Latina com a Europa, demonstrando um claro objetivo de comparar o potencial artístico e ontológico dos dois continentes naquele momento e de inaugurar uma linha teórica que inspirasse os romancistas e artistas a seguirem um determinado caminho para a escritura do romance e para a arte latino-americana. A suposta ruptura com o surrealismo e com as vanguardas europeias seria um meio de alcançá-lo, fazendo com que os escritores voltassem os olhos para seu entorno – sua realidade, sua história – de modo a valorizá-lo e inscrevê-lo num esquema artístico universal. A versão ampliada demonstra a maturação dessa proposta, com as ponderações necessárias para driblar possíveis contradições

presentes no primeiro texto, sobretudo no que concerne o surrealismo. Num primeiro momento, Carpentier ultrapassa o cenário Europa-América Latina e passa a considerar o mundo como o espaço de possibilidades do real maravilhoso; em paralelo a isso, indica o que os autores precisam, para acessá-lo, do conhecimento profundo do idioma e dos contextos que compõe cada cultura, pois cada autor deve falar da cultura que conhece profundamente. Quando reescreve o texto do “Prólogo”, inclui trechos que dão ênfase à necessidade de usar a história do continente como mote aliado ao labor escritural do romancista; e que amenizam sua crítica ao surrealismo, deixando como estava apenas as partes que atingiam mais diretamente à corrente bretoniana, atenuando as condenações anteriores.

REFERÊNCIAS

BIRKENMAIER, Anke. *Alejo Carpentier y la cultura del surrealismo en América Latina*. Madri/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2006.

BRETON, André. *Manifesto surrealista*. 1924. Disponível em <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ma000015.pdf>>. Acesso em: 13 mar. 2018.

CARPENTIER, Alejo. Crónicas 2. Arte, literatura y política. *Obras completas vol. 9*. México: Siglo XXI, 1986.

CARPENTIER, Alejo. *El reino de este mundo*. Madrid: Alianza Editorial, 2011.

CARPENTIER, Alejo. Ensayos. *Obras completas vol. 13*. México: Siglo XXI, 1990.

CHAO, Ramón. *Conversaciones con Alejo Carpentier*. Madrid: Alianza Editorial, 1998.

LLARENA, Alicia. Claves para una discusión: el "Realismo mágico" y "Lo real maravilloso americano". *Inti: Revista de literatura hispánica*, n. 43, Article 4, 1996. Disponível em <http://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss43/4>. Acesso em: 13 mar. 2015.

MILLARES, Selena. *Alejo Carpentier*. Madri: Editorial Síntesis, 2005.

MONEGAL, Emir Rodríguez. Lo real y lo maravilloso en El reino de este mundo. *Revista Iberoamericana*. v. XXXVII, n. 76-77, 1971. Disponível em: <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/2875/3058> .Acesso em: 10 dez. 2016.

MORENO, A. B. A. (2018) *Cartografía ensaística de Alejo Carpentier*. Tese. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/31012>. Acesso em: 20 jun. 2021.

NADEAU, Maurice. *História do surrealismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PAZ SOLDÁN, Edmundo. Alejo Carpentier: teoría y práctica de lo real maravilloso. *Anales de Literatura Hispanoamericana*. v. 37. p. 35-42, 2008.

RODRÍGUEZ, Alexis Márquez. *Alejo Carpentier: teoría y práctica del barroco y lo real maravilloso*. Caracas: Santillana, 2008.

SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas latino-americanas: polémicas, manifestos e textos críticos*. São Paulo: Edusp, 2008.

Artigo submetido em: 12 mar. 2024

Aceito para publicação em: 15 abr. 2024

DOI: <https://dx.doi.org/10.22456/2238-8915.139133>