

SURREALISMO E SURREALIDADES NO CONTEXTO LITERÁRIO DA AMÉRICA LATINA

Surrealism and surrealities in the literary context of Latin America

CLELIO TOFFOLI JUNIOR 

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). Rio de Janeiro, RJ, Brasil
Email: cleliotjr@gmail.com

EDITOR-CHEFE:

Cássia Maria Bezerra do
Nascimento

EDITOR-EXECUTIVO:

Gerson Roberto Neumann

EDITORES ASSOCIADOS:

Adriana Cristina Aguiar
Rodrigues
Anderson Bastos Martins
Germana Henriques Pereira

SUBMETIDO: 29.06.2025

ACEITO: 04.09.2025

COMO CITAR:

JUNIOR, Clelio Toffoli.
Surrealismo e surrealidades
no contexto literário da
América Latina. *Revista
Brasileira de Literatura
Comparada*, v. 27, e20251105,
2025. doi: [https://doi.
org/10.1590/2596-
304x202527e20251105](https://doi.org/10.1590/2596-304x202527e20251105)

RESUMO

Este artigo especula sobre o surrealismo e a condição da surrealidade dentro da tradição literária latino-americana, partindo do pressuposto de lugar, com base na teoria de Silviano Santiago do *entrelugar* e seus desdobramentos, como questões de originalidade e autoria na literatura produzida na colônia e a desnecessidade de chancela do colonizador na produção literária desta parte do mundo. O autor latino-americano goza de plena liberdade, inclusive de apropriação de termos e conceitos para a sua produção. Dentro desse parâmetro, iniciamos um percurso com destino aos realismos mágico e fantástico e análise das razões que fazem essa literatura um condutor ideal primeiro para o surrealismo, nas pegadas de Alejo Carpentier, depois o surreal e a surrealidade, desde um pouco antes até do notório *boom* do realismo fantástico nas letras da América Latina. Ainda como continuação desse percurso, faz-se também uma análise do realismo delirante, literatura em princípio mais ligada aos escritores argentinos, mas que veio se espalhando pela América Latina no decorrer do século XX e início do XXI. Como conclusão, especula-se sobre o lugar de surrealidades que é a América Latina e o tão diferente que esses conceitos viajam entre Europa e o Sul Global.

PALAVRAS-CHAVE: Surrealismo; Surrealidade; América Latina; Literatura.

ABSTRACT

This article speculates on surrealism and the condition of surreality within the Latin American literary tradition, starting from the assumption of place, based on Silviano Santiago's theory of the *entrelugar* (in-between) place and its ramifications, such as questions of originality and authorship in the literature produced in the colony and the no need for the colonizer's stamp on literary production in this part of the world. The Latin American author enjoys complete freedom, including the appropriation of terms and concepts for his production. Within this parameter, we begin a journey towards magical and fantastic realism and analyze the reasons that make this literature an ideal conduit first for surrealism, in the footsteps of Alejo Carpentier, then the surreal and surreality, from just before the notorious boom of fantastic realism in Latin American letters. As a continuation of this journey, an analysis is also made of delirious realism, a literature that was initially more closely linked to Argentine writers, but which spread throughout Latin America during the 20th and early 21st centuries. In conclusion, we speculate on the place of surrealities that is Latin America and how differently these concepts travel between Europe and the Global South.

KEYWORDS: Surrealism; Surreality; Latin America; Literature.

Declaração de conflito de interesse

O autor declara que não há conflito de interesse.

Declaração de disponibilidade de dados da pesquisa

Todo o conjunto de dados de apoio aos resultados deste estudo foi publicado no próprio artigo.

PARA COMEÇAR A ESPECULAR

“Especular como verbo (do latim *speculāri*): pensar e teorizar (com e sem base real, tudo poderia ser uma mera especulação). Ao mesmo tempo tramar e calcular os ganhos. Com um sentido moral ambivalente. Neste livro, especular seria pensar com imagens e perseguir um fim secreto”.

(Josefina Ludmer).

Essa especulação que aqui iniciamos, à maneira de Josefina Ludmer, conforme epígrafe, pretende, a partir de uma ideia de surrealismo como o conhecemos, seus conceitos, seus métodos, seus mitos e suas aporias, trabalhar com o conceito ampliado de surrealidades, que, se quer demonstrar, trabalha dentro de balizas mais generosas. Como ensina a professora argentina, a especulação também “propõe outro modo de conhecimento. Não pretende ser verdadeira ou falsa, gira em torno do como se, imaginemos e do suponhamos: na concepção de uma pura possibilidade” (Ludmer, 2013, p. 8). E segue mais adiante ao afirmar que a especulação “toma ideia de várias partes e se apropria do que lhe interessa. Chama essa apropriação de ‘extrapolação’, segundo as tradições do gênero” (Ludmer, 2013, p. 8) E arremata: “A finalidade secreta, o ganho e o benefício perseguidos pela especulação é pensar o mundo”! (Ludmer, 2013, p. 10).

Se o surrealismo parece, no início desse século XXI, uma teoria engessada por seus 100 anos de existência formal, pelo mofo das vanguardas históricas e pelas dificuldades que ele mesmo se impôs desde sua criação como movimento organizado na Paris de 1924, a surrealidade trabalha o surreal com o que resta, depois que limpamos a teoria das amarras que o surrealismo carrega. Nesse sentido, podemos iniciar dizendo que se vai buscar, ao especular, ressignificar o caos. É necessário tentar ressignificar o caos, a desordem. É necessário colocar as surrealidades a girar pelo texto, pelas frestas e bordas, surrealidades que são condição para a especulação sobre as hermenêuticas do Sul e a literatura produzida na América Latina.

O passo primordial a ser dado nesse momento é pegar elementos como imagem, palavra, literatura, poesia, prosa, relação, colonialismo e decolonialidade, racionalismo e antirracionalismo, *cogito* e anticartesianismo, interpretação, epistemes, entre outros, e, através de uma lente de surrealidade, pensar tudo numa nova chave hermenêutica, buscando realizar a torção conceitual que essa especulação pretende.

A CASA, O LUGAR: AMÉRICA LATINA

Mas antes, é preciso estabelecer o nosso lugar de partida e de chegada, a nossa casa, de onde sairemos e voltaremos no processo especulativo. Ou, mais especificamente, onde pretendemos que essa especulação produza os seus efeitos. Esse lugar é a América Latina; a literatura da América Latina, sendo mais preciso. Evidentemente que o lugar das hermenêuticas do Sul é o Eixo Sul do mundo, e aqui a geografia pode ser bem mais ampla. Mas o nosso lugar aqui nesse texto é primordialmente a América Latina, não obstante os autores a serem absorvidos por ela possam tangenciar qualquer sítio.

Ao começar a especulação, foi impossível não recorrer, por primeiro, ao ensaio já paradigmático de Silviano Santiago: “O entrelugar do discurso latino-americano” (Santiago, 2019a, p. 23 e ss.). Muito embora amplamente conhecida nos meios acadêmicos, faz-se necessário perambular um pouco sobre a tese de Silviano esboçada no conceito de entrelugar.

De início, creio de boa ciência dar um panorama geral do que seja a ideia do professor Silviano quando este introduz o conceito de entrelugar para a literatura e a cultura latino-americanas.

O ensaio a que nos referimos foi escrito há mais de 50 anos¹ e permanece atual em sua essência, já que o muito que a América Latina mudou nesse tempo foi pouco para superar os problemas apontados por Silviano e as soluções sugeridas por ele.

Em linhas gerais, o entrelugar desenvolvido por Silviano Santiago consiste na oposição constante entre a permanência de valores, paradigmas, posturas e discursos vindos da antiga metrópole e de outro a inquietação, os novos valores e vias de intervenção e formas de escritura no que restou da colônia. Desde o início, para o colonizador, era necessário calar a voz subalterna e impor a sua língua. Evitar o bilinguismo era fundamental no projeto colonial. Ou, como escreveu Silviano: “Evitar o bilinguismo significa evitar o pluralismo religioso e significa também impor o poder colonialista” (Santiago, 2019a, p. 27).

Estamos diante de um projeto crítico que visava, já na sua nascente, apontar discursos e práticas colonialistas em conflito com o Outro, o novo, o diferente que partia dos países periféricos, no caso de Silviano (e no nosso), da América Latina. Eis o entrelugar.

Já no campo do literário, o autor discutia questões de originalidade e cópia e criticava o excessivo apego do discurso latino-americano às fontes, como que buscando o selo de aprovação da Metrópole. Influência e originalidade deixam de ser elementos primários do pensamento e do discurso das bandas de cá.

Como ele bem aponta:

É preciso que aprenda primeiro a falar a língua da metrópole para melhor combatê-la em seguida. Nosso trabalho crítico se definirá antes de tudo pela análise de uso que o escritor fez de um texto ou de uma técnica literária pertencente ao domínio público, do partido que ele tira, e nossa análise se completará pela descrição técnica que o mesmo escritor cria em seu movimento de agressão contra o modelo original, fazendo ceder as fundações como objeto único e de reprodução impossível. (Santiago, 2019a, p. 33).

E segue falando, do escritor latino-americano, mais especificamente:

O escritor latino-americano brinca com os signos de outro escritor, de outra obra. As palavras do outro têm a particularidade de se apresentarem como objetos que fascinam seus olhos, seus dedos, e a escritura do segundo texto é em parte a história de uma experiência sensual com o signo estrangeiro. (Santiago, 2019a, p. 33).

Nessa questão da cópia, ou plágio, ou transformação do texto original em outro para sua contraposição ou ridicularização, o crítico argentino Hernán Bergara, falando desde esse nosso mesmo lugar/entrelugar, ao comentar uma obra de Alberto Laiseca,² assim se coloca: “Esta dialética entre o próprio e o alheio guarda relações com uma pergunta sobre as possibilidades da invenção: existem a invenção e a criação, como coisa singular?” (Laiseca, 2013, p. 11, tradução própria).

Penso que essa questão da autoria, dentro da teoria de Silviano Santiago, não pode prescindir de perseguir a pergunta feita pelo crítico argentino. A se tomar por base o que vimos até agora, ao menos a escritura vinda do entrelugar não tem essa característica de singularidade e nos obriga a responder à questão negativamente.

¹ O ensaio é de 1971.

² “Por favor, Plagiem-me!”

Isso vai ser de fundamental importância quando fizermos o contato entre o entrelugar e as hermenêuticas do Sul pela via da surrealidade, uma vez que essa ideia de autoria e repetição, reescrita, é bastante central no conceito de entrelugar, como nos mostra o próprio Silviano, a usar como exemplo, no ensaio, o conto “Pierre Menard, autor do Quixote”, de Jorge Luis Borges. Poderíamos até parafrasear o próprio professor mineiro e afirmar que o discurso latino-americano é um “entrediscurso”.

Mas sigamos ainda perambulando sobre o ensaio do professor Santiago. Ao especular sobre a obra de Silviano, a professora argentina Florencia Garramuño ilumina o entrelugar quando escreve:

... o trabalho intelectual de Silviano Santiago sempre se orientou no sentido de produzir uma reflexão sobre a literatura brasileira, não apenas como “galho secundário da literatura portuguesa”, mas como uma literatura que, situada num entre-lugar em que confluem várias tradições, coloca em discussão as noções de unidade e originalidade. Nesse ensaio, Silviano fazia uma leitura da literatura latino-americana (Cortázar e Borges) e produzia, a partir daí, uma teoria sobre a dependência latino-americana que, ao abandonar o paradigma da literatura nacional, permitia pensar em uma série de novos problemas culturais e históricos que a literatura brasileira compartilhava com outras literaturas latino-americanas. (Cunha, 2008, p. 51).

Aqui novamente surgem em destaque as questões de originalidade, unidade/singularidade e tradição, no bojo da dependência da América Latina em relação aos textos matriciais, frutos do eurocentrismo que comandava as terras dessa região desde a invasão europeia. Seguimos com Florencia Garramuño, que mais à frente reflete de maneira precisa exatamente sobre as questões de singularidade e originalidade na obra de Silviano:

Esse questionamento não se limita – como nunca se limitaram os textos de Silviano Santiago – a uma questão meramente textual. Esse deslocamento fica claro a partir das conseqüências que derivam, tanto em “O entre-lugar”, como em “Apesar de dependente, universal”, da derrocada da noção de original. Em “O entre-lugar”, esse tipo de pensamento que desautoriza linearidades históricas, deriva também numa reivindicação da ruptura da noção de unidade. “A maior contribuição da América Latina para a cultura ocidental vem da destruição sistemática dos conceitos de *unidade* e *pureza*”³. (Cunha, 2008, p. 55).

Ainda sobre a obsessão do discurso latino-americano sobre as questões de originalidade e autoria, vemos em Maurício Hoelz uma proveitosa interpretação: “A questão das origens – e por extensão da originalidade – é fundamental no livro, que evoca o debate quase obsessivo para a intelectualidade do Novo Mundo sobre a dependência cultural da colônia em relação à metrópole – como, aliás, indica seu subtítulo...” (Bittencourt, Botelho; Hoelz, 2022, p. 218).

Ou seja, a produção literária latino-americana precisa se permitir copiar, se permitir reescrever, não se preocupar com autoria, originalidade, singularidade ou unidade textual. O paradigma europeu pode ser quebrado até mesmo na cópia do Quixote feita por Pierre Menard. O que mais importa, em verdade, não é o “entrediscurso”, mas sim ter em conta que o entrelugar é um lugar, “um lugar concreto e específico, e não um mero lugar de passagem, ou um ‘não lugar’, à la Marc Augé (1992)”, conforme conclui André Botelho (Santiago, 2019b, p. 365-366). E esse lugar é a América Latina, lugar do entrelugar e lugar/entrelugar primordial das hermenêuticas do Sul e da surrealidade. O próprio Silviano não deixa dúvida quando conclui o famoso ensaio:

3 Vai entre aspas citação de trecho do ensaio de Silviano Santiago já várias vezes referido no texto.

O escritor latino-americano nos ensina que é preciso liberar a imagem de uma América Latina sorridente e feliz, o Carnaval e a *fiesta*, colônia de férias para o turismo cultural.

Entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão – ali, nesse lugar aparentemente vazio, seu templo e seu lugar de clandestinidade, ali se realiza o ritual antropófago da literatura latino-americana. (Santiago, 2019a, p. 37).

E aqui chegamos a um terreno muito próximo aos postulados da teoria hermenêutica de Gadamer, principalmente nos que toca às questões de compreensão, tradição e historicidade. Pois, de fato, ao se mudar o lugar, transforma-se o contexto, e com a modificação do contexto modifica-se a compreensão e, assim o fazendo, transforma-se a hermenêutica. Nesse ponto, cabe citar Mikhail Bakhtin em nosso auxílio, em uma pequena nota sobre a compreensão, que vai assim:

A compreensão. Desmembramento da compreensão em atos particulares. Na compreensão efetiva, real e concreta, eles se fundem indissolivelmente em um processo único de compreensão, porém cada ato particular tem uma autonomia semântica (de conteúdo) ideal e pode ser destacado do ato empírico concreto. 1) A percepção psicofisiológica do signo físico (palavra, cor, forma espacial). 2) Sua *inteiração* (como conhecido ou desconhecido). A compreensão de seu *significado* reproduzível (geral) na língua. 3) A compreensão de seu *significado* em dado *contexto* (mais próximo e mais distante). 4) A compreensão ativo-dialógica (discussão-concordância). A inserção no contexto dialógico. O elemento valorativo na compreensão e seu grau de profundidade e de universalidade. (Bakhtin, 2017, p. 62-63).

A partir dessa constatação, podemos dar um outro passo no que considero como sendo o caminho junto com as hermenêuticas do Sul, a condição de surrealidade, da qual passaremos a tratar mais de perto.

A CONDIÇÃO DA SURREALIDADE

É hora de especular sobre a surrealidade no terreno latino-americano, no nosso lugar/entrelugar particular. Em primeiro, faz-se fundamental percorrer brevemente sobre os temas centrais, as características principais da surrealidade, que, ao fim e ao cabo, vão constitui-la de sentido e que não fogem muito dos seus pares na definição do surrealismo, uma vez que as compartilham com as diferenças entre surrealismo e surrealidade.

No campo teórico da produção da surrealidade, é importante apresentar o que se tem de primordial, o que acaba por balizar a sua literatura. São seis os eixos característico primitivos em que o surreal se sustenta: a) o amor; b) a liberdade; c) o onírico; d) o humor; e) o mágico ou fantástico; e f) o automatismo psíquico. E acrescento o dizer do poeta português António Maria Lisboa, que em seu “Erro Próprio”, ao se referir ao surrealismo, afirma:

Dentro dos nomes mais amplos e capazes de abrigar as personalidades mais díspares, foi até hoje o Surrealismo que me apareceu, pois os seus princípios e, portanto, denominadores comuns são poucos e indistintos – automatismo psíquico, Liberdade, o encontro dum determinado ponto do espírito sintético, o Amor, a transformação da realidade, a recuperação da nossa força psíquica, o Desejo, o Sonho, a POESIA. (Lisboa, 2008, p. 38-39).

O automatismo psíquico é a condição simbólica mais característica do surrealismo, e, no nosso caso, da surrealidade. É bem verdade que não há que se falar em escrita automática aqui, ela que vem a ser a expressão escrita decorrente do automatismo psíquico, principalmente porque a surrealidade não está associada a técnicas de escrita, mas a estados mentais. Dentro da surrealidade, o automatismo psíquico faz-se presente como um pensar e não como um método de escritura, o que possibilita uma fuga do que considero uma aporia da escrita automática, que é a ideia de supressão total do superego, que funciona como um processo censório, como o pai, ou o juiz, na passagem do inconsciente ao consciente.⁴ Tal supressão me parece impossível sem que o resultado seja a loucura, um processo irreversível, uma vez (e, se) alcançado. Como bem notado por Octavio Paz, falando sobre a impossibilidade psíquica da escrita automática:

Talvez não seja impertinente dizer aqui o que penso da “escrita automática”, depois de a ter praticado algumas vezes. Mesmo pretendendo que ela constitua um método experimental, não creio que seja nem uma coisa nem outra. Como experiência me parece irrealizável, pelo menos de forma absoluta. Mais que um método, considero-a uma meta: não é um procedimento para chegar a um estado de perfeita espontaneidade e inocência, e, mesmo se fosse realizável, já seria este estado de inocência. Desse modo, se alcançássemos essa inocência – se falar, sonhar, pensar e trabalhar fossem a mesma coisa –, para que escrever? O estado a que aspira a “escrita automática” exclui toda escrita. Mas é um estado inalcançável. (Paz, 2017, p. 51).

Assim, a surrealidade não está dependente desse problema que é paralisante como método e impossível como *psique*. O automatismo psíquico para a nossa ideia de surrealidade é uma condição mental, um modo de pensamento e de existência a partir de um pensar a brotar desde o inconsciente, esse sim sem os filtros da razão, mas que pode ser laborado e reescrito na forma literária, principalmente através da imagem, sem a obrigação premente de sair em ligação direta com o Eu.

A liberdade é o que conta sempre para a surrealidade. Ela não existiria sem a liberdade das imagens, a liberdade da palavra e sem a liberdade dos corpos; não foi outra a razão da luta do surrealismo contra o racionalismo. Conforme muito bem definido pelo poeta mexicano Octavio Paz, falando de surrealismo, mas servindo também para a nossa ideia de surrealidade, “o Surrealismo não é parte de uma teoria da realidade; tampouco é uma doutrina da liberdade. Ele é, antes, o exercício concreto da liberdade, isto é, o pôr em ação a livre disposição do homem em um corpo a corpo com o real” (Paz, 2017, p. 45).

Podemos resumir essa condição de liberdade com o poeta português Artur do Cruzeiro Seixas, que afirmou que “a liberdade está dentro de nós, ou não está em parte alguma” (Seixas, 2002, p. 8).

Quem belamente faz a ponte entre a liberdade e o amor, que no fundo são a mesma coisa para a surrealidade, é o poeta argentino Aldo Pellegrini, um dos grandes autores do surrealismo no país vizinho:

A liberdade e o amor são os pilares da concepção surrealista do homem. O amor não se opõe à liberdade; ambos são termos intercambiáveis (“A liberdade ou o amor” é o título de um dos livros mais conhecidos de Desnos); ambos se condicionam mutuamente: não há amor sem liberdade, não há liberdade sem amor. (...) Mediante o amor o homem transcende de sua condição de indivíduo; o amor o universaliza. (Pellegrini, 2012, p. 21, tradução própria).

4 Do Id ao Eu.

Se a liberdade é o fim em si mesmo da surrealidade, o amor é seu alimento, sua imagem mais recorrente e seu meio mais eficaz de sensibilizar. Filho amaldiçoado do romantismo alemão em muitas das suas características, é no amor que a surrealidade paga seu maior tributo a esses românticos, bebendo na fonte de Novalis, Goethe, Schlegel, Schelling, entre outros. Bebendo na fonte para logo depois embaralhar a imagem dentro de todos os parâmetros postos acima e criar algo único, o amor surrealista, o amor convulsivo, o amor sublime, o amor louco, o amor destrutivo, o amor-sexo, o amor surreal, enfim. Explode também de erotismo esse amor. Quando se chega a esse ponto é que o amor misturado ao desejo se torna uma coisa só, que explode em imagens da carne e do espírito e dá os frutos surreais da transgressão e da perversão. Conforme nos fala o antropólogo James Clifford, comentando o surrealismo etnográfico, mais especificamente as posições de Mauss e Bataille, para quem a “transgressão não nega uma interdição, ela a transcende e completa” (Clifford, 2008, p. 131), a “ordem cultural inclui tanto a regra quanto a transgressão. Essa lógica se aplica a todas as formas de regras e liberdades – por exemplo, à normalidade sexual e sua parceira, às perversões” (Clifford, 2008, p. 131)

Em sentido semelhante, temos novamente Octavio Paz: “Todo o ser participa no encontro erótico, banhado por sua luz que cega. E, quando a tensão desaparece e a onda nos deposita na margem do cotidiano, essa luz ainda brilha e nos entreabre a cortina da nossa condição” (Paz, 2017, p. 61).

Ainda sobre surrealidade e a relação erotismo e amor, não posso deixar de citar, novamente, Pellegrini:

O amor é para os surrealistas a paixão que exalta todos os mecanismos da vida, aquela em que a função de viver adquire todo o seu sentido. Eles veem no amor a união do físico (a vida imediata) com o metafísico: é ao mesmo tempo cumprimento e transcendência. Deste modo se estabelece uma fusão entre o conceito romântico do amor sublime e o erotismo. (Pellegrini, 2012, p. 20, tradução própria).

Assim, o amor funciona, na surrealidade, como um elemento ao mesmo tempo transgressor e apaziguador de diferenças, como relacional e perverso, como um agente transformador da literatura entre os cadinhos do erotismo e do querer romântico. A surrealidade, então, passa a ser, entre outras características, o produto da tensão construída nessa ambiguidade.

A transformação, ou transfiguração, da realidade é a mais imagética das características da surrealidade, pois toda a transformação se dá justamente no campo da palavra-imagem, da imagem que não fecha, do estranhamento da imagem em relação à realidade previamente conhecida. A partir dessa transformação da realidade pela via da imagem, dessa oposição ao racional, é que a literatura surrealista e a surrealidade que a permeia buscam fazer com que se transforme efetivamente a vida de seus autores e de seus leitores.

Podemos dizer que a transformação da realidade, mais que um elemento da surrealidade ou uma característica desta, é uma outra meta, usando a figuração de Octavio Paz ao falar do automatismo. Uma meta que se busca somando elementos do automatismo, do onírico e do mágico, ou maravilhoso, um desejo de que a literatura possa produzir esse efeito encantatório.

Perfeita a imagem criada por Octavio Paz, ao mostrar o nascedouro da transfiguração da realidade, nesse caso, a partir de um sonho:

E, assim, se inicia uma vasta transformação da realidade. Nasce o objeto surrealista, filho do desejo: a assembleia de montes é, de novo, a cena dos gigantes; as manchas da parede ganham vida, põem-se a voar e são um exército de pássaros que, com seus bicos terríveis, rasgam o ventre da bela acorrentada. (Paz, 2017, p. 47).

Ao vagar entre o sonho e o real maravilhoso, entre o automatismo e o mágico, a transfiguração da realidade tem uma potência transformadora no texto surreal. Transforma texto e vida numa nova realidade: a surrealidade.

Graças a Freud e à descoberta do inconsciente, o sonho pôde emergir para o ponto de protagonismo na sensibilidade surrealista. Todo o terreno do onírico é campo fértil para o surgimento de imagens fora da metáfora e da consciência da palavra, e sem prender outras imagens pelo pé, como dizia Mário Cesariny. O sonho colocado no papel é libertador da palavra, é também resistência ao racionalismo, é modo de existir da linguagem repleta de surrealidade, muito embora a surrealidade vá além de Freud. Em verdade, o tempo fez com que, ao lado de Freud, o inconsciente tomasse várias formas na psicanálise, e fora dela, ou, como bem-visto por Natália Correia: “o freudismo, com a sua limitação antecipada da extensão das regiões oníricas, não acompanha totalmente o surrealismo, que não se furta à sedução de ver no sonho um vaso comunicante com mundos ocultos não sobrenaturais mas supranaturais” (Correia, 1973, p. 148). Ou seja, o onírico da surrealidade ultrapassa o inconsciente para buscar suas imagens num grotão para mais além.

Aldo Pellegrini, ao discorrer sobre o papel do sonho na obra dos surrealistas, diverge um pouco da originalidade de Freud como facilitador do papel do sonho na literatura do surreal, ao apontar o sonho como um impulso literário desde Shakespeare, Lichtemberg, Lautréamont e Rimbaud. E argumenta:

O sonho representa para os surrealistas um contato com esse mundo profundo do espírito, cujo conteúdo exploram. É, como o automatismo, um modo de expressão direta de indubitável valor e, como passa com o material automático, as imagens oníricas não interessam ao poeta por sua possibilidade de serem interpretáveis desde um ponto de vista freudiano, senão por sua qualidade em si, por serem portadoras de uma energia criadora em sua forma primeira, não deformada, por sua plasticidade, sua pureza e autenticidade. (Pellegrini, 2012, p. 27, tradução própria).

Concordo apenas em termos com o poeta argentino. Creio que ele tenha razão em falar do aproveitamento da imagem onírica pela sua qualidade intrínseca, mas não penso ser possível, depois do desbravar de Freud, depois da exposição da estrutura da mente (Id., Superego, Ego), que haja qualquer possibilidade de a compreensão do sonho não passar por esse mecanismo, logo, por Freud. Veja-se os argumentos acima sobre a impossibilidade da escrita automática. Mas essa é uma questão de fundo, não de fundamento. O sonho, na surrealidade, tem o condão de ser um grande agente na transfiguração da realidade, independentemente de como ele chega até a mão do escritor.

O humor, principalmente o humor-negro, o humor ácido ou humor macabro, é outra das características tributária aos primórdios do movimento francês. Também embasado em Freud e sua teoria do chiste (Freud, 2017) – para Ariel Luppino “ao contrário do que muitos creem, os bons chistes não fazem rir, mas obrigam a pensar” (Luppino, 2020, pos. 519) –, o humor que incomoda transfigura a imagem pois age como um desregulador do mecanismo temporal, uma bomba, nas palavras de Natália Correia (Correia, 1973, p. 112), que explode o mecanismo repressivo do tempo, transformando o não-prazer em prazer. Suas imagens são como uma máquina para desconcertar as certezas e um antídoto à racionalidade. O humor age, dentro da surrealidade, primeiro como um destabilizador da razão pela via do estranhamento e depois pelo caminho efetivamente da graça.

Sobre a importância do humor dentro das técnicas do surrealismo, bem como o desestabilizador ao qual nos referíamos, temos novamente Octavio Paz: “Nenhuma arma é mais poderosa que a do humor; ao absurdo do mundo a consciência responde com outro absurdo e o humor estabelece desse modo uma espécie de ‘empate’ entre o objeto e o sujeito” (Paz, 2017, p. 48). Ou, conforme Aldo Pellegrini:

O humor representa o protesto contra a ordem convencional. É a manifestação mais líquida do não conformismo. Revela a máxima ação corrosiva do espírito sobre a máscara de um mundo artificial, hipócrita e convencional, ao qual desintegra e anula. Frente ao humor se quebram normas e princípios que pareciam inabaláveis, colocando em evidência o sistema de falsos valores que nos rege. O humor atua sobre a segurança do espectador, abalando todos os seus fundamentos. Em sua categoria extrema, o “humor negro” adquire aspectos de ferocidade e crueza inigualáveis. (Pellegrini, 2012, p. 27, tradução própria).

Penso que a questão pode ser entendida justamente na utilização do humor de cariz surreal, que assusta o cânone e mais a quem canoniza, pois conforme várias vezes repetido por autores surrealistas de várias épocas, se o surrealismo passar a ser ensinado na disciplina de história da literatura nas universidades, é porque já está morto. Cito o exemplo que me veio primeiro, do poeta e ensaísta Ángel Pariente: “Fujamos dos historiadores da literatura. Envelhecem com cada geração...” (Martins, 2001, p. 251). E o que é o cânone, senão os heróis consagrados dessa história.

Cabe, ainda, mais uma vez, recorrermos a Octavio Paz, quando este comenta sobre a razão de ser desses métodos, ou técnicas, ou elementos constitutivos da surrealidade, conforme eu prefiro vê-los. Assim acrescenta o poeta mexicano: “Seu propósito é subversivo: abolir essa realidade que uma civilização vacilante nos impôs como a única verdadeira. O caráter destrutivo dessas operações não é senão um primeiro passo, seu fim último é desnudar a realidade...” (Paz, 2017, p. 48).

Por fim, ainda resta falarmos do elemento mágico, ou o maravilhoso, como prefere Aldo Pellegrini, que não pode ser confundido com o real maravilhoso de Carpentier e que adotaremos nesse ponto para diferenciar do mágico, do fantástico e do delirante, que formam a trinca dos realismos surreais, conforme veremos ainda. Independente do nome que se dê a essa característica, é ela sem dúvida a mais latino-americana de todos esses elementos que estão a formar a surrealidade, conforme a desejamos, para seguir com as hermenêuticas do Sul.

Começamos, então, com Pellegrini, e o que ele nos diz sobre esse maravilhoso surreal:

O maravilhoso expressa a tendência do homem em realizar-se através de um arquétipo ideal, e esse arquétipo está dado na unidade do mundo em que vivemos. O maravilhoso não constitui uma negação da realidade, senão que a afirmação da amplitude do real, que abarca o mundo visível (aquele que tem acesso a nossos sentidos) e o mundo invisível. (...) Mas não deve ser só expressão, deve chegar a ser parte da vida – com tudo o que esta tem de tumultuoso e imprevisível –, impulsionada por uma energia motora: o amor, andando por um caminho não traçado: a liberdade. (Pellegrini, 2012, p. 21, tradução própria).

Veja-se que o ciclo se completa, entre as características da surrealidade, a energia do amor, o caminho da liberdade, viver o maravilhoso! Tudo isso com a marcação da transfiguração da realidade, do sonho e do humor para dar a ela a completude do surreal.

É obrigatório que falemos de Alejo Carpentier, que, no prólogo de seu livro *O reino deste mundo*, dentro de um contexto de surrealidade, assim se referiu ao maravilhoso:

Mas é que muitos se esquecem, disfarçando-se de magos a baixo custo, que o maravilhoso começa a sê-lo de maneira inequívoca quando surge uma alteração da realidade (o milagre), de uma revelação privilegiada da realidade, de uma iluminação inabitual ou especialmente favorecedora das inadvertidas riquezas da realidade, de uma ampliação das escalas e categorias da realidade, percebidos com particular intensidade em virtude de uma exaltação do espírito que o conduz a um modo de “estado limite”. Para começar, a sensação do maravilhoso pressupõe uma fé. (Carpentier, 2009, p. 9).

Note-se que é nesse mesmo prólogo que ele cunha a expressão “real maravilhoso”, que acabou por fazer parte do vocabulário popular da literatura latino-americana, mas que não se confunde com a ideia de maravilhoso como elemento da surrealidade, ou do surrealismo. Em breve resumo, o maravilhoso, para Carpentier, teria que ver com a condição do escrito dentro de uma ideia de surreal, enquanto o real maravilhoso seria a transposição dessa ideia para as literaturas da América Latina, com toda a carga modificadora que esse nosso lugar/entrelugar carregou à ideia. Como bem explica Flavio Crescenzi, “com esta expressão Carpentier quis diferenciar a realidade surrealista latino-americana da criada no Velho Continente; quer dizer que, para o surrealismo, o que tinha que ser produto de uma criação literária, para o latino-americano se convertia no ‘pão nosso de cada dia’” (Crescenzi, 2013, p. 109-110, tradução própria).

Não esqueçamos que o mágico (maravilhoso) esteve presente desde antes da criação do surrealismo como movimento, na França, em 1924. Diria até que foi uma das principais fontes para o seu surgimento. Há em relação ao surrealismo uma espécie de reatamento da literatura com o mágico, literatura essa que vinha cansada e bombardeada de tanta realidade. No dicionário abreviado do Surrealismo, organizado por André Breton e Paul Éluard, há um verbete sobre o maravilhoso, que vai assim: “O maravilhoso é sempre belo, qualquer maravilhoso é belo, sequer existe maravilhoso que não seja belo. (A.B)”⁵ (Breton; Éluard, 2024, p. 63).

Ainda sobre a força do mágico nos primeiros surrealistas, Alejandro Jodorowsky nos conta que, ainda garoto, encontrou-se com Breton em um café e falavam sobre cartas de tarô quando o francês teria interrompido o jovem chileno e dito: “O único tarô que vale é o de Marselha. Essas cartas intrigam, comovem, mas nunca entregam seu segredo intrínseco. Em uma delas me inspirei para escrever *Arcano 17*” (Jodorowski; Costa, 2005, p. 19, tradução própria).

A ideia do mágico, para o surrealismo, precede toda a intersecção nos poderes do homem. Ela vem do tempo em que poesia, religião e ciência eram uma única coisa, tempos que os primeiros surrealistas veem com nostalgia e com desejo de um retorno, ainda que mitigado pela ideia do surreal como modo de viver. É um dos pilares da luta contra o racionalismo, contra o discurso das certezas científicas. É preciso tirar o espírito dos limites obrigatórios do racional. E lançá-lo no mundo do mágico é um bom princípio. Os estudiosos do surrealismo Gérard Durozoi e Bernard Lecherbonnier, em sua obra guia dos estudos surrealistas, observam: “O surrealismo está animado pelo desejo de encontrar o segredo, obliterado pelo racionalismo e deformado pelo cristianismo, desse pensamento mágico, desses ‘poderes perdidos’” (Durozoi; Lecherbonnier, 1976, p. 11-12).

Agora passemos aos três realismos surreais da literatura da América Latina.

⁵ André Breton.

O ponto de virada a partir do qual nós iremos tratar do tema dos realismos mágico, fantástico e delirante é o alargamento do conceito de literatura fantástica, a partir do prefácio da *Antologia da literatura fantástica*, de 1940, organizada por Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares e Silvina Ocampo (2019), cuja redação ficou a cargo do segundo e de uma conferência proferida por Borges, e ditada por primeira vez em 1948. Não iremos, portanto, tratar de teorias do fantástico na literatura, questões levantadas pelos críticos no que toca a essa conceituação e seus pressupostos. Mesmo no campo específico dos realismos acima nominados e tão presentes na literatura latino-americana, nos limitaremos ao que faça fronteira ou atravesse a questão da surrealidade nos termos já expostos.

A base em que se deu esse alargamento, resumidamente, foi na ampliação dos temas a serem abordados pela literatura fantástica, que na conceituação clássica dependia do terror ou do medo incutidos no leitor. A partir desse alargamento, a palavra-chave para o fantástico passou a ser insólito. Fiquemos com um trecho do referido prefácio: “Pedimos regras para o conto fantástico: logo veremos, porém, que não há só um, mas muitos tipos de contos fantásticos” (Bioy Casares; Borges; Ocampo, 2019, p. 12)

E outro:

Os contos fantásticos podem ser classificados, também, pela explicação: a) os que se explicam pela ação de um ser ou de um fato sobrenatural; b) os que têm explicação fantástica, mas não sobrenatural (“científica” não me parece o adjetivo conveniente para essas invenções rigorosas, verossímeis, à força da sintaxe); c) os que se explicam pela intervenção de um ser ou de um fato sobrenatural, mas insinuam, também, a possibilidade de uma explicação natural (“Sredni Vashtar”, de Saki); os que admitem uma alucinação explicativa. (Bioy Casares; Borges; Ocampo, 2019, p. 17-18).

O professor Rafael Gutierrez (2024), ao comentar, em artigo intitulado “Variações do insólito ficcional na literatura latino-americana”, a mencionada conferência de Borges, em 1948, acrescenta bastante ao nosso ponto de vista. Primeiro ao mostrar que, para o autor argentino, o único limite para a literatura fantástica seria a imaginação, e segundo quando nos traz os principais temas do fantástico, que, de acordo com Borges, são: “o tema da transformação; a confusão do onírico com o real; o tema do homem invisível; os jogos com o tempo; a presença de seres sobrenaturais entre os homens; o tema do duplo; e a ideia de ações paralelas” (Cordiviola *et al.*, 2022, p. 97).

Quem muito bem compreende e explica essa ampliação conceitual é Emílio Carilla, em seu estudo *O conto fantástico*, publicado em 1968 e referido por Jaime Alazraki no artigo “O que é o neofantástico?”, “in verbis”:

Porque é evidente que sob a denominação de literatura fantástica abarcamos um mundo que toca, em especial, o maravilhoso, o extraordinário, o sobrenatural, o inexplicável. Em outras palavras, ao mundo fantástico pertence o que escapa, o que está nos limites da explicação “científica” e realista; o que está fora do mundo circundante e demonstrável. (Roas, 2001, p. 266, tradução própria).

Pois bem, a partir desse “novo” conceito de fantástico, chamado por alguns estudiosos de “neofantástico”, sem muito sucesso, somado ao maravilhoso e ao real maravilhoso de Alejo Carpentier, é que puderam se desenvolver as ideias de realismo fantástico, realismo mágico e realismo maravilhoso⁶, como veremos a seguir.

⁶ Na minha opinião o realismo maravilhoso não chega a existir isoladamente, em termos de surrealidade, sem o componente fantástico ou mágico, razão pela qual não me referirei a ele daqui para a frente, nesse ponto do artigo.

Por ora, basta dizer que o realismo fantástico se ocupa mais do sobrenatural e do onírico, com menos intervenção humana, e o realismo mágico é mais esotérico, mais ligado à magia, à prestidigitação e à alquimia, portanto com maior intervenção humana no seu proceder.

A questão do realismo delirante é mais peculiar de um certo cadinho da literatura argentina e será tratada a parte, um pouco mais adiante.

O ponto central é fazer a ligação entre o realismo fantástico e o realismo mágico como partes de um sistema de surrealidade nas literaturas, principalmente da América Latina. Sigamos nesse caminho.

Um dos locais em que se pode ver com mais clareza a surrealidade operando nos textos desses dois realismos é na questão da existência, simultânea, de dois textos, ou melhor, de duas realidades que convivem e se justapõe, ou sobrepõe, a depender do andamento da trama ficcional. Uma realidade ficcional tradicional e uma realidade fantástica. A convivência das duas dá causa àquela sensação de estranhamento tão típica da surrealidade. Podemos dizer que há uma transposição da ideia da imagem poética sem fios para a imagem ficcional sem correlato lógico. Como bem nota Bella Jozef:

Na ficção contemporânea de Cortázar, Rulfo, Borges, García Márquez, ocorre a re-realização do surreal, pois além da criação de uma realidade ficcional cria-se outra, em cima desta: a fantástica. (...) A literatura fantástica apresenta o discurso aberto, da pluralidade de significados, estabelecendo-se a ambiguidade. (Jozef, 2006, p. 182).

A questão da transfiguração da realidade também é bastante notada nos realismos e guarda estreita relação com a surrealidade. Na surrealidade a transfiguração da realidade realiza-se a partir de uma oposição ao racional, através do uso da palavra-imagem que subverte a lógica cartesiana do leitor. Nos realismos ora tratados, ainda que de maneira mais sutil, essa transfiguração da realidade também pode aparecer, mesmo que pelo uso de técnicas de escrita típica deles, como a exageração, ou a literalidade descontinuada de sentido. A incorporação dos elementos mágicos, sobrenaturais, dos símbolos ou do *nonsense* nos ambientes realistas nos quais se desenvolve a realidade aparente das obras no realismo mágico e no realismo fantástico tem esse condão de subverter a lógica cartesiana, de desafiar a lógica racional, de modo similar ao do estranhamento causado pelo surreal.

Lembremos que Alejo Carpentier, enquanto andava às voltas com a sua noção do realismo mágico, era muito próximo de André Breton e do círculo dos primeiros surrealistas franceses, sendo certo que o surrealismo foi uma grande inspiração para o seu trabalho com o realismo mágico, depois renomeado por ele como real maravilhoso, inclusive tendo essa noção de real maravilhoso total relação com o “maravilhoso” de Breton, conforme nos dá conta Karl Erik Schollhammer, em seu livro *Além do visível* (Schollhammer, 2007, p. 128), pouco importando se mais tarde Carpentier acabou por renegar a influência do surrealismo. O surreal estava instalado. O mesmo Karl Erik elenca as características do realismo mágico a partir da noção inicial de Carpentier, características essas que seguem presentes até hoje. Vejamos:

Em relação ao conteúdo, surgiam elementos sobrenaturais – uma subversão dos conceitos de tempo cronológico e de espaço euclidiano, fundamentais para o realismo histórico –, e interviam nos componentes mágicos do imaginário humano na criação representativa de outras dimensões da realidade experimentada e na descoberta de camadas mítico-lendárias da memória popular, que recuperavam a atmosfera maravilhosa das narrativas. (Schollhammer, 2007, p. 127).

O que seria essa intervenção nos componentes mágicos do imaginário humano senão justamente a característica do mágico na surrealidade, conforme trouxemos acima. A criação de outras dimensões da realidade experimentada é exatamente o que se pretende com a transfiguração da realidade. A exploração da mitologia como camadas do maravilhoso a invadir a narrativa, os mitos, as lendas e o inconsciente agindo no mesmo sentido, a surrealidade está aqui também,

Quando se dá a palavra a alguns dos protagonistas dos realismos ora analisados, a direção é a mesma, ainda que por outras vias. Em conversa levada entre Mário Vargas Llosa e Gabriel García Márquez, em Lima, em 1967, posteriormente transformada em livro, se vê claramente a preocupação com esse real um pouco surreal da América Latina. Vargas Llosa, após tecer alguns comentários sobre *Cem anos de solidão*, que havia sido lançado recentemente, pergunta: “Você acha que é um escritor realista ou um escritor fantástico, ou pensa não ser possível essa diferenciação?” (Llosa; Márquez, 2022, p. 52), ao que Márquez responde, colocando o fantástico dentro do real latino-americano:

... eu sou um escritor realista, porque creio que na América Latina tudo é possível, tudo é real. (...) Todos nós começamos a dar uma série de explicações racionais que falseiam a realidade latino-americana. Eu creio que o que é preciso fazer é assumi-la de frente, entender que é uma forma de realidade que pode dar algo novo à literatura mundial. (Llosa; Márquez, 2022, p. 52-54).

E assim voltamos ao real maravilhoso de Carpentier e à surrealidade que permeia essa literatura mágica ou fantástica dos realismos latino-americanos. Interessante fazer uma ponte com a literatura dos invasores, as cartas e diários produzidas pelos recém-chegados ao Novo Mundo.

Novamente recorro a Rafael Gutierrez (2024), que, no mesmo artigo citado acima, faz a aproximação definitiva entre os realismos mágico e fantástico da literatura, o real maravilhoso de Carpentier e a realidade fantástica da América Latina, como referida pelo próprio escritor cubano e por García Márquez, entre outros, com a surrealidade conforme vai por mim rabiscada e pensada no decorrer dessa especulação:

Carpentier, Asturias, García Márquez, entre outros vão trabalhar intensamente em suas obras com uma certa *realidade* latino-americana: mitologias e cosmogonias indígenas e afro-americanas, lendas do folclore, tradição oral, história política que, desde essa perspectiva, já seria considerada “descomunal”, mágica, maravilhosa. Se para o *surrealismo* o maravilhoso estaria localizado em uma outra realidade, a *superrealidade* definida por Breton em seus *Manifestos*, diferente e em grande medida oposta à nossa realidade cotidiana, o *realismo mágico* e o *real maravilhoso* parecem descobrir esse mundo misterioso e desaforado na própria realidade circundante, cotidiana e histórica da América Latina. (Cordiviola *et al.*, 2022, p. 102).

Cabe um esclarecimento da razão pela qual considero esse trecho tão basilar para a tese esboçada nesse artigo, muito embora Gutierrez faça uma clara distinção entre o maravilhoso do surrealismo bretoniano e o fantástico/maravilhoso da América Latina. Esse maravilhoso dos surrealistas franceses era acessado, quase que exclusivamente, pela escrita automática, ou pelo automatismo psíquico transformado em algum simulacro de escrita automática. O maravilhoso da surrealidade, o seu fantástico, o seu mágico, conforme vai por mim descrito, independe do apoio da escrita automática ou do automatismo psíquico, que passa a ser um mero auxiliar do mágico, tendo que passar sempre por elaboração e crivo do superego. Sendo assim, o real maravilhoso da América Latina, mesmo prescindindo dessa característica extra-real para buscar a realidade, ainda assim depende de elementos da surrealidade para vir a ser no entrelugar dos realismos da literatura.

O REALISMO DELIRANTE QUE FALTAVA

Costuma-se dizer na Argentina que o realismo delirante foi a forma que o escritor Alberto Laiseca encontrou para definir a sua literatura, que não cabia em outras já estabelecidas pela crítica. Se não era verdade no início, acabou por se tornar verdade por repetição. O próprio Laiseca dizia: “O meu é realismo delirante, nem delírio nem realidade. São as duas coisas juntas, porque o delírio potencializa a realidade e a realidade potencializa o delírio”.⁷ Hernán Bergara, no prólogo do livro *Por favor, ¡Plágienme!* não deixa dúvidas sobre a literatura de Alberto Laiseca e a criação do realismo delirante:

... são os próprios procedimentos da descrição, da criação de imagens, os que, ademais estão falando de sua própria poética. Em *En sueños he llorado* (2004), por exemplo, se descreve assim ao personagem de Serov: “A sua era uma loucura inteligentemente conduzida”, tensão de temos funcional ao conceito de realismo delirante que Laiseca funda, em suas declarações, para referir-se ao seu estilo. (Laiseca, 2013, p. 9, tradução própria).

Quem muito bem define esse realismo delirante de Alberto Laiseca, trazendo para a discussão traços de surrealidade, é Ariel Luppino:

... realismo “delirante” aqui se deve entender como realismo desorientado, que perdeu contato com o real, desambientado, ainda que essa turbacão seja até o plano das hipóteses. Laiseca capta o núcleo delirante do poder e o desdobra até suas últimas consequências: essas possibilidades são as tramas de suas novelas. (Luppino, 2020, pos. 559-560, tradução própria).

Eu gosto de chamar o realismo delirante de teoria da corda bamba, porque no texto o real e o delírio estão sobre uma corda bamba, e a qualquer momento um deles ou os dois descem, ou caem, ao texto, seguem sua caminhada e voltam ao fio. Às vezes se misturam e às vezes cada um segue seu caminho ou pelo texto ou apenas pairando na corda bamba, até cair novamente. E assim acontecendo, conforme o próprio Laiseca diz, ambos se potencializam, acrescidos do elemento da surpresa, que pode e deve confundir o leitor. Esse real misturado do delírio é totalmente passível da influência da surrealidade, razão pela qual trato desse tema por aqui. Importante aduzir que o realismo delirante está também repleto de humor no sentido da surrealidade, bem como há também a presença da política entre o delírio e o real, opondo-se ao cartesianismo. Bastante divertidos são os exemplos que Laiseca nos dá para definir o realismo delirante, em reportagem publicada no periódico “El clarín”, em 2011.⁸ Para ele, o realismo delirante era como “aquele sujeito de terno e maleta no meio da desolação”, ou outra, como “três militares que dão ordens entre eles porque não tem um exército, nem balas, nem nada”. Bastante cheios de surrealidade esses exemplos.

Mas o realismo delirante não é somente a literatura de Alberto Laiseca. Por conta e risco acrescento também a literatura de Lamborghini e de Libertella, para falar dos contemporâneos de Laiseca, bem como aparece fortemente na literatura latino-americana contemporânea, e cito como exemplo o argentino Ariel Luppino, o uruguaio Felipe Polleri e o mexicano Mário Bellatin.

7 Copiado de uma reportagem do periódico “La canción del país”, publicada em 2017 e acessada em 1º de setembro de 2024. URL: <https://www.lacanciondelpais.com.ar/notas/literatura/literatura/el-realismo-delirante-segun-laiseca.html>

8 Disponível em: https://www.clarin.com/rn/literatura/Alberto-Laiseca-Cuentos-completos_0_SyLN0j1aPXg.html. Acesso em: 01 set. 2024.

Por falar em Osvaldo Lamborghini, cabe à sua literatura a introdução de outro tema caro à surrealidade e que não tinha aparecido no contexto latino-americano por mim analisado até agora, que é a questão do abjeto.

Historicamente o abjeto tem uma ligação muito forte com o surrealismo e a surrealidade, principalmente na literatura portuguesa, em que o abjeccionismo ganhou contornos de movimento autônomo, muito embora nunca tenha deixado de ser surrealista.

Cabe abrir um parêntese aqui, para falar muito brevemente sobre o abjeto em Portugal, muito porque é também uma das características laterais da surrealidade, e, desta forma, parte integrante da nossa argumentação central.

O abjeccionismo tem muito que ver com a busca pela recuperação da força psíquica. Estamos falando da mais portuguesa das características do surrealismo. Nascida de uma pergunta poética do surrealista Pedro Oom: “que pode fazer um homem desesperado quando o ar é um vômito e nós seres objectos?” (Martins, 2016, p. 28), a pergunta-resposta em diálogo com o final do “Erro Próprio” do também poeta surrealista António Maria Lisboa:

E esta posição de abjecção, de desespero irremediável, leva-nos à única posição válida: - SOBREVIVER, mas Sobreviver LIVRES, pois não existe sobrevivência na escravatura, mas na não aceitação desta. “Ser Livre” é possuir-se a capacidade de lutar contra as forças que nos contrariam, é não colaborar com elas. (Lisboa, 2008, p. 36).

Fechando o parêntese e voltando para a nossa América Latina, é Susana Rosano, no artigo “El arte como crueldad”, quem dá o tom do abjeto, mais próximo da escritura do realismo delirante, Lamborghini à proa:

A festa aqui se transformou numa *fiestonga de garchar*⁹ que inscreve o escatológico em um mundo em que a alucinação parece instalar-se como o real. Então, o pesadelo em que se converte a vida cotidiana é escatológico, terrorista, paranoico. O pesadelo é abjeto, no sentido que dá a esse termo Julia Kristeva. Não é, portanto, a ausência de limpeza ou de saúde o que deixa a *fiestonga* abjeta, senão o fato de que perturbe em suas raízes uma identidade, um sistema, uma ordem. (...)

E o pesadelo lamborghiniiano é abjeto ademais no sentido daquilo que não respeita os limites, os lugares, as regras. A abjeção é imoral, tenebrosa, amiga de subterfúgios, turva. Um terror que dissimula, um ódio que sorri, uma paixão por um corpo quando o negocia em vez de abraçá-lo, um devedor que cansa, um amigo que nos crava um punhal pelas costas. (Brizuela; Dabove, 2008, p. 211-212, tradução própria).

Notemos que, dentro desse abjeto, estamos no mundo do onírico, o onírico em forma de pesadelo, mas ainda onírico, ainda fruto do inconsciente. É essa escuridão, essa sombra, que toca e aproxima as noções de abjeto para os portugueses da década de 1950 e para os argentinos do fim dos anos 1960.

Diante dessa breve exposição do abjeto no realismo delirante, quero recontar uma história contada por Mario Cámara, logo na abertura de seu livro, *Restos épicos: a literatura e a arte na mudança de época* (Cámara, 2023, p. 11). Nos conta Mario que em 2004, ele e os colegas da revista Grumo decidiram traduzir para o português o conto “O menino proletário”, de Osvaldo Lamborghini, um conto bastante dentro daquele conceito de pesadelo lamborghiniiano citado acima (Em resumo, narra a história da tortura, da violação e do assassinato de um menino pobre por parte de uns meninos burgueses).

⁹ Segundo o *Nuevo diccionario lunfardo* (1999), de José Gobello, “garcha” significa pênis, assim que arrisquei uma tradução aproximada: uma festança de trepar.

Pois essa revista tinha como proposta ser uma espécie de ponte entre as literaturas brasileira e argentina. Ao ter a ideia de apresentar Lamborghini, até então inédito no Brasil, acreditavam ser uma grande sacada. Porém, ao participar de umas jornadas de literatura na Puc-Rio, resolveram disponibilizar aos participantes, cópia fotocopiada da referida tradução. Deixo a palavra com ele:

A resposta geral variou, para minha surpresa, entre o desdém e o repúdio. Ainda me lembro que uma amiga e colega brasileira me recriminou: “É necessário escrever isso?”. E a meu assombro inicial se somou minha dificuldade de explicar que, sim, era necessário, que havia sido; que observando a tradição argentina, via-se que o grupo de Boedo vitimizava demais os pobres, que o escritor Elías Castelnuovo era chorão demais, e que havia sido necessário para a literatura argentina, inverter essa tradição lacrimogênea. (Cámara, 2023, p. 11).

Restou óbvio que a diferença de perspectivas literárias entre os argentinos e os brasileiros causou esse ruído de comunicação, fazendo o realismo delirante de Lamborghini soar como uma espécie de canto da crueldade sem sentido, mas foi só falta de compreensão.

Enfim, seja no humor e no antcartesianismo mais afeitos a Laiseca, seja no pesadelo e no abjeto de cariz lamborghiniiano, o que nos importa para a continuação é a demonstração de que o realismo delirante, ao lado dos outros dois realismos latino-americanos por excelência, o mágico e o fantástico, são compostos por uma surrealidade que lhes transpira os poros literários. O que nos servirá para o que segue.

AMÉRICA LATINA: LUGAR DE SURREALIDADES

Acredito já haver demonstrado acima o quanto a América Latina foi um campo fértil para os surrealismos (mesmo que ocultos ou envergonhados) e como ainda o é para a presença flutuante da surrealidade em sua literatura. E na transposição dessa literatura para a vida mesma, para os modos de existir. O poeta argentino Francisco Madariaga coloca a questão em bons termos: “A grande tentativa de liberdade, amor, purificação e rebeldia do Surrealismo, seu grande salto ao amor (e por amor), deixaram sim muitas trilhas em mim. Fui um aliado leal do Surrealismo que, já o sabemos, na América se encontra em estado natural” (Martins, 2001, p. 260) No meu entender, esse estado natural do surrealismo, conforme apregoa Madariaga, nada mais é que a surrealidade que permeia essa literatura, ou, como prefiro dizer: a surrealidade é o que resta, o que fica do surrealismo, tiradas as técnicas que lhe são peculiares e as questões vanguardistas.

Em entrevista concedida por André Breton durante sua estada no México, conforme nos noticia Stefan Baciú em seu livro *Antologia de la poesia surrealista latinoamericana*, o surrealista assim falou sobre o país: “Acima de tudo o que eu disse, o México tende a ser o lugar surrealista por excelência. Encontro o México surrealista em seu relevo, sua flora, no dinamismo que lhe confere a mescla de suas raças, assim como em suas aspirações mais altas” (Baciú, 1974, p. 102). Tal manifestação, no meu entender, calha muito mais à minha ideia de surrealidade do que ao conceito de surrealismo, mais amarrado em regras e dogmas de escrita.

Ainda sobre a temporada mexicana de Breton, é bastante conhecida a resposta que Frida Kahlo teria dado a ele, após o francês afirmar que Kahlo era uma artista surrealista. Disse a mexicana: “Eles acham que eu sou surrealista. Não sou. Eu nunca pintei sonhos. Eu pintei a minha própria realidade”.¹⁰ Sem medo de atropelar as palavras de Frida Kahlo, tenho para mim que com isso ela ao mesmo tempo que negava ligar-se a um movimento estruturado, levava a sua arte para um outro lugar, o lugar da surrealidade que habitava a sua realidade.

Foi também a realidade da América Latina, no caso de Cuba, que se transformou em surrealidade na obra de Wifredo Lam. E aqui corpos e natureza fazem a fusão surreal que Lam materializa em sua obra surrealista. Conforme Michael Löwy:

A afinidade eletiva estabelecida entre Wifredo Lam e o Surrealismo desenvolve-se então sobre o campo da relação mágica com a natureza e o corpo humano, ambos estreitamente ligados pela floresta tropical, selvagem e indomável e, sobretudo, extraordinariamente luxuriosa – nos dois sentidos da palavra, no que concerne à vegetação e aquele que remete à fornicção – que invade os quadros do pintor cubano. (Löwy, 2020, p. 156).

De tal modo é impactante essa mistura, essa fusão do natural maravilhoso, da magia dos corpos erotizados amalgamados na mata e da pulsão do desejo sexual, que Michael Löwy arremata: “A extraordinária fascinação do universo singular e enigmático criado por Wifredo Lam não é estranha, segundo os surrealistas, a esta fusão incandescente entre as pulsões inconscientes do desejo, os rituais mágicos antilhanos e o erotismo selvagem da floresta tropical” (Löwy, 2020, p. 157). Insisto, tudo isso nada mais é que a surrealidade, o rastro da realidade incontível na razão, aquilo que resta.

Evidentemente não é apenas o natural, o “real maravilhoso” geográfico, a condição climática, etc., que fazem da América Latina um campo bastante fértil para o aparecimento das várias surrealidades. A condição mais arejada de terra nova, a condição de ex-colônia faz com que as possibilidades de escrita sejam mais abertas, menos tributárias dos postulados literários que vicejam com mais força na Europa. Não à toa, o poeta chileno Ludwig Weller pode nos ajudar a concluir:

Eu creio que o Surrealismo abriu portas, possibilitou o emprego de ferramentas que contemporaneamente tem grande importância para a arte e a poesia: a escritura automática, a exploração de sonhos, o emprego da psicanálise, o retrair da realidade constituem uma possibilidade de libertação do indivíduo. No momento em que qualquer dessas formas de expressão converte-se em dogma, cristaliza-se e morre. Eu creio, por exemplo, que o Surrealismo é mais latente hoje em dia nas novas gerações de artistas e poetas latino-americanos do que nos jovens franceses, para quem o estudo do Surrealismo é um tema obrigatório, um estilo literário ou artístico. (Martins, 2001, p. 170-171).

Com tudo que foi analisado, é possível concluir essa especulação com a ideia de que a América Latina é o lugar propício para o aparecimento e desenvolvimento da surrealidade, seja ela de cunho geográfico, natural e perene, seja ela de cunho político/poético e circunstancial.

¹⁰ Não encontrei uma fonte segura a confirmar esse diálogo, mas não poderia não o mencionar. A única referência encontrada foi num sítio eletrônico de citações, que dava como referência a Time Magazine, “Mexican Autobiography” (27 de abril de 1953).
Fonte: <https://citacoes.in/citacoes/2029336-frida-kahlo-eles-pensaram-que-eu-era-uma-surrealista-mas-eu-n/>

REFERÊNCIAS

- BACIU, Stefan. *Antología de la poesía surrealista latinoamericana*. México: Joaquín Moritz, 1974.
- BAKHTIN, Mikhail. *Notas sobre literatura, cultura e ciências humanas*. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2017.
- BIOY CASARES, Adolfo; BORGES, Jorge Luis; OCAMPO, Silvina. *Antologia da literatura fantástica*. Tradução Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- BITTENCOURT, Andre; BOTELHO, André; HOELZ, Maurício. *A sociedade dos textos*. Belo Horizonte: Relicário, 2022.
- BRETÓN, André; ÉLUARD, Paul. *Dicionário abreviado do Surrealismo*. Tradução Diogo Cardoso. São Paulo: 100 cabeças, 2024.
- BRIZUELA, Natalia; DABOVE, Pablo Duarte (org.). *Y todo el resto es literatura: ensayos sobre Osvaldo Lamborghini*. Buenos Aires: Interzona Editora, 2008.
- CÁMARA, Mario. *Restos épicos: a literatura e a arte na mudança de época*. Tradução Paloma Vidal. Rio de Janeiro: Papéis Selvagens, 2023.
- CARPENTIER, Alejo. *O reino deste mundo*. Tradução Marcelo Tápia. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- CLIFFORD, James. *A experiência etnográfica*. Tradução Patrícia Farias. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2008.
- CORDIVIOLA, Alfredo et al. (org.). *Temas para uma história da literatura Hispano-Americana: Inflexões da narração e Variações do deslocamento*. Vol. 1. Porto Alegre: Letra 1, 2022.
- CORREIA, Natália. *O surrealismo na poesia portuguesa*. Sintra: Publicações Europa-América, 1973.
- CRESCENZI, Flavio. *Leer al surrealismo*. Buenos Aires: Quadrata, 2013.
- CUNHA, Eneida Leal (org.). *Leituras críticas de Silviano Santiago*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2008.
- DUROZOI, Gerard; LECHERBONNIER Bernard. *O surrealismo: teorias, temas, técnicas*. Tradução de Eugénia Maria Madeira Aguiar e Silva. Coimbra: Livraria Almedina, 1976.
- FREUD, Sigmund. *O chiste e sua relação com o inconsciente (obras completas vol. 7)*. Tradução de Fernando Costa Mattos e Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- GOBELLO, José. *Nuevo diccionario lunfardo*. Buenos Aires: Corregidor, 1999.
- GUTIERREZ, Rafael. *Raros e excêntricos literários*. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2024.
- JODOROWSKY, Alejandro; COSTA, Marianne. *La vía del tarot*. Tradução Anne-Hélène Suárez Girard. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2005.
- JOZEF, Bella. *A máscara e o enigma: a modernidade da representação à transgressão*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2006.
- LAISECA, Alberto. *Por favor, ¡Plágienme!* Buenos Aires: Eudeba, 2013.
- LISBOA, António Maria. *Poesia*. Lisboa: Assírio & Alvin, 2008.
- LLOSA, Mario Vargas; MÁRQUES, Gabriel García. *Das solidões: um diálogo sobre o romance na América Latina*. Tradução de Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro: Record, 2022.

- LÖWY, Michael. *O cometa incandescente: romantismo, surrealismo, subversão*. Tradução de Diogo Cardoso e Elvio Fernandes. São Paulo: 100/cabeças, 2020.
- LUDMER, Josefina. *Aqui América Latina: uma especulação*. Tradução de Romulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- LUPPINO, Ariel. *La risa*. Buenos Aires; La Plata: Edição artesanal, 2020.
- MARTINS, Fernando Cabral. *Mário Cesariny e o Virgem Negra*. Lisboa: Documenta, 2016.
- MARTINS, Floriano. *O começo da busca: o surrealismo na poesia da América Latina*. São Paulo: Escrituras, 2001.
- PAZ, Octavio. *A busca do presente e outros ensaios*. Tradução Eduardo Jardim. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2017.
- PELLEGRINI, Aldo. *Antología de la poesía surrealista*. 3ª ed. Buenos Aires: Argonauta, 2012.
- ROAS, David (org.). *Teorías de lo fantástico*. Madri: Arco; Libros, 2001.
- SANTIAGO, Silviano. *Trinta e cinco ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019a.
- SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. Recife: Cepe, 2019b.
- SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Além do visível: o olhar da literatura*. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2007.
- SEIXAS, Artur do Cruzeiro. *Obra poética, vol. 1*. Vila Nova de Famalicão: Quasi Edições, 2002.