

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: TEORIA DA LITERATURA

AMANDA BRANDÃO ARAÚJO MORENO

CARTOGRAFIA ENSAÍSTICA DE ALEJO CARPENTIER

RECIFE

2018

AMANDA BRANDÃO ARAÚJO MORENO

CARTOGRAFIA ENSAÍSTICA DE ALEJO CARPENTIER

Tese de doutoramento apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em Letras da
Universidade Federal de Pernambuco em
cumprimento às exigências para obtenção
do grau de Doutor em Letras na Área de
Teoria da Literatura.

ORIENTADOR: DR. ALFREDO ADOLFO CORDIVIOLA

RECIFE

2018

Catálogo na fonte

Bibliotecário Jonas Lucas Vieira, CRB4-1204

M843c Moreno, Amanda Brandão Araújo

Cartografia ensaística de Alejo Carpentier / Amanda Brandão Araújo Moreno. – Recife, 2018.

256 f.: il., fig.

Orientador: Alfredo Adolfo Cordiviola.

Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Letras, 2018.

Inclui referências.

1. Ensaaios. 2. América Latina. 3. Alejo Carpentier. I. Cordiviola, Alfredo Adolfo (Orientador). II. Título.

809 CDD (22.ed.)

UFPE (CAC 2018-121)

AMANDA BRANDÃO ARAÚJO MORENO

CARTOGRAFIA ENSAÍSTICA DE ALEJO CARPENTIER

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco como requisito para obtenção do grau de Doutor em Teoria da Literatura em 21/05/2018.

TESE APROVADA PELA BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Alfredo Adolfo Cordiviola
Orientador – Letras – UFPE

Profa. Dra. Karine da Rocha Oliveira
Letras - UFPE

Prof. Dr. Darío de Jesús Gómez Sánchez
Letras - UFPE

Prof. Dr. Juan Ignacio Jurado Centurión López
CCHLA-DLEM - UFPB

Profa. Dra. Imara Bemfica Mineiro
Letras - UFPE

Agradecimentos

Ao orientador deste trabalho, professor Alfredo Cordiviola, pelos valiosos conselhos, por estar sempre disponível, pela compreensão e humanidade, pela liberdade na pesquisa e pela confiança depositada no trabalho;

Aos professores Juan Ignacio Centurión, Imara Mineiro, Karine Rocha e Darío Sánchez, por aceitarem participar da banca de defesa desta tese e por todas as oportunas contribuições ofertadas a ela.

Aos professores Brenda Carlos de Andrade, Darío Sánchez e Roland Walter, por participarem das bancas de qualificação de projeto e de tese e pelas contribuições dadas naquele momento.

À Universidade Federal de Pernambuco e ao Programa de Pós-Graduação em Letras, através de seus professores, funcionários e colegas estudantes; pelos ensinamentos, suporte e companheirismo.

A George, pelo amor e projetos compartilhados, pelo companheirismo infinito.

A Cristiani, Ricardo e Beto, pelo incentivo e confiança, pelas tardes de fins de semana.
A Ringo.

Ao CNPQ, pelo financiamento da pesquisa, sem o qual ela não seria possível.

Y comprendía, ahora, que el hombre nunca sabe para quién padece y espera. Padece y espera y trabaja para gentes que nunca conocerá, y que a su vez padecerán y esperarán y trabajarán para otros que tampoco serán felices, pues el hombre ansía siempre una felicidad situada más allá de la porción que le es otorgada. Pero la grandeza del hombre está precisamente en querer mejorar lo que es. En imponerse Tareas. En el Reino de los Cielos no hay grandeza que conquistar, puesto que allá todo es jerarquía establecida, incógnita despejada, existir sin término, imposibilidad de sacrificio, reposo y deleite. Por ello, agobiado de penas y de Tareas, hermoso dentro de su miseria, capaz de amar en medio de las plagas, el hombre sólo puede hallar su grandeza, su máxima medida en el Reino de este Mundo.

Carpentier, em *El reino de este mundo*.

Resumo

Alejo Carpentier é um escritor paradigmático da literatura do século XX. Precursor do novo romance hispano-americano e um de seus expoentes, seu trabalho se centra na busca e expressão da “essência” do mundo americano. A necessidade de pensar a América em suas obras está associada a seu projeto literário e cultural, que tenta contemplar o local e o global a fim de dirimir o caráter exótico destinado ao continente, bem como convidar jovens escritores a fazer parte desse empreendimento, o qual deve se basear na história e no estudo como formação para a criação de uma “tradição de ofício do romancista” na América Latina. Este trabalho tem como objetivo analisar a produção ensaística do escritor cubano, compreendida entre as décadas de vinte e setenta, através de três conjuntos de ensaios, intitulados “Tientos y diferencias”, “Razón de ser” e “La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos”. Essas obras são abordadas através de critérios formais que se desprendem da leitura tanto dos ensaios como dos romances de Carpentier, que são o barroco e o neobarroco; os movimentos de vanguarda, em especial o surrealismo, e o maravilhoso; ensaio e utopia e, por fim, mito e arquivo. Formalizando um contraponto desses elementos com os escritos do autor, podemos traçar os percursos construtivos e evolutivos de cada um dos conceitos chave para a leitura do conjunto da obra, em especial o do “real maravilloso” e o “barroco americano”, e entender esse conjunto como parte de um labor articulado a um projeto que é também cultural e político. A interpretação da ensaística carpentieriana serve para entender o projeto do autor cubano e reinterpretar a função do intelectual no cenário latino-americano no século XX, o que tem a ver, necessariamente, com refletir sobre a América Latina em si.

Palavras-chave: Ensaaios. América Latina. Alejo Carpentier.

Abstract

Alejo Carpentier is a paradigmatic writer of the XX century. Precursor of the New Hispanic-American novels, his work focus on the expression of the “essence” of the American world. The urge of conceiving America in his work is related to his literary and cultural project, which intent to contemplate the local and the global, aiming to reduce the exotic feature ascribed to the continent, as well as to motivate young writers to participate of this enterprise, trying to produce a professional tradition (“tradición de oficio”) of the novel writers in Latin America, structured on history and research. This work analyses the essay production of the Cuban writer, developed between the twenties and the seventies, through three sets of essays, entitled “Tientos y diferencias”, “Razón de ser”, and “La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos”. These are approached by means of formal criteria that are drawn from Carpentier’s essays and novels: Baroque and Neo-Baroque; vanguard expressions, specifically Surrealism and Marvellous; Essay and Utopia; and Myth and Archive. By formalising the contrast of these elements with those presented by the author, it is possible to trace the initial and evolutive routes of each key concept in the contemplation of the whole work, mainly the “Real Marvelous” and the “American Baroque”, and appreciate this assemble as part of an effort assigned to a project which has also a political and cultural aspect. The carpenterian essay interpretation is useful to understand his goals and recast the role of the intelectual in the Latin America of the twenty century, thus reflecting about Latin America itself.

Key words: Essay. Latin America. Alejo Carpentier.

Resumen

Alejo Carpentier es un escritor paradigmático de la literatura del siglo XX. Precursor de la nueva novela hispano-americana y uno de sus principales representantes, su trabajo se basa en la búsqueda de la “esencia” y expresión del mundo americano. La necesidad de pensar América en sus obras está asociada a su proyecto literario y cultural, que intenta contemplar lo local y lo global con objetivo de dirimir el carácter exótico destinado al continente, así como invitar a los jóvenes escritores a formar parte de ese emprendimiento, el que debía anclarse en la historia y en el estudio como formación para la creación de una “tradición del oficio del romancista” en América Latina. Este trabajo tiene como objetivo analizar la producción ensayística del escritor cubano, comprendida entre las décadas del veinte y ochenta, a través de tres conjuntos de ensayos, titulados “Tientos y diferencias”, “Razón de ser” y “La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos”. Esas obras son abordadas a través de criterios formales que se despliegan de la lectura de las novelas y de los ensayos de Carpentier, que son barroco y neobarroco; los movimientos de vanguardia, en especial el surrealismo, y lo maravilloso; ensayo y utopía y, por fin, mito y archivo. Formalizando un contrapunteo de esos elementos con los escritos del autor, podemos trazar los percorsi constructivos y evolutivos de cada uno de los conceptos clave para la lectura del conjunto de su obra, en especial aquel de “real maravilloso” y de “barroco americano”, y entender ese conjunto como parte de una labor articulada a un proyecto que es también cultural y político. La interpretación de la ensayística carpenteriana sirve para entender el proyecto del autor cubano y reinterpretar la función del intelectual en el escenario latinoamericano del siglo XX, lo que tiene que ver, necesariamente, con reflejar sobre América Latina ensimisma.

Palabras-chave: Ensayos. América Latina. Alejo Carpentier.

Lista de ilustrações

Figura 1(1) – Carpentier infante	22
Figura 2 (1) – Integrantes do Grupo Minorista em ocasião da assinatura de seu Manifesto	24
Figura 3 (1) – Assinaturas do Manifesto Minorista	25
Figura 4 (1) – Carpentier no Orinoco	33
Figura 5 (3) – La ciudad de las columnas 1	171
Figura 6 (3) – La ciudad de las columnas 2	171
Figura 7 (3) – La ciudad de las columnas 3	172
Figura 8 (3) – La ciudad de las columnas 4	174

Sumário

1	Introdução	11
2	Carpentier: uma metáfora da viagem	15
3	Carpentier na encruzilhada	41
3.1	Barroco, Neobarroco e América Latina	44
3.2	Vanguardas, Surrealismo e o maravilhoso	70
3.3	Ensaio e utopia	87
3.4	Mito e arquivo	105
3.5	Na encruzilhada, com Carpentier	132
4	A ensaística carpentieriana	135
4.1	O périplo carpentieriano e seus desmembramentos: a formalização de um caminho	137
4.2	Tientos y diferencias	151
4.3	Razón de ser	196
4.4	La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos	213
4.5	O recurso do ensaio	230
5	Considerações finais	243
	Referências	247

1 Introdução

E o que é a história da América toda senão uma crônica do *real maravilloso*? Questiona Alejo Carpentier em 1948, com uma proposição em mente. A frase que se tornou emblema de uma geração inteira de escritores hispano-americanos e referência para tantas outras costuma ser o exemplo mais recorrente quando se objetiva falar sobre o autor que a redigiu, quando se pretende fazer um esquema de suas obras. O contato com estas, no entanto, obriga a lançar um olhar completamente diverso àquela indagação inicial: ela não comunica, como se quer acreditar, a totalidade do projeto literário daquele que a escreveu, é mais bem a representação parcial desse projeto. Este trabalho nasceu dessa percepção: embora abundantes, a maioria dos estudos sobre Alejo Carpentier costuma analisar, sob diversos aspectos, aqueles parâmetros que se supunham basilares, inequívocos. Acabavam, por sua vez, por explorar sob diversos matizes e não raro proficuamente determinados elementos, em especial o *real maravilloso* e o barroco, nos romances do autor, com eventuais recursos à sua produção ensaística, para consubstanciar um método de análise. Vistos sempre como se tivessem “nascido prontos”, o *real maravilloso* e o barroco funcionam como as chaves de leitura necessárias e perenes da obra do autor cubano. Esses conceitos, no entanto, contam histórias que vão além da interpretação de um conjunto de romances. Os momentos e vivências que os engendraram contam também a história da América Latina, de sua política, arte e cultura e, de forma especial, a de seu intelectual.

Partindo da ideia de que tanto o barroco como o *real maravilloso* são elementos de uma história, de um contexto que os excede, buscamos na obra ensaística de Alejo Carpentier os elementos mais recorrentes que servissem como eixo para entender as complexidades, dicotomias, incongruências e abrangência do conjunto de seus escritos. Esses elementos estão presentes nos romances, mas é nos ensaios que eles aparecem de forma mais evidente e teorizada e que demonstram a forma como o autor refletiu sobre eles, remodelou-os, discordou deles e, eventualmente, não amarrou bem os nós de seu raciocínio. Considerando esse contexto, a proposta final deste trabalho é elaborar um estudo dos ensaios do autor

cubano, traçando um inédito mapeamento das ideias mais fundamentais de sua ensaística e apontando como elas foram reelaboradas ao longo dos anos pelo próprio autor.

Esse caminho nos leva a uma encruzilhada, em cujo heterogêneo centro encontra-se a produção de Alejo Carpentier. Ela não está parada: se move numa espiral da qual se desprendem sempre novas percepções das coisas, novos modos de compreender seu material bruto, seu núcleo proliferante. Na tentativa de criar um cerco contentor desses componentes desgarrados, observamos atentamente esse núcleo e tentamos descobrir o que ele continha. Essa descoberta, vinculada intrinsecamente à leitura de romances e dos ensaios carpentierianos, desvelou-se em forma de ferramentas de análise. Essas ferramentas constituem o estado de sítio da obra de Carpentier que traçamos aqui e expõem a ambivalência de cada um de seus eixos, compostos por pares. Em direção ao centro da encruzilhada convergem quatro caminhos, que só dialogam quando chegam ao ponto de interseção. Por uma via, caminham o barroco, o neobarroco e suas reverberações na América Latina; por outra, liderada pelo Surrealismo, vêm os movimentos de vanguarda e o maravilhoso; numa terceira, a necessidade de uma utopia e o encontro de sua forma de expressão, o ensaio; na última, mito e arquivo dialogam buscando coerências. O ponto de interseção é o conjunto da obra de Alejo Carpentier, onde todos esses elementos finalmente ganham uma forma de expressão. Acompanhando todo o movimento nas quatro vias, vigiando a encruzilhada, está a viagem. Neste trabalho ela constitui o elo que conecta todos os elementos, que colhe os frutos e planta as sementes, que engendra os trânsitos e as aprendizagens e expõe os entrelugares nos quais habitou Carpentier durante sua vida pessoal, artística e intelectual.

O roteiro que compõe essa leitura dos ensaios de Carpentier se projeta em três momentos. No primeiro, usando a viagem como elemento interlocutor, voltamos para a vida e seus deslocamentos: a escritura do autor cubano tem uma carga autobiográfica muito forte, daí a importância desse fator. No segundo, abordamos através de interlocuções teóricas as ferramentas a partir das quais analisaremos os ensaios, ferramentas estas definidas a partir da leitura dos ensaios em si e de romances do autor e que constituem espaços de diálogos e reflexões entre a produção de Carpentier e o conjunto de saberes formais sobre arte e cultura. Na

terceira, constam as análises do corpus propriamente dito, observando as proposições iniciais de um conjunto fundamental de textos para a história da literatura e da cultura latino-americana, verificando seus elementos constitutivos, seus temas de interesse, suas aspirações e desejos, seus pontos de reformulações e refutações e o estado final das discussões suscitadas pelo autor.

A discussão está pautada nas três principais coletâneas de ensaios de Carpentier, as quais constituem o cerne do pensamento cultural do autor, a saber: *Tientos y diferencias*, *Razón de ser* e *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*. Tais edições foram compiladas de forma a agrupar os textos que reuniam mais características do gênero ensaístico e menos elementos de textos jornalísticos, também abundantes na produção carpentieriana, daí a eleição destas e não de outras obras. O critério ordenatório escolhido para as análises dos ensaios, entre tantos possíveis, foi o cronológico, isso porque nos interessa observar as evoluções operadas em cada uma das chaves de leitura propostas por Carpentier e tais evoluções se deram ao longo das reescrituras de cada um dos elementos que compunham o pensamento cultural do autor.

A estrutura pensada para este trabalho tem como proposta, além de mapear a ensaística de Alejo Carpentier através da confrontação entre os ensaios e de suas constantes atualizações, averiguar qual a vigência de sua produção no momento atual, como podemos dialogar com ela e em que contextos ela nos ensina sobre arte, literatura, música, política, cultura e suas interseções na América Latina no horizonte do século XX. A ênfase nos ensaios não exclui nem minimiza a importância e relevância dos romances escritos pelo autor e pressupõe a possibilidade de leitura em conjunto, conformando uma ideal complementaridade, que é fundamental para entender o conjunto da obra de Carpentier.

Essa discussão passa, necessariamente, por uma valorização do ensaio carpentieriano, comumente relegado a um plano secundário; pelo estabelecimento de diálogos entre os ensaios em si, apontando como os conceitos interagem e reverberam uns com os outros; pela forma como o autor interpreta a América Latina e como articula essa interpretação constantemente com o modo como entende a Europa; pela formação intelectual que teve e como ela representa e se articula com a formação dos intelectuais de seu tempo e; por fim, pela formulação de conceitos

para ler e entender a América Latina, os quais vão além do *real maravilloso* e do barroco americano. Tudo isso nos faz refletir sobre o papel do intelectual de então e as esferas em que atuava.

2 Carpentier: uma metáfora da viagem

O caminhante devaneia sobre a estrada e a travessia, o que vê e o que não vê, o que aprende e o que imagina que sabe, a aparência e a essência, o ser e o devir. Pode descobrir que na parte ressoa o todo, que o singular carrega o halo do universal. Esse o percurso em que se perde e encontra, forma e transforma. E pode até mesmo reencontrar-se, transfigurado em outro de si mesmo. [...] Trata-se de aprender a ver o que é nosso como se fôssemos estrangeiros, e como se fosse nosso o que é estrangeiro.

(Octavio Ianni, em *A metáfora da viagem*)

Quanto de história cabe em 75 anos? Certamente para responder a uma questão como essa – no mínimo mal formulada e pouco usual –, seria necessário impor outras indagações, como “na vida de quem?”, “falamos de um indivíduo ou de uma nação?”, “importam apenas os fatos mais significativos ou o passo a passo de tudo?”, entre tantas outras possíveis que poderiam ser formuladas para vencer a dubiedade de uma pergunta tão truncada como a expressa acima.

Alejo Carpentier viveu por 75 anos no reino deste mundo, mas nesse lapso temporal conseguiu retomar tantos séculos de história e memória que seria uma árdua tarefa tentar mensurar os dados por ele levantados. Nos 75 anos em que viveu Carpentier parecem caber séculos de literatura, história, política e música. Ao tratarmos de sua biografia, necessariamente, recorreremos, em maior ou menor medida, à história de Cuba, de toda a América Latina, mas também da Europa e a traços de histórias de África, reinterpretados pela região caribenha.

Evidentemente seria uma empreitada e tanto conjugar essas histórias, tão amplas como o próprio Tempo. Carpentier, no entanto, sugeriu chaves através das quais seria possível arriscar um recorte viável entre a história e a memória que são por ele mesmo retomadas. A primeira chave de entrada é a *viagem*. Poderemos constatar, ao longo de todo este trabalho, a importância de viagens para a produção carpentieriana, sejam elas as realizadas pelo próprio autor, sejam elas pretéritas, misteriosas, conhecidas através de relatos, não raro fragmentados, reincidentemente retomados pela História.

Octavio Ianni (2003) diz que a história de todos os povos está “atravessada” pela viagem, seja como realidade, seja como metáfora. Segundo ele, todas as formas de sociedade “trabalham e retrabalham” a viagem como um modo de descobrir o outro ou a si mesmos, ultrapassando, dissolvendo e recriando fronteiras. Esse processo tanto singulariza como universaliza a cultura e a sociedade.

A história universal, e inevitavelmente sua literatura, registra um número expressivo de viajantes emblemáticos: Ulisses, Alexandre o Grande, Marco Polo, os cruzados, os navegantes, como Colombo, Vespúcio, Fernão de Magalhães, Camões, Próspero, Robinson Crusoé, Napoleão Bonaparte, Humboldt, Darwin, Goethe. Alguns destes, em especial, marcam a produção carpentieriana. A viagem é presença constante em suas obras, mesmo naquelas que não expressam uma transposição espacial concreta, mas uma dimensão psicológica. Ianni argumenta que “mesmo os que permanecem, que jamais saem do seu lugar, viajam imaginariamente ouvindo histórias, lendo narrativas, vendo coisas, gentes e signos do outro mundo” (2003, p. 14). Ti Noel, personagem de *El reino de este mundo*, é frequentemente fascinado pelas estórias de Mackandal: embora não tenha sido um grande viajante, a viagem é substância de sua realidade. “A viagem pode alterar o significado do tempo e do espaço, da história e da memória, do ser e do devir. Leva consigo implicações inesperadas e surpreendentes” (Ianni, 2003, p. 22). Seja como metáfora, seja como realidade, a viagem é mote fundamental da escrita carpentieriana e inevitavelmente “encurrala” a discussão sobre identidade e alteridade, o “eu” e o “outro” se embaralham e definem-se durante as diferentes etapas de deambulação. Em *Los pasos perdidos* identificamos esse processo através das descobertas do viajante que, “ao longo da travessia, não somente encontra-se, mas reencontra-se, já que se descobre mesmo e diferente, idêntico e transfigurado. Pode até revelar-se irreconhecível para si próprio” (Ianni, 2003, p. 26).

Como realidade ou como metáfora, a viagem define o destino das narrativas carpentierianas e das ideias que povoaram sua ensaística e é a partir dela que seus centros organizadores se desenvolvem, em maior ou menor medida. No entanto, não é só no âmbito da escrita que a viagem se instaura como decisiva em relação ao autor

cubano. A biografia de Alejo parece, ela também, representar um cronotopo¹ da viagem. É pelo valor incontestável dessa questão que se optou por estruturar este primeiro capítulo, que tratará sobre a vida do autor e os pontos decisivos para a construção de sua literatura e ensaística, a partir e de acordo com as viagens empreendidas por Carpentier e diretamente vinculadas a ele, as quais apontam, na dimensão da experiência, os percursos vividos pelo autor e sua necessária e indissociável relação com o Carpentier intelectual, com o Carpentier humanista.

Estrangeiro na terra natal. Os primeiros passos (1904-1928)

Apesar de grande parte da bibliografia a respeito de Carpentier não discutir o mérito da questão e considera-lo cubano, sem maiores adjetivações, citando seu local de nascimento como tendo sido Havana, é apontado por alguns de seus maiores especialistas, como Roberto González Echeverría (1990; 2014), Alexis Márquez Rodríguez (2008), e a própria Fundación Alejo Carpentier, que o autor nasceu em Lausanne, Suíça, em 26 de dezembro de 1904, sob o nome de Alexis Carpentier. Essa contradição entre as fontes se deve, muito provavelmente, a que Carpentier escondeu seu local de nascimento até sua morte, em 1980. Apenas depois de morto é que foi revelado que o escritor era, na verdade, suíço, e não cubano, como afirmou ser durante toda sua vida (ver Echeverría, 2014). Seu pai, George Julián Carpentier, um arquiteto e músico francês da cidade de Marsella, e sua mãe, Ekaterina Vladimirovna Blagoobrázova, russa, professora de música e idiomas, conhecida posteriormente como Lina Valmont, mudaram-se para Havana apenas em algum momento entre 1908 e 1909. Feita esta ressalva, por concordar com os estudos já publicados e por entender que o próprio Carpentier se considerava cubano de

¹ A narrativa carpentieriana, em especial *Los Pasos Perdidos*, analisada desde esse ponto de vista, pode exemplificar o que Mikhail Bakhtin convencionou chamar de “cronotopo” narrativo da viagem. Para Bakhtin, “os cronotopos são os centros organizadores dos principais acontecimentos temáticos do romance. É no cronotopo que os nós do enredo são feitos e desfeitos. Pode-se dizer francamente que a eles pertence o significado principal gerador do enredo. Ao mesmo tempo salta aos olhos o significado figurativo dos cronotopos. Neles o tempo adquire um caráter sensivelmente concreto; no cronotopo, os acontecimentos do enredo se concretizam, ganham corpo e enchem-se de sangue” (Bakhtin, 1990, p. 355).

nascimento, e por ter sido majoritariamente cubana sua experiência na infância e a Cuba se vincular sua produção intelectual, é como cubano que o trataremos.

Assim sendo, nos primeiros anos do século XX nasce em Havana Alejo Carpentier y Valmont. Segundo um relato do autor, o que motivou a vinda de seus pais para a América foi a busca por um “novo clima”.

Mi padre era dreyfusiano en el seno de una familia anti-dreyfusiana; había abandonado Europa para buscar verdaderamente un nuevo clima. De ahí mi nacimiento en Cuba. Por lo demás, este trasplante no dejaba de tener relación con mis orígenes familiares, ya que descendo de marineros bretones, aventureros del mar desde el siglo XVIII. Estoy incluso orgulloso de ser bisnieto del primer explorador de la Guayana. (Carpentier, 1985, p. 152)

Nessa época, a condição de vida da família Carpentier em Cuba era cômoda. O autor diria, em entrevista a Ramón Chao² (1998, p. 313) na década de 1970, que seu pai participara ativamente da construção arquitetônica da República Cubana e que a ele se devia o planejamento de várias construções importantes da época, como bancos, residências, o Country Club e a central elétrica de Tallapiedra. Na mesma entrevista, Carpentier afirma que seus pais chegaram em Havana no ano de 1902 e que seu nascimento se dera dois anos mais tarde, a 26 de dezembro, na rua Maloja (apud Chao, 1998, p. 313).

A infância de Alejo foi marcada por uma educação formal europeia mesclada à convivência cotidiana com os valores locais, afro cubanos. Seu perfil biográfico está insistente e intensamente marcado pela música. Seu pai era violoncelista, discípulo de Pau Casals; sua mãe, pianista, assim como sua avó, que foi aluna de César Franck. Desde os primeiros anos, Alejo estudou piano, harmonia, instrumentação e contraponto. Por volta dos dez anos de idade já executava ao piano grandes compositores.

² A obra de Ramón Chao, citada neste trabalho como se tratando de “entrevistas”, é, na verdade, uma elaboração de Chao, sem a resposta direta de Carpentier. Foram recolhidos textos de conferências, ensaios, declarações e artigos do autor os quais foram compilados em forma de entrevista, com autorização de Carpentier. A constante menção às “entrevistas” dadas ao jornalista que serão feitas neste trabalho se refere ao caráter do gênero do texto publicado e não ao seu processo de criação.

Eram esses os tempos do nascimento da República de Cuba, recentemente emancipada do poder espanhol, época em que conviviam a prosperidade de um pequeno grupo e o desenvolvimento do caos econômico, político, social e cultural que tanto hão de marcar a vida do autor, já que as intensas atividades comerciais que a ilha realizava na época eram com os Estados Unidos, que tinham adquirido o direito de intervir política e economicamente no país, o que fez com que não houvesse a almejada soberania advinda da independência. Alejo foi uma criança de saúde precária, asmática, o que fez com que frequentemente se visse forçado a isolar-se em casa, fato que o aproximou ainda mais da literatura e da música. Seu pai era também grande conhecedor das literaturas francesa e espanhola. Em várias entrevistas, Carpentier comentava ser um leitor compulsivo, do qual não escapavam sequer rótulos e panfletos. Também lia partituras como se livros fossem, executando-as mentalmente.

Apesar da infância em Cuba, sua língua materna foi o francês. Aprendeu o espanhol durante a infância através de seus amigos de rua e dos funcionários de sua casa, com quem constantemente se reunia para ouvir histórias populares cubanas. Por isso e por outros fatores, o autor sempre foi duramente criticado por um suposto afrancesamento de seus escritos. Em entrevista a Ramón Chao, quando inquirido sobre seu bilinguismo e sobre qual considerava ser sua primeira língua, responde:

El primero idioma que oí fue el español, por boca de la nodriza que me crió. Nací en una ciudad donde se hablaba español, y aprendí a leer y a escribir en colegios en los que se enseñaba en esa lengua. Pero también es cierto que mis padres me hablaban en francés en casa, por lo cual hablo ambos idiomas y puedo escribirlos. Algunas veces he escrito en francés, aunque debo confesar que me corregía Robert Desnos. [...] Además, el español es un idioma espléndido, de una flexibilidad, de una riqueza, de unos recursos literarios incomparables, y sobre todo ofrece facilidades extraordinarias al prosista y al poeta en cuanto a la posibilidad de jugar con la frase, con los verbos, de verbalizar sustantivos, en fin, de hacer estallar el idioma cuando hace falta e incluso inventar una palabra, transformar un sustantivo en verbo de tal manera que todo el mundo entiende y nadie califica una frase de oscura porque en ella se halle un verbo insólito inventado por el escritor. Con el castellano puede hacerse todo. No así con el francés. [...] Así pues, si escribí mi obra literaria en español, no es solamente porque considere que el francés es una lengua muy tiesa, sino porque el español es una de las lenguas más ricas del mundo. [...] El español

es mucho más apropiado para relatar lo que me interesa: el mundo del Caribe, el puerto de Santiago, la ciudad vertical de Valparaíso, etcétera. (1998, p. 25-27)

As críticas a sua suposta ambiguidade o perseguiriam durante toda a vida, sustentadas inclusive por vozes de muito prestígio, como a de Marinello ou Neruda. Ainda assim, vê-se em toda sua produção um esforço para naturalizar americanismos e o espanhol da América como um todo, em contraponto ao purismo hispânico. A esse respeito, quando perguntado sobre a relação estabelecida por espanhóis entre “americanismos” e “barbarismos”, comenta:

Es curioso, porque deberían de saber que muchos de esos “americanismos” que encuentran exóticos y pintorescos se hallan en Cervantes y en Lope de Vega, principalmente. Pero no sólo eso: nuestro continente “latino” está lleno de indios que se encontraban en sus tierras antes de la llegada de los españoles, de negros llevados por los españoles muy en contra de su voluntad. Toda esta gente habló el español – un español que le enseñaron a la fuerza – durante siglos. Era inevitable que incorporaran sus acentos, sus inflexiones, sus sintaxis, su forma de concebir la función de la palabra dentro de los modos de expresión que no eran necesariamente los de los conquistadores. De ahí nos viene un español muchísimo más rico, más flexible que el de España – un español alimentado por la picaresca que ya había reventado los marcos de la retórica en su lugar de origen, y que en América iba a florecer soberanamente. (apud Chao, 1998, p. 27)

O espanhol é a língua mais presente na educação formal de Carpentier. A posição de sua família permitiu que realizasse seus estudos em escolas particulares em Havana, primeiro no Colégio Mimó e depois no Candler College. Em 1913, então por volta dos nove anos, viajou à Europa, em companhia de seus pais, que iriam resolver questões de herança. Por esse motivo permaneceu alguns meses na Rússia e um período em Paris, onde frequentou o Liceu Jeanson de Saily. Quando completa onze anos, seu pai o envia de volta a Cuba para administrar uma propriedade familiar no campo, próxima a Havana. Essa experiência o coloca em contato mais intenso com a tradição antilhana, a qual irá se expressar particularmente na obra *El reino de este mundo*. Ao mesmo tempo em que estabelece contato com essa tradição, lê os clássicos franceses, em especial as obras de Balzac, Zola e Flaubert.



Carpentier infante
Fonte: Fundación Alejo Carpentier.

Quando completa treze anos, inicia os estudos no Instituto de Segunda Enseñanza, que correm paralelamente a seu bacharelado em música. Remontam a 1917 seus primeiros textos, constituídos sobretudo por prosas inspiradas pelos ciclones no Caribe. Aos quinze anos escreve uma breve novela imitando Flaubert e Eça de Queiroz. Aos vinte anos volta ao campo, junto com sua família, a uma propriedade em Loma de la Tierra. Relata, anos depois, que esse período será decisivo para sua narrativa. É nesse momento que se prepara para cursar Arquitetura na Universidad de la Habana, na qual é aceito em 1921. No entanto, não levará adiante seus estudos, pois seu pai abandona a família e Carpentier se vê forçado a começar a trabalhar.

É no jornalismo que encontra espaço para, através da escrita, expor suas ideias e sustentar a casa. Em 1922 publica seus primeiros artigos na imprensa cubana. Escreve sobretudo a respeito das manifestações artísticas então aclamadas ou insurgentes no cenário nacional e internacional. Apenas um ano depois, em 1923, assume o cargo de editor da revista semanal *Carteles*, com a qual colabora até 1949.

Contribui também com a revista *Social* e *Diario de la Marina*, ambos considerados de linha conservadora.

Ainda nos primeiros anos da década de 1920, começa a engajar-se mais diretamente com publicações sociais e políticas e se envolve com os movimentos de vanguarda. Esses anos são marcados pelas relações amistosas que trava com diversos intelectuais na capital cubana, como Juan Marinello, e outros de toda a América. Nos entornos de 1923, integra o Grupo Minorista, associação que terá importantes repercussões mais adiante.

Em entrevista a Chao, Carpentier conta como se deu a formação do grupo:

Un día, después de una cena muy grata que habíamos dado en honor del gran cantante Tita Ruffo, entonces de paso por La Habana, nos dimos cuenta que todos escribíamos versos, artículos o ensayos; otros componían música y otros aspiraban a pintar o esculpir. Al finalizar la reunión Emilio Roig, gran luchador antiimperialista que fue, dicho sea de paso, quien me reveló las perfidias de la política norteamericana y me enseñó a leer a Martí, junto con Marinello, dijo: “¿Por qué no nos reunimos todos los sábados?”, y decidimos hacerlo así. “¿Cómo vamos a llamar a este grupo?” Y alguien dijo: “Bueno; en vista de que aquí en La Habana todo el que escribe, todo el que piensa, todo el que se expresa por la letra o por el pincel es un *minoritario*, vamos a llamarnos minoristas. (Carpentier apud Chao, 1998, p. 294)

De teor anti-imperialista, o grupo tinha como conteúdos programáticos a defesa dos valores nacionais da cultura, acentuada preocupação com a classe operária e camponesa, aversão a ditaduras e estava composto por diversos artistas e intelectuais cubanos e do continente. Entre seus objetivos estava a luta contra o atraso cultural, que se manifestava a partir da valorização das vanguardas em Cuba e sua vinculação com outros grupos no continente e na Europa, sobretudo Espanha. Um dos feitos de maior notoriedade do Grupo foi a valorização de José Martí, até então pouco lido e apreciado no cenário pós-emancipação.



Integrantes do Grupo Minorista em ocasião da assinatura de seu manifesto.

Fonte: Rodríguez, 1991.

Os anos de 1920 são, em Cuba, tempos de intensa instabilidade política, representada pela constante intervenção estadunidense e pela ditadura de Gerardo Machado. O cenário político e o literário caminhavam quase sempre em vias opostas. Os confrontos de ideais não raro geravam problemas de diferentes envergaduras para os intelectuais. A associação de Alejo ao Grupo Minorista fez com que sofresse perseguições políticas, ainda quando não tinha sido responsável diretamente por alguma atividade do Grupo, como foi o caso, por exemplo, do que ficou conhecido como "Protesta de los Trece", liderada por componentes minoristas que foram perseguidos pelo então presidente cubano Alfredo Zayas. Em 1926, durante uma curta viagem ao México, Alejo conhece e estabelece contato com Diego Rivera e José Clemente Orozco, personalidades que também serão importantes para sua produção.

Os ideais do Grupo Minorista se projetam em grande parte dos escritos carpentierianos da época, em especial naqueles destinados à publicação na *Revista de Avance*, da qual ele era um dos cinco editores. Dita revista se somava à corrente

de periódicos do continente que tinha como objetivo criar um ambiente favorável à escritura experimental e permitir que escritores locais lessem literatura estrangeira e se atualizassem sobre as produções artísticas da época. Echevarría e Pupo-Walker (2006) incluem o periódico na mesma lista que a argentina *Martín Fierro*, a mexicana *Contemporáneos* e a peruana *Amauta*. As quatro, juntas, cumpriam a função de “convertir el texto en un suceso público como forma de establecer un espacio para que el debate crítico retase a la sensibilidad dominante y subrayase su propia actividad privilegiada” (Echevarría & Pupo-Walker, 2006, p. 141).

Cuba. Contra las dictaduras políticas uni-
personales, en el mundo, en la América, en Cuba.
Contra los desvíos de la pseudo-democracia,
^{farsa} contra la ~~falsedad~~ del sufragio y por la participación efec-
tiva del pueblo en el gobierno.

En pro del mejoramiento del agricultor, del
colono y del obrero ~~de~~ de Cuba -

Por la cordialidad y la unión latino-ameri-
cana.

Habana, Mayo seis de Mil Novecientos veinte y
siete.

Alcántara Villanueva
José Antonio Fernández de Castro
Maria Vella Buncas *Jorge Masad* *Humberto de Mendez*
Francisco Muelle
Emrique Sola
Rafael Capurón
Bonilla
Luis Riquelme
Amador Méndez
Roberto Ables
Santiago
Monte Casanova

Assinaturas no Manifesto do Grupo Minorista. A de Carpentier se encontra na margem esquerda, mais abaixo.

Fonte: Ecured.cu

A *Revista de Avance* é considerada um episódio muito importante da história literária de Cuba, tendo sido publicados cinquenta números durante seus quatro anos de existência (1927-1930). Apesar da heterogeneidade pela qual era composta, era consenso que a revista propugnasse uma renovação integral da vida cubana. De acordo com Carlos Ripoll, “ella no recoge todos los matices de tan rico momento histórico [...] pero sí sintetiza su ideario esencial y el énfasis renovador de la época. Llegó a ser como una resultante de las fuerzas que quisieron conmover el acontecimiento artístico para trascender en la vida nacional” (1964, p. 262).

Ripoll faz um levantamento dos principais autores e temas que compunham a revista. Entre os temas, merecem destaque as discussões acerca das “incompreensões” entre América e Espanha, as polêmicas entre intelectuais, o constante respaldo às declarações do Grupo Minorista, a reação da intelectualidade hispano-americana contra o governo de Cuba e a indagação sobre o que deveria ser a arte americana a partir daquele momento. Também são constantes os artigos sobre arte de uma forma geral, pintura, atividades musicais, Física, Economia, Ciências Sociais, Política, História, Arquitetura, Esporte e Cinematografia. O autor também comenta a importância da *Revista de Avance* para a redescoberta de José Martí, que apenas a partir de 1923 foi verdadeiramente revisitado e interpretado. As publicações da revista deixam evidente a busca das raízes nacionais e de uma identidade cubana que fundamentasse os alicerces do futuro que estaria sendo construído.

Aludiendo a un mundo que se intenta construir y del que no se habla directamente, golpeando la realidad con sus imágenes vertiginosas, el vanguardismo de la *revista de avance* se nos aparece, él mismo, como una gigantesca metáfora que muere en la desnudez de una revolución triunfante cuando el impulso íntimo de su rebeldía trasciende del secreto – como el tropo poético cuando rompe todo su misterio. (Ripoll, 1964, p. 282)

Por ter firmado a declaração do Grupo Minorista, na qual se declarava contrariedade ao governo, Carpentier é preso em julho 1927, considerado comunista. Em agosto o juiz decreta sua liberdade provisória com base em fiança e exílio, a qual Carpentier nega, inicialmente, e permanece preso. É nesse período que

escreve o esboço de sua primeira novela, *Écue-Yamba-Ó*. Algumas semanas depois sai da prisão, através do pagamento de fiança.

Em liberdade condicional, abandona a redação da *Revista de Avance*, ainda que continue enviando contribuições para publicação. Sua saída, no entanto, não enfraquece o teor da revista, que tem dimensões continentais e participa, inclusive, de debates internacionais. O compromisso da revista com a luta contra o imperialismo fazia com que houvesse uma grande participação de intelectuais de toda a América Latina. O ano de 1927 marca também a discussão em torno de uma polêmica gerada pelo autor Guillermo de Torre, que escreveu um artigo intitulado *Madrid, meridiano intelectual de Hispanoamérica*. Esse texto foi recebido como grande insulto em toda a América Latina, denotando a condição colonialista com que ainda era vista. Os periódicos reagiram fortemente às alegações do autor espanhol, em especial as revistas citadas anteriormente. Carpentier escreve respostas ao texto de Torre e aos editores que a publicaram, reafirmando, uma vez mais, seu posicionamento.

O complicado cenário político cubano e a constante ameaça de ser preso novamente fizeram com que, em 1928, Carpentier tirasse proveito de algumas circunstâncias e fugisse para a Europa. Em março desse ano o poeta surrealista francês Robert Desnos estava de passagem por Havana em razão de um congresso de jornalistas. Tomando conhecimento da situação, oferece seu passaporte a Alejo que, com a ajuda do poeta Mariano Brull, então funcionário da embaixada francesa em Cuba, facilitou seu embarque em território europeu. Essa segunda viagem ao continente europeu, já em época adulta, acarreta um período de intensa formação intelectual e artística.

Europa: a configuração de um projeto

Instalado em Paris, nesse período Carpentier colabora com diversas revistas de vanguarda francesas e conhece promotores e representantes das novas estéticas de então, como André Breton, Pablo Picasso, Tristan Tzara, Ernest Hemingway, Nicolás Guillén, Wifredo Lam, Pablo Neruda, Heitor Villa-Lobos, entre tantos outros.

Participa ativamente de tertúlias literárias em Madri, onde se encontra com figuras como Rafael Alberti, Federico García Lorca e Miguel Hernández.

Além de colaborar com periódicos, escreve pequenas peças, como *Yamba-Ó*, uma tragédia burlesca que se encena em Paris e foi musicada por François Gaillard. Enquanto isso, seus textos inspiram artistas em Cuba. Ainda em 1928, estreia em Havana o balé *La Rebambaramba*, com música de Amadeo Roldán baseada em um livreto de Carpentier. No ano seguinte, continua escrevendo pequenos livros de gêneros variados, como autos, poemas, canções e óperas. Nesse ínterim é convidado pelo escritor André Breton a colaborar com a revista *A Revolução Surrealista*.

O período inicial em Paris foi marcado por um contato mais intenso com as propostas surrealistas. Apesar da constante colaboração em revistas sobre o tema e dos debates com alguns dos principais expoentes dessa vanguarda, em pouco tempo Carpentier diz ter se desvinulado de suas propostas básicas, passando a considerar o movimento como uma “literatura de receita”. Entre os muitos textos que escreveu criticando o Surrealismo, o mais famoso pode ser considerado o que se converteu em Prólogo a *El Reino de Este Mundo*, no qual lança suas ideias sobre o *real maravilloso* da América. Apesar de ter sido publicado anos depois, já em finais da década de 1940, as bases da ideia carpentieriana foram formuladas nos anos de 1930, no momento de sua dissidência da corrente bretoniana do surrealismo e a partir do contato com escritores latino-americanos que também se encontravam na Europa, como Miguel Ángel Asturias e Arturo Uslar Pietri. É o contato com todo esse contexto que faz com que Carpentier passe a buscar as senhas de identidade de sua América. O afastamento do Surrealismo, no entanto, não se dá da forma como Carpentier assumiu, como veremos em sessão posterior; sua produção aponta vínculos com o movimento mesmo depois da suposta rescisão.

Em 1985, Arturo Uslar Pietri rememora os momentos que passou em companhia de Carpentier e de Asturias. São suas palavras:

Desde 1929 y por algunos años tres jóvenes escritores hispanoamericanos se reunían, con cotidiana frecuencia, en alguna terraza de un café de París para hablar sin término de lo que más les importaba, que era la literatura de la hora y la situación política de la América Latina que, en el fondo, era una misma y sola cosa.

Miguel Ángel Asturias venía de la Guatemala de Estrada Cabrera y Ubico, con la imaginación llena del Popol Vuh, Alejo Carpentier había salido de la Cuba de Machado y yo venía de la Venezuela de Gómez. En Asturias se manifestaba, de manera casi obsesiva, el mundo disuelto de la cultura maya, en una mezcla fabulosa en la que aparecían, como extrañas figuras de un drama de guiñol, los esbirros del Dictador, los contrastes inverosímiles de situaciones y concepciones y una visión casi sobrenatural de una realidad casi irreal. Carpentier sentía pasión por los elementos negros en la cultura cubana. Podía hablar por horas de los santeros, de los ñañigos, de los ritos del vudú, de la mágica mentalidad del cubano medio en presencia de muchos pasados y herencias – Yo, por mi parte, venía de un país en el que no predominaban ni lo indígena, ni lo negro, sino la rica mezcla inclasificable de un mestizaje cultural contradictorio. La política venía a resultar un aspecto, acaso el más visible, de esas situaciones de peculiaridad que poco tenían que ver con los patrones europeos. ¿Qué podía haber en común entre el señor Poincaré y Estrada Cabrera, Machado y Gómez, y qué podría identificar al maestro de la Escuela de Guatemala convertido en tirano, al rumbero y trágico habanero tradicional que era Machado y al caudilo rural, astuto e instigativo que era Gómez? Lo que salía de todos aquellos relatos y evocaciones era la noción de una condición peculiar del mundo americano que no era posible reducir a ningún modelo europeo. (Pietri, 1985, p. 01-02)

Os debates entre os escritores foram decisivos para a formulação das principais ideias de Carpentier, as quais foram, ao longo do tempo, aprimorando-se e atualizando-se. Em 1933, em Madri, publica sua primeira novela, *Écue-Yamba-Ó*. Renegada pelo autor anos depois, trata-se de um romance afro-cubano escrito durante o período que passou na prisão, que ainda hoje funciona como um marco na escritura negrista do continente.

De acordo com Selena Millares (2005), é durante o período em Paris que o autor contrai matrimônio com uma suíça que morre de tuberculose e, pouco depois, com Eva Fréjaville, com quem romperá quando de seu regresso a Cuba e que teria inspirado a personagem Mouche, de *Los Pasos Perdidos*.

Ainda em 1933, a queda de Gerardo Machado e os ares revoltosos animaram Carpentier a emitir passaporte para voltar à ilha. No entanto, a instabilidade política, econômica e social que se seguiu o fez mudar de ideia. A Rebelião dos Sargentos e a tensão entre Grau San-Martín, Antonio Guiteras e Fulgencio Batista indicavam que era melhor manter-se distante. A comprovação do cenário instável veio em 1934,

com o fechamento da universidade, a ilegalidade dos sindicatos e com a regra de prisão e tortura dos ativistas políticos (ver Gott, 2006). A revolta de 1933 instaura um cenário controverso, que limita a intervenção dos Estados Unidos através do golpe militar articulado por Fulgencio Batista, dando poder a Ramón Grau. Nesse ínterim, ocorrem avanços, como a suposta queda da Emenda Platt, direito das mulheres ao voto e redução da jornada de trabalho.

Em 1936, Carpentier faz uma rápida visita a Havana, levado pela nostalgia, e volta ainda surpreendido pelo o mal-estar social, a corrupção e a repressão constantes na cidade. Apenas após a associação do Partido Comunista com Fulgencio Batista, dando a Cuba alguns anos com menor tensão social, é que Carpentier regressa à ilha. O retorno se dá em 1939, com o início da Segunda Guerra Mundial.

O regresso a Cuba: 1939-1945.

O início de mais uma guerra de proporções continentais na Europa fez com que muitos daqueles que lá estavam exilados voltassem a seus países de origem. Foi o que fez Carpentier entre 1938 e 1939, unindo a saudade da terra natal às barbaridades feitas pelo nazismo que tinha que narrar em seu programa de rádio. A situação geral de Cuba havia melhorado, a economia começava a estabilizar-se, vários intelectuais haviam regressado à ilha, sobretudo após a aliança de Batista com a esquerda. Nesse momento, separa-se da esposa e volta para Cuba sozinho, onde se engaja com atividades da esfera artístico cultural, trabalhando em rádios e musicando peças para diversos fins. Continua colaborando com vários periódicos, como a *Revista Cubana*, *La Gaceta del Caribe* e a revista *Orígenes*.

Em 1941, em Santa María del Rosario, casa-se com Lilia Esteban Hierro, com quem seguirá casado até sua morte, em 1980. Nesse mesmo ano oferece um curso de História da Música no Conservatório Nacional de Música Hubert de Blanck, em Havana. No ano seguinte, organiza a primeira exposição de Picasso na capital cubana. É também durante esse período da vida que se debruça sobre a história da música em Cuba, tema sobre o qual lançará um livro que é considerado, hoje, o

primeiro a tratar em detalhe sobre o assunto. Inicia também vários trabalhos que não chega a terminar, como um romance sobre o Grupo Minorista, intitulado *El clan disperso*.

Em 1943 faz uma viagem que dará um rumo fundamental para sua escritura e para sua concepção da realidade americana. Em companhia de sua esposa e do autor francês Louis Jovet, vai ao Haiti. Ali se deslumbra com a cultura e o povo, mas também com a natureza e as construções. Impressiona-se com as ruínas da fortaleza do ditador negro Henri Christophe, construída com sangue de touro. Essa viagem provê a base a partir da qual pensará o romance *El reino de este mundo*, que só irá publicar em 1949. Em 1944 publica *Viaje a la semilla*, um breve romance que, segundo o autor, será um marco decisivo na sua escritura e modo criador.

Apesar da superação de diversos problemas, Cuba ainda se encontra dividida. O cenário cultural, mais especificamente, transita entre dois pólos, o primeiro é o dos já conhecidos Nicollás Guillén, que voltou para a ilha no mesmo ano do regresso de Carpentier, e Juan Marinello; ambos estavam concentrados no âmbito governista e do Partido Comunista. O segundo é do grupo da revista *Orígenes*, liderado por José Lezama Lima.

A revista *Orígenes* (1944-1956) foi também um marco importante na história literária de Cuba. De acordo com Echevarría e Pupo-Walker (2006), na publicação confluem a poética abstrata, o lirismo e a especulação filosófica. Sua principal proposta se baseava no debate sobre uma cultura nacional cubana fora do alcance estritamente político, fomentando a nacionalidade como uma construção metafísica, alheia à esfera política, ahistórica e atemporal. Apesar de ser esse o eixo comum da revista, nem todos os que nela publicavam se alinhavam a ele.

Carpentier colaborava com ambos os grupos e disse simpatizar com os postulados de ambos, que não julga incompatíveis. Como será possível ver mais adiante, neste trabalho, faz parte da poética carpentieriana considerar, ao mesmo tempo, a busca por uma cubanidade, ou melhor, uma americanidade, em paralelo à busca pelo universal. O modo de acessar essa identidade também revela um teor metafísico, muito embora em medidas bastante distintas das consideradas por Lezama.

Venezuela. Os “passos redescobertos” (1945-1959)

Apesar de seu regresso à Cuba se dever a uma possível estabilidade na ilha, é certo que em nenhum momento o cenário esteve de fato pacífico. Em 1945 Carpentier teve a oportunidade de tentar um novo destino no qual, talvez, libertasse-o da atmosfera ainda opressiva pela qual estava cercado. É a pedidos de um amigo, Carlos Frías, que vai trabalhar em Caracas, Venezuela, como produtor de anúncios de rádio e televisão numa agência de publicidade chamada *Ars*, dirigida por Frías. Antes disso recusou uma oferta para trabalhar em Nova York, para a Columbia Broadcast Company, também em programas de rádio, dessa vez com a temática “hispanoamérica”, por julgar que era o momento de regressar à Cuba.

Durante todo o período que permaneceu em Caracas, Carpentier esteve ligado à agência *Ars*. No entanto, como já era de seu perfil, não se limitou a esse único labor. Também dirigiu programas de rádio e passou a colaborar com o jornal *El Nacional*, entre 1946 e 1958.

Em 1946, é publicado, no México, seu livro sobre *La Música en Cuba*, no qual reunia um conjunto de análises da história da música em Cuba associadas com os acontecimentos históricos, sociais e culturais do país. Nessa obra propõe que as origens musicais da música cubana estão no sincretismo de elementos cubanos e haitianos, evocando e reforçando a tendência negrista da ilha. No mesmo ano, é convidado a conduzir trabalhos na cátedra de história da cultura na *Escuela de Artes Plásticas Cristóbal Rojas*, função que exerce até 1957, e a dar aulas na *Universidad Central*.

Em 1947, mais uma viagem rearranja o rumo dos pensamentos do autor. Nesse ano, percorre um trajeto pelo país que o leva a conhecer a *Gran Sabana* venezuelana, o território amazônico e o *Alto Orinoco*. Essa viagem não só reafirmará o que havia formulado na viagem ao Haiti, como lhe dará novos motes para outros romances, sobretudo para *Los Pasos Perdidos*, o qual será publicado em 1953. Carpentier considerava a Venezuela o país onde se concentravam, a uma só vez, todas as características da América Latina. Em suas palavras:

En Venezuela descubrí dos cosas. En primer lugar, un país muy bello, en el que encontraba más facilidades que en Cuba para escribir mis libros, y por otra parte, esta estancia en Venezuela me permitió conocer más a fondo a esta América que me apasionaba. Venezuela es quizá el único país de América del Sur que presenta toda clase de paisajes; es una especie de compendio telúrico de América. Algunos países de América no poseen grandes ríos; otros carecen de montañas o llanuras, mientras que en Venezuela encontramos la selva virgen, ese río inmenso que es el Orinoco, montañas como los Andes, una costa tropical, islas de perlas, una vegetación prodigiosa y la llanura inmensa, cuya travesía a caballo puede durar diez o doce días, de forma que constituye una especie de enciclopedia de la naturaleza americana con todos esos elementos, unos al lado de los otros. (Carpentier apud Chao, 1998, p. 147-148)



En 1948 Carpentier llegó hasta las fuentes del Orinoco. En San Carlos de Río Negro, conoció al padre Bombetio, a quien retrató en *Los pasos perdidos* como "fray Pedro".

Carpentier no Orinoco

Fonte: Chao, 1998.

Quando volta para Caracas, redige a primeira parte de *Visión de América*, coleção de cinco artigos que serão publicados integralmente mais adiante, em 1948, na revista *Carteles*. Termina *El reino de este mundo* em 1948. No mesmo ano publica o que seria o prólogo a esse livro em sua sessão de *El Nacional*, num texto intitulado *Lo real maravilloso de América*. A publicação, no entanto, não produz muitos

comentários e passa despercebida até o lançamento do romance, em 1949. Em 1951, estreia uma nova coluna no jornal, intitulada *Letra y solfa*. Nessa sessão falava de literatura e música, como sugere o título, mas também de política e de sua visão da América Latina de uma forma geral e publicaria, até 1959, mais de três mil artigos. Segue colaborando com publicações em outros periódicos, inclusive em Cuba, onde publica através da revista *Orígenes*, em 1952, o conto *Semejante a la noche*.

Três anos mais tarde, em 1955, uma nova viagem lhe dá ideias para mais um romance. Dessa vez trata-se de uma viagem a Paris que, por incidente do destino, faz uma escala para reparos na ilha de Guadalupe. É então que concebe *El Siglo de las Luces*, que só publicará depois. Em 1956 publica em Buenos Aires a novela *El acoso*. No mesmo ano, em Caracas, oferta um curso sobre literatura contemporânea e organiza o *Segundo Festival de Música Latinoamericana*. No mesmo ano, publica sua única obra teatral, *La aprendiz de bruja*. Também em 1956, recebe, em Paris, o prêmio de melhor autor estrangeiro por seu romance *Los pasos perdidos*.

Outra viagem, dessa vez às Antilhas Francesas, marca o ano de 1958, bem como a edição de *Guerra del tiempo y otros relatos*, obra na qual se incluem *El acoso* e mais três contos: *El camino de Santiago*, *Viaje a la semilla* e *Semejante a la noche*. De acordo com Selenia Millares,

El extenso período venezolano de Alejo Carpentier, transterrado en un país hermano, supone la estabilidad siempre anhelada, tanto en el plano emocional y económico como en el creador. No obstante, la situación del país dista mucho de ser halagüeña: de hecho, al poco tiempo de su llegada a Caracas, en octubre de 1945, se produce un período de violencia y golpes de Estado, y en noviembre de 1948, otro que derroca al presidente Rómulo Gallegos, y las tiranías se suceden. La problemática no afecta tan sólo a Venezuela y Cuba: la Argentina de Perón, la Colombia de Rojas Pinilla o el Perú de Odría siguen los mismos rumbos. El pesimismo de las novelas de Carpentier, tan cuestionado, tenía buenas razones para manifestarse. (Millares, 2005, p. 27)

1959 foi o ano da grande revolução em Cuba. Foi também o ano em que Carpentier regressou à ilha.

O regresso a Cuba (1959-1966).

O triunfo da Revolução Cubana, em 1959, fez Carpentier retornar a Havana. Sua identificação com o novo ideal governamental era enorme e logo foi designado como administrador geral da *Editorial de Libros Populares de Cuba y el Caribe*. Passa a publicar em diversas revistas cubanas e termina a redação final de *El Siglo de las Luces*, que é publicado no México e na França em 1962. Em 1960, é nomeado vice-presidente do Conselho Nacional de Cultura pelo governo revolucionário. Também passa a ocupar o cargo de vice-presidência da união de escritores e artistas de Cuba. Em 1962 é nomeado diretor executivo da Editora Nacional, cargo que ocupa até 1966. Durante esse período também dá aulas sobre História da Cultura na Universidad de La Habana.

A atuação de Carpentier no novo governo cubano é intensa e comprometida. Apenas em 1963 consegue publicar mais de 16 milhões de livros. Organiza festivais culturais para a população cubana, sobretudo relacionados à música. Anos mais tarde, em uma entrevista, Carpentier se orgulha do trabalho editorial que empreendeu. Diria que “antes de la Revolución había once librerías en Cuba; hoy tenemos cuatrocientas veinte. Somos testigos de una enorme difusión y penetración de la cultura” (Carpentier apud Millares, 2005, p. 29).

No ano de 1964 publica uma coleção de ensaios intitulados *Tientos y diferencias*, que reúne importantes etapas do pensamento do autor as quais serão comentadas em outra sessão deste trabalho. A Revolução Cubana exerceu uma função importantíssima para a vida de Capentier, a partir dela conseguiu ter espaço de realizar sonhos e pôr em prática várias de suas propostas a respeito da cultura na América Latina. Sobre a Revolução, comenta, em entrevista a Ramón Chao, na década de 1970:

No sólo yo, sino los hombres de mi generación, hemos encontrado en la Revolución la realización de lo que habían sido nuestras aspiraciones profundas. Los casos de abandono dignos de mención se cuentan con los dedos de una mano. Y yo no diría que esas aspiraciones eran solamente cubanas, sino también latinoamericanas en general. Es decir, que nuestra esperanza de

una América diferente, de una América mejor, proyectada hacia el porvenir en un clima de justicia, de dinamismo, de fuerza y de afirmación de las diferentes nacionalidades encontró en la Revolución Cubana y en las palabras de Fidel Castro una concretización. [...] [la revolución] ha dado un sentido a mi quehacer. Hoy sé que puedo actuar en función de algo; que los anhelos, las indagaciones, las rebeldías que venían bullendo en mí desde los días de mi fraterna amistad con Rubén Martínez Villena – sin olvidar mis coloquios de cada tarde, no tantos años después, con César Vallejo – no habían madurado en vano. He cobrado conciencia, como nunca, de que la tarea de expresar ideas mediante la letra escrita o la letra hablada podía cumplirse en función de utilidad. Y eso lo debo a la Revolución Cubana. (Carpentier apud Chao, 1998, p. 35-36)

As relações de apoio e engajamento entre Carpentier e o governo cubano se darão até o fim de sua vida, em 1980. Em 1965 realiza uma série de viagens pelo leste europeu que culminam, em 1967, na apresentação de denúncias de crimes realizados pelos Estados Unidos contra o Vietnã no Tribunal Russel em Estocolmo. Em 1966, volta à França como representante cubano, ocupando o cargo de ministro da embaixada de Cuba na França até o ano de sua morte.

De volta a Paris

Os últimos anos da vida de Carpentier transcorrem, predominantemente, em Paris. Em 1966, é nomeado embaixador de Cuba na França, e aí volta a residir até seus últimos dias. Realiza ocasionais viagens pela Europa e América, em exercício da função, mas é em Paris que fixa residência. Nesse período sua fama como escritor se alastrou pelos países europeus, em decorrência da tradução de sua obra a vários idiomas, como o inglês, russo e alemão. Em 1970 é nomeado membro da Associação de Compositores e Escritores da França. Em 1973, em Havana, é filmada uma série de quatro documentários sobre o autor, subdividida em “La Habana”, seus romances, o Surrealismo e a música popular em Cuba.

No ano em que completou setenta anos, publicou dois romances importantes de sua carreira: *El Recurso del Método* e *Concierto Barroco*. Em 1975, recebe o título de Doutor Honoris Causa da *Universidad de la Habana* e volta a Caracas para

realização de uma série de conferências, compiladas em *Razón de Ser*. Nesse mesmo ano, recebe homenagens no México e é eleito melhor autor estrangeiro na França, através do romance *El Recurso del Método*. Ainda em 1975 recebe o prêmio francês Cino del Duca, no valor de 38.000 mil dólares, destinado ao reconhecimento de autores cujo trabalho tenha se destacado no campo do humanismo. Doa o valor recebido, integralmente, ao Partido Comunista de Cuba. É cogitado diversas vezes ao prêmio Nobel.

Nesse período aceita o cargo de deputado do município de Havana Vieja na Assembleia Nacional, embora siga residindo predominantemente na França. Em 1977, ganha o que talvez seja o maior prêmio oficial de sua carreira de escritor. Trata-se do prêmio espanhol Miguel de Cervantes, a mais alta distinção literária do país. Carpentier é, inclusive, o primeiro intelectual latino-americano a recebê-lo. Mais uma vez, doa integralmente o valor recebido ao Partido Comunista.

Em 1978, publica *La consagración de la primavera*. No ano seguinte, já bastante debilitado por um câncer na laringe, contra o qual lutava havia já alguns anos, publica seu último livro, *El arpa y la sombra*, uma de suas principais obras. Morre em 1980, a 24 de abril, em Paris. Seu corpo foi trasladado para Havana, onde recebeu homenagens de diversos setores da sociedade. Sua morte interrompeu vários projetos que tinha em andamento, como um romance sobre as heroínas da Revolução Cubana e um livro de memórias.

A viagem como realidade e como metáfora

A noção de viagem supõe um deslocamento de espaços entre um ponto e outro do mapa. Essa transposição impõe, necessariamente, uma dimensão temporal, já que é necessário tempo para vencer espaços e chegar ao destino. Voltando-nos para a literatura, percebemos registros de viagens memoráveis que transpunham largos espaços, mas que não necessariamente relatavam essa dimensão. Relatos de viagem, muitas vezes, contam não apenas o que se viu durante a perambulação, mas a percepção do que se era e do que se passou a ser depois da experiência.

É justamente a dimensão da experiência é que fundamental quando falamos de Carpentier. Ao relacionar seus escritos e sua biografia com viagens, não queremos apontar que o que fez foi, em sentido estrito, uma literatura de viagens. Na verdade, a viagem importa aqui na dimensão da experiência e da percepção que esta desperta. Retomando o que foi dito por Ianni no início deste capítulo, podemos entender tanto a vida como a obra de Carpentier como definidos pela viagem, como realidade e como metáfora. Realidade por sua materialidade, porque foi experiência concreta, metáfora porque foi também experiência de percepção, de maleabilidade temporal e expansão das fronteiras da própria percepção das coisas e do mundo.

Essa expansão da percepção se manifestou, na produção carpentieriana, sobretudo na dimensão temporal e histórica do humano. Em suas viagens constatou que os tempos se sobrepunham não necessariamente de forma consecutiva, mas concêntrica, formando elipses sobre as quais se pode dar voltas através de transposições espaciais. É o que ocorre, por exemplo, na viagem que realizou pela selva venezuelana, em seu percurso pelo rio Orinoco.

De repente empecé a mirar el paisaje del Orinoco como una materialización del tiempo. Ese viaje hacia las fuentes (no llegué a ellas, desde luego) pero a contracorriente, era una recurrencia en el tiempo. Y, efectivamente, a medida que adelantaba a lo largo del río veía poblaciones que cada vez se iban alejando más en el tiempo, separándose de lo que podíamos llamar la historia actual y contemporánea. Iban desapareciendo los periódicos, la radio, las comunicaciones; la gente no sabía lo que pasaba en el mundo y se iba entrando en una vida que más o menos se parecía a la de la Edad Media en Europa.

Entrando ya en la zona amazónica, me di cuenta de que América es uno de los pocos lugares del mundo donde el hombre del siglo XX puede convivir con el hombre que corresponde a la era, diríamos, del Paleolítico o Neolítico en la historia humana. Allí puede el hombre de hoy dar la mano a un hombre no menos inteligente que él, porque la noción de salvaje es completamente falsa; puede convivir, digo, con el hombre que él mismo fue sobre la Tierra hace veinte, treinta o cuarenta mil años. (Carpentier apud Chao, 1998, p. 151)

Esse processo de “volta no tempo” é ficcionalizado em *Los pasos perdidos*, romance com evidentes notas autobiográficas, quando o protagonista recria a experiência de Carpentier no sentido inverso da evolução humana, rumo ao que ele

chama de Paleolítico ou Neolítico da história. A percepção das semelhanças e diferenças, através de uma mirada antropológica sobre o que era possível conhecer durante suas viagens se uniu a uma curiosidade eventualmente pitoresca e contemplativa, de admiração e deslumbramento, com relação às realidades que se lhes apresentavam pelos caminhos que cruzava. Nesse sentido, a viagem parece operar de duas formas diferentes, mas não totalmente dissociadas. A primeira delas é a viagem por segurança, para salvaguardar-se dos perigos e ameaças que seus posicionamentos implicavam. As viagens para a Europa, sobretudo, ficaram marcadas por esses traços, ainda que não tenham se limitado a eles. O segundo tipo são as viagens de descobrimento, associadas ao insólito, ao inesperado, ao imprevisível. Apesar de todo o deslocamento ter servido, para Carpentier, humanista que era, como oportunidade de aprendizado, foram os descobrimentos, frutos do inusitado, que parecem ter transformado de forma mais profunda, clara e sistemática, seu modo de entender os assuntos que lhe eram caros e acabaram por condicionar suas teorias e opiniões sobre a América e, conseqüentemente, sua produção ensaística e narrativa.

Explico melhor. As viagens a Paris e à Espanha serviram como uma formação geral do intelectual Carpentier, do homem das Letras com formação clássica, poderíamos dizer. Nesse contexto, a aprendizagem parece ter sido muito mais enciclopédica, num sentido positivo do termo, que estrutural. Dava-se num âmbito conhecido, o da trajetória ocidental da história das ideias e do pensamento. O período de exílio de fins da década de vinte e década de trinta corresponde a essa aquisição e aprimoramento das bases da mentalidade eurocêntrica ocidental, que dava respaldo a toda a formação anterior do autor, a que lhe deram seus pais e as escolas onde estudou. Apesar das duas categorias serem distintas, possuem pontos de interseção. É impossível negar que a estadia na Europa durante o referido período foi fundamental para o surgimento da necessidade de repensar a América e suas idiossincrasias, de traçar contrapontos entre as diversas formas de conhecimento e organizações culturais da Europa e da América, em toda sua multiplicidade.

Às viagens de descobrimento correspondem outros trajetos, reais e metafóricos. A estes correspondem, por exemplo, as conversas nos cafés com Uslar

Pietri e Asturias; ao compartilhar informações de seus países de nascimento, ocorria uma aprendizagem de outra ordem, estruturante dos saberes outrora obtidos, e remodeladora das formas ocidentais - de prestígio - de entender e organizar o conhecimento sobre as coisas do mundo, em especial sobre a América. Daí a importância dada a esses momentos de “charla”, que constituíam verdadeiros trânsitos metafóricos de ideias e imagens, contextos e saberes, os quais foram importantes para a configuração dos projetos literários e biográficos dos autores. Também a essa denominação corresponderiam as pesquisas realizadas em arquivos e bibliotecas com textos e obras do passado americano, os quais também serviram como dínamo para as ideias de Carpentier.

Deslocamentos reais também serviram como viagens de descobrimento para Carpentier, desde as que realizou quando criança/adolescente até aquela que serviu de marco principal para a formulação concreta de suas ideias: a realizada em 1943 para o Haiti. Essa viagem exerceu um papel fundamental para a produção carpentieriana e, sem ela, talvez nunca tivéssemos ouvido falar no *real maravilloso de América*. É ela que inaugura toda uma nova perspectiva para o projeto literário de Carpentier. A ela somam-se várias outras, também imprescindíveis para o desenvolvimento dos ideais do autor sobre o mundo - americano, europeu, sobre o homem universal. Entre elas merece destaque a que realizou na década de cinquenta pela Venezuela e que possibilitou a escrita de *Los pasos perdidos*, possivelmente sua obra de mais alto valor literário reconhecido.

Cada viagem, de segurança ou de descobrimento, reais ou metafóricas, empreendida por Carpentier parece deixar marcas em sua produção, inclusive as viagens que o antecederam, feitas por familiares seus. Da Suíça a Cuba, de Cuba a Rússia e Paris e de volta a Cuba e de lá novamente a Paris e Espanha. Novamente Cuba e então Venezuela, de volta a Cuba e depois Paris. De passagens foi a vida de Carpentier e de viagens se constitui sua literatura, ora como realidade, ora como metáfora. Os múltiplos espaços frequentados por Carpentier se conjugam no que ele escreveu e se projetam no que propôs. Nas páginas que se seguirão, analisaremos essas projeções, sobretudo no que elas contribuem para a sua visão da ideia de América, para a configuração de sua ensaística e, a partir desta, como forma modelar para a literatura de seu tempo e da que virá em seguida.

3 Carpentier na encruzilhada

São inúmeras as formas possíveis de abordar a obra de Carpentier, e muitos foram os que se lançaram a esse serviço desde as primeiras publicações do autor até aquelas realizadas postumamente. Por possuir uma produção múltipla e complexa, assim o foram muitos dos estudos que se debruçaram sobre os textos do autor cubano, fossem eles os ficcionais, fossem os ensaísticos e jornalísticos. Tendo isso em vista, uma das primeiras perguntas que surgiram durante a idealização deste trabalho foi justamente a proposição sobre qual método de abordagem seria interessante para traçar um diálogo com Carpentier e que, ao mesmo tempo, fizesse algo mais que repetir o que já foi dito por tantos estudiosos de caráter marcadamente reconhecido no âmbito acadêmico e muitas vezes fora dele. A resposta veio da leitura em conjunto de vários textos de Carpentier, assim como de sua fortuna crítica. Após um levantamento das principais apreciações de críticos da obra carpentieriana e da observação de seus principais enfoques, foi perceptível que, apesar de desenvolver profundamente uma abordagem de diversas obras sob variados critérios, em quase nenhuma delas ditos critérios se viram confrontados uns com os outros. Explico.

O venezuelano Alexis Márques Rodríguez, um dos mais antigos especialistas na obra de Carpentier, analisou repetidas vezes sua narrativa. Teve, inclusive, oportunidade de discuti-la com o autor e de tornar-se amigo da família. Suas análises são variadas, mas se centram, sobretudo, numa função de elogio da obra, com clara ênfase na narrativa. A ensaística, nesse sentido, serve de contraponto, mas não é analisada a fundo, com exceção do livro mais recente, *Alejo Carpentier: teoría y práctica del barroco y lo real maravilloso* (2008). Como o título indica, existe aí uma análise da “parte teórica” escrita por Carpentier, na qual se inclui a ensaística, e da prática, isto é, a realização da teoria na narrativa. No entanto, toda a avaliação está centrada em dois aspectos: o barroco e o *real maravilloso*, que não sempre são postos em perspectiva e, quando o são, o contraponto é feito de forma a elogiar as proposições do autor cubano, ao que parece como finalidade última.

Roberto González Echevarría, ao lado de Alexis Márquez Rodríguez, foi um dos pesquisadores que se comunicou diretamente com Carpentier para entender e discutir sua obra, especialmente através de correspondências. Os reflexos desses diálogos estão presentes em diversos estudos do autor, sobretudo em *Alejo Carpentier: the pilgrim at home* (1990) e, de forma complementar, visto que se articula com a análise de outros autores e obras, em *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latino-americana* (2011). Na primeira obra citada, Echevarría trata Carpentier como um peregrino e é através dessa noção que organiza seu livro. Como Márquez Rodríguez, faz um comentário amplo sobre a obra carpentieriana, mas se distancia por tratar sua produção com uma avaliação menos marcada pelo elogio que a produzida pelo estudioso venezuelano. Retoma e comenta os principais temas, associando-os a elementos biográficos de Carpentier. No segundo estudo indicado, Echevarría usa obras de Carpentier, juntamente a outras, para fundamentar seu modo de entender a narrativa hispano-americana do século XX, através das categorias de mito e arquivo, comentadas em outra seção deste trabalho e talvez inspiradas em uma conferência de Carpentier proferida em Yale em 1979.

Anke Birkenmaier, em *Alejo Carpentier y la cultura del surrealismo en América Latina* (2006) realiza um estudo bastante criterioso da narrativa carpentieriana. O motor de seu texto é a análise das relações possíveis entre a produção carpentieriana e os vestígios mais ou menos explícitos do surrealismo. A autora realiza um debate sobre o que foi dito pelo autor, quando de sua aparente ruptura com o movimento, e com o que de fato foi realizado no plano escritural. É inevitável constatar que existe uma ênfase na relação com as vanguardas, em especial o surrealismo, e com o maravilhoso, para a análise dos livros selecionados. A ensaística não aparece como destaque, com exceção do Prólogo a *El reino de este mundo*. Também associada a esse viés está o livro *O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano* (2008), de Irlemar Chiampi. Ainda que não esteja centrado unicamente em Carpentier, a autora traça análises profícuas da relação do autor com o maravilhoso na América e de sua relação com proposições similares, como o realismo mágico.

Juan Durán Luzio, em *Creación y utopía* (1979), inclui um capítulo sobre *Los pasos perdidos*, em que se comenta a relação desta obra em específico com a ideia de

utopia na América Latina. Esse viés, no entanto, embora tão amplo na obra carpentieriana, não teve ainda uma análise que conjugasse mais romances, além do trabalhado por Luzio, com os ensaios, estabelecendo relações possíveis.

A perspectiva do barroquismo em Carpentier talvez tenha sido a que engendrou a maior quantidade de estudos de sua obra, em especial a narrativa, mas também a ensaística (apesar de poucos serem os ensaios que representam essa temática nos estudos publicados). São destaques dessa perspectiva as análises de Carmen Bustillo, em *Barroco y América Latina: un itinerario inconcluso* (1996), que em alguns capítulos analisa *Los pasos perdidos* e *Concierto Barroco*; Cristo Rafael Figueroa Sánchez, em *Barroco y neobarroco en la narrativa hispanoamericana: cartografías literarias de la segunda mitad del siglo XX* (2007), que dedica um capítulo ao autor e analisa as mesmas obras que Bustillo; Irlemar Chiampi, em *Barroco e Modernidade* (2010), que dedica um capítulo ao autor, além de eventuais comentários em outros trechos do livro e o próprio Alexis Marques Rodríguez, que aborda o assunto em vários de seus livros (Rodríguez, 1970, 1991, 2008).

Após analisar os estudos que se dedicaram a discutir a obra de Carpentier, algumas alegações se formularam. A primeira é a de que a ensaística está sempre posta em segundo plano e a ela não costuma ser dado destaque. A segunda é que, apesar da multiplicidade dos métodos de abordagem, eles são aplicados fundamentalmente aos mesmos livros: *Los pasos perdidos* e *Concierto Barroco*. A terceira corresponde à ausência de interlocução detalhada entre as possíveis abordagens da obra carpentieriana, mesmo por autores que discutiram através de diferentes ângulos, como é o caso de Irlemar Chiampi e do próprio Alexis Márquez Rodríguez.

Por esses motivos, a proposta deste trabalho é colocar Carpentier numa encruzilhada. Quatro duplas conceituais caminham em direção a um centro, onde se encontra o conjunto da obra carpentieriana. A imagem da encruzilhada é especialmente elucidativa do percurso que traçamos, além de divertidamente remeter à temática do vodu, tão cara ao autor cubano. De um lado, Barroco e Neobarroco; de outro, as vanguardas, representadas especialmente pelo surrealismo, e o maravilhoso; numa terceira via, vem a utopia unida ao ensaio e, numa quarta e última, encurralando ensaística e narrativa, as ideias de mito e arquivo. O

objetivo é criar um espaço de confrontações que expressem, tanto quanto possível, os principais pontos da obra ensaística de Carpentier e coloca-los em diálogo.

3.1 Barroco, Neobarroco e América Latina

Tentar traçar um percurso sobre as expressões do barroco na história da arte e do pensamento ocidental é uma tarefa que esbarra, frequentemente, em diversos empecilhos impostos pela teoria e pela prática de análises de materiais artísticos e culturais. Talvez seja esse o maior consenso entre os autores que se ocupam do tema: que sua teorização e, mais especificamente, sua sistematização, é polêmica e sempre provisória, dada a dificuldade de definir de maneira cabal e convincente o que vem a ser o Barroco. Um dos motivos que justificam o impasse tem a ver com o agrupamento de manifestações estéticas muito variadas e às vezes contrapostas que se ancoram sob o manto de barroco.

Essas questões, somadas à aceção inicialmente pejorativa de que à ideia de barroco estariam relacionadas as manifestações artísticas esdrúxulas e disformes que se contrapunham ao clássico, fizeram com que especialistas (Wolfflin, 1986; Bustillo, 1996; Arriarán, 2009; Márquez Rodríguez, 2008) concluíssem que, por um longo período na história da crítica de arte e, mais especificamente, da crítica literária, o barroco tenha sido relegado a um estilo datado, relacionado à Contra Reforma, e conseqüentemente pouco estudado. Apenas no século XX, mais de trezentos anos depois de seu suposto florescimento, os estudos sobre a estética barroca ganham força e formas, tanto por causa do esquecimento a que fora relegado, quanto pela necessidade de revisar noções que foram utilizadas sem a devida discussão na história das artes.

Carmen Bustillo, em *Barroco y América Latina: un itinerario inconcluso* (1996), argumenta que a retomada dos estudos sobre o barroco no século passado criou espaço para um debate que inclui as questões mais fundamentais sobre o tema, como seus limites e essência, sendo estes alvo de discordâncias entre os estudiosos da estética. A autora argumenta que os limites do barroco são dispersos, o que gera problemas em duas áreas fundamentais que se interligam: num primeiro momento,

é problemática a história da construção do próprio conceito, isto é, as tentativas de definição do barroco passaram por alterações de acordo com a leitura da crítica e do público em geral; em segunda instância, as variadas posições da crítica sobre a origem e continuidade da estética na atualidade. A solução para essas questões daria espaço para redimensionar a importância do barroco para a história da arte e, em particular, da literatura. Em consequência, seria possível compreender o que viria a chamar-se neobarroco através de uma óptica mais ampla. Levantar essa discussão é, então, necessário para ambientar o neobarroco na América Latina e, conseqüentemente, analisar a ideia de barroco de Alejo Carpentier, tanto em âmbito ficcional quanto em seus ensaios.

De forma geral, os limites cronológicos do barroco se inscrevem em toda a Europa no final do século XVI até princípios do XVIII, sempre com variada intensidade e particularidades nacionais. O próprio nome que designa a estética tem origem ambígua, sendo duas as possibilidades mais prováveis: segundo alguns, o termo provém da palavra portuguesa “berrueco”, significando “pérola irregular”; outros relacionam à palavra “barroco”, adotada pelo italiano e pelo francês (ver Wölfflin, 1986 e Bustillo, 1996), relativa a “pensamento extravagante” e associada à Lógica e aos silogismos.

Desde seu surgimento, a estética barroca é entendida como contraponto ao Renascimento, ao clássico. A recepção geral, inclusive da crítica, relegou-o a uma posição inferior ao clássico, assumindo que um representava a perfeição e o equilíbrio, enquanto o outro a imperfeição e o excesso. Daí se difundiu uma conotação pejorativa do termo, que foi associado ao exagero e mau gosto. Apenas em finais do XIX surgiram esforços notáveis para alterar essa convenção. Bustillo aponta dois autores que podem ser considerados os principais promovedores da mudança de percepção da arte barroca na Europa: Jacob Burckhardt, com a obra *Cicerone*, publicada em 1855, e de forma mais sistemática e reivindicativa, Heinrich Wölfflin, com *Renascimento e Barroco*, publicado em Munique em 1888. O estudo de Wölfflin aponta “clássico” e “barroco” como formas opostas, mas sem um critério intrínseco de superioridade de uma em relação a outra. A oposição entre as duas estéticas não se deu desde o princípio, no entanto.

Na referida obra, Wölfflin deita por terra a ideia de que o estilo barroco seria a dissolução total do Renascimento, ou sua degeneração. Restringindo seus parâmetros à Itália, e em especial à arquitetura e artes plásticas, o autor propõe que o barroco nasceu no âmago do Renascimento, durante o que se convencionou chamar de Alto Renascimento. Já aí haveria “síntomas” do barroco. Ao referir-se à questão das origens, comenta: “no estamos ante un estilo de malos imitadores, que sustituye al genio que desfallece; hay que decirlo en seguida: los grandes maestros del Renacimiento introdujeron ellos mismos el barroco. Este ha surgido de un estilo en pleno apogeo” (Wölfflin, 1986, p. 14). Mesmo considerando que não exista um barroco italiano “uniforme e geral”, Wölfflin argumenta que de dentro da arte rigorosa e das formas estritas do Renascimento, vieram a arte livre e pitoresca e a ausência de forma do barroco. Segundo ele, “la transformación estilística barroca debe ser observada allí donde se sabía mejor lo que era una forma rigurosa, allí donde la disolución de la forma fue llevada a cabo con plena lucidez” (Wölfflin, 1986, p. 14). O autor também especifica a época do barroco, que seria delimitado pelo Renascimento, de um lado, e pelo Neoclassicismo da segunda metade do século XVIII, de outro. Reconhece, ainda, que nos duzentos anos do estilo, houve tantas evoluções que se tornou difícil reconhecer uma unidade; “comienzo y término se parecen tan poco que es difícil divisar unas líneas evolutivas continuas” (Wölfflin, 1986, p. 15). Outro ponto importante levantado por Wölfflin trata da falta de teorização que acompanhou o nascimento do Barroco. Do auge da renascença em diante, “se experimenta un determinado placer en aquello que es singular, que va más allá de las reglas. El gusto por lo amorfo comienza a sentirse” (Wölfflin, 1986, p. 22). Isto é, “el estilo se desarrolla sin modelos. Parece que no se tenía la impresión en principio de estar recorriendo nuevos caminos” (Wölfflin, 1986, p. 22).

Como dissemos, Wölfflin centrou seus estudos nas artes plásticas, mas tratou o tema de tal modo que generalizou muitos dos conceitos, convertendo-os em formas gerais para descrever a cultura. A dicotomia entre Renascimento e Barroco virou, para o autor, a própria descrição da dinâmica da história das artes em geral: ambos estilos se alternam com regularidade periódica as quais não responderiam a questões sociais, mas a variações de gosto. De um lado, em nome da representação racional, o artista não representa necessariamente o que vê, mas o que deveria ver, o modelo ideal, segundo seu próprio intelecto. Em contrapartida, a representação

barroca enfatiza a percepção; o artista não corrige a realidade, mas a reproduz de acordo com o que seus olhos percebem. Dessas duas formas de representação estaria constituída a história da arte, com processos mais ou menos definidos entre uma e outra. Em *Conceptos fundamentales de la historia del arte* (1952), Wölfflin aprofunda as análises que iniciou em *Renacimiento y Barroco*, descrevendo cinco regras que caracterizariam a passagem do clássico ao barroco. A primeira delas é a transformação do linear ao pictórico, ou dos contornos firmes às margens difusas, da claridade absoluta ao jogo de claro-escuros. A segunda corresponde à substituição do superficial pelo profundo, ou da linearidade de planos simultâneos ao jogo de perspectiva. A terceira regra trata da forma fechada e estática do clássico à forma aberta e dinâmica do barroco. A quarta, por sua vez, corresponde à passagem do múltiplo ao singular ou do múltiplo e igualitário à subordinação de partes a um eixo principal. A quinta e última regra abrange a claridade absoluta do clássico, expressa na representação clara e total; e a claridade relativa do barroco, expressa através de matizes de iluminação. Essas regras seriam os marcadores das transições entre estágios de elaboração artística, alternando entre clássico e barroco.

As obras de Wölfflin ganharam ainda mais fôlego após a Primeira Guerra Mundial. É nesse período que a crítica reavalia de forma mais profunda as relações entre o barroco e a literatura, não se restringindo às artes plásticas. Os estudos realizados até então desembocam em duas ideias gerais sobre o barroco. A primeira delas é a de que o estilo está vinculado a características muito específicas do século XVII, não sendo possível situar-se fora dele e de seu contexto histórico. A segunda é a de que ele retorna na contemporaneidade. Ambas hipóteses não são necessariamente excludentes e estão em comum acordo com a premissa de que o barroco é expressão de uma crise geral que, por sua vez, constitui o nascimento da modernidade e do sujeito moderno. Podemos aventar ainda uma terceira hipótese, desdobramento imbricado da segunda, que entende o barroco como uma “constante do espírito” que aparece e reaparece durante a história da humanidade. Tal hipótese justifica a opinião de alguns autores que argumentam em favor da ideia de que elementos da arte pré-colombiana poderiam ser considerados barrocos e é também expressão da forma como Alejo Carpentier entende a América Latina e suas expressões artísticas. Por agora, deixaremos a terceira hipótese em suspenso e

trataremos das duas primeiras. Luis Ignacio Iriarte (2011) discute as duas concepções do barroco desenvolvidas durante a Primeira Guerra. A primeira delas, gerada a partir de leituras de Wölfflin e intitulada por Iriarte como a “hipótese do retorno” indicaria que a arte do século XVII funciona como um espelho para compreender a contemporaneidade. Por outro lado, a chamada “hipótese historicista”, representada por Werner Weisbach, associa o barroco a determinada época e contexto histórico e social que não pode se reproduzir, o que invalidaria a ideia de retorno. Weisbach, que também se ocupou das distinções entre barroco e renascimento, pensa a arte como expressão dos homens em um período particular. O estilo barroco estaria necessariamente associado ao contexto histórico, social e cultural da Contrarreforma e intrinsecamente subordinado à Igreja; sua expressão compreenderia os conflitos daquela sociedade, a europeia, naquele dado momento da sua história, os séculos XVI e XVII.

Cristo Rafael Figueroa Sánchez (2007) traz um panorama desses desenvolvimentos dos estudos sobre o barroco pós-guerra e pós Wölfflin. Como Iriarte, nomeia duas bipartições: a do barroco como estilo de época e a do barroco metahistórico. A primeira congregaria os estudos de Helmut Hatzfeld, José Antonio Maravall e Guillermo Díaz-Plaja, cujas linhas gerais recaem sobre as produções do final do século XVI e do século XVII e que expressam o desencanto e o desmoronamento do homem arquetípico, retomando o vínculo do barroco com a ideia de crise. É sob a égide do barroco histórico que se desenvolvem as discussões sobre barroco e maneirismo as quais encontram com Arnold Hauser uma proposta de distinção. Hauser argumenta que o maneirismo se relaciona com o espírito aristocrático, intelectualista, internacional e socialmente exclusivo, feito por e para uma elite determinada. Em contrapartida, o barroco apresentaria uma direção mais popular, afetiva, nacionalista. Figueroa Sánchez caracteriza o conteúdo do barroco histórico da seguinte maneira:

La estructura de la obra manierista surge como adición de elementos independientes y se reconoce en la *atomización*; la de la obra barroca surge de un mayor deseo de cohesión y síntesis, y se reconoce en la voluntad de unidad total. Aquella exalta y poetiza la mitología hasta configurar un espacio literario sublime y prestigioso; la obra barroca la ironiza, al relativizarla o parodiarla

hasta configurar un espacio realista. Mientras la antítesis de problemas formales constituye la preocupación fundamental del manierismo (ampulosidad ostentosa e imagería artificial y laberíntica), el contraste de problemas vitales es la gran preocupación barroca: imagería orgánica que intenta captar relaciones y analogías secretas en todas las cosas (Figuerola Sánchez, 2007, p. 40, grifos do autor).

A segunda – barroco metahistórico – seria reflexo das obras de Ernst Curtius, Eugenio D’Ors, Henri Focillon e Claude Dubois, e compreende o barroco como constante que reaparece de época em época através da história da cultura. Ele não estaria relacionado com um tempo específico, mas cada estilo poderia possuir seu momento barroco (Focillon, 2010). É com sua versão metahistórica que os estudos do barroco ultrapassam os limites das artes plásticas e enveredam-se pelos literários, a partir, sobretudo, da obra de Eugenio D’Ors, *Lo barroco* (2013). Segundo o autor, apenas aparentemente a história é irrepetível, pois as estruturas profundas se repetiriam e não se alterariam em essência, apenas se revestiriam das dinâmicas das diferentes épocas. Nesse contexto, o barroco estaria revestido de um espírito dinâmico e panteísta, carnavalesco.

Os variados caminhos de compreensão do barroco geram fluxos mais ou menos contínuos de produção intelectual sobre a questão os quais eventualmente se interceptam, gerando diálogos em favor da persistência do barroco histórico ou das contínuas ressemantizações de um barroco atemporal e essencialista. É assim que o barroco se desenvolve em neobarroco, abrangendo as funções de estilo de época que pode inspirar novas produções e de forma subjacente – do espírito ou da arte – das produções humanas. Figuerola Sánchez assinala uma “persistência do barroco na história da cultura ocidental”, a qual possui genealogia própria, marcada, sobretudo, por dois estudiosos da metade do século XX: Jean Rousset e Arnold Hauser. Ambos autores, a partir de caminhos diferentes, conectam as produções barrocas dos séculos XVI e XVII a manifestações artísticas do século XX. O elemento “crise” é novamente retomado para figurar nessas produções, juntamente com a abundância de estímulos. Hauser argumenta que o barroco no século XX não se encontra necessariamente em paralelo a estéticas típicas do período, mas associado a elas. As vanguardas seriam exemplo disso e o Surrealismo, em particular, já que, segundo o autor alemão, seria onde mais claramente se evidenciariam tendências

“cuasimanieristas”, através de sua estrutura cinematográfica, da renúncia dos conceitos clássicos de tempo e espaço e da extrema artificialidade que emprega em seus objetos de arte (Figuerola Sánchez, 2007, p. 49).

As atualizações de obras e discursos sobre o barroco se preocuparam sobretudo em elaborar uma revisão dos conflitos simbólicos próprios dos processos criativos a ele relacionados, dos quais se desprendem estudos de vários intelectuais contemporâneos, como Lyotard, Barthes, Ricouer e Deleuze. Também se adequaram a propostas que, ainda que não centradas nos estudos sobre o barroco, a eles se associaram como se houvesse uma vinculação genésica em sua formulação, como é o caso Baudillard sobre simulacros e simulações (Figuerola Sánchez, 2007). Para os propósitos deste trabalho, ditas contribuições parecem menos significativas que outras, e por isso a elas couberam apenas a menção. Outros autores, no entanto, demonstram aspectos mais substanciais para a análise das produções carpentierianas, como Omar Calabrese e Serge Gruzinky, num cenário de teorização mais ampla sobre o barroco, e Lezama Lima e Severo Sarduy, como paradigmas latino-americanos sobre o tema.

Não foi por acaso que o interesse pelo barroco ganhou novo fôlego em meados do século XX. A retomada dos estudos sobre o assunto tem como base, entre outras questões, a identificação de certos padrões, certas semelhanças, entre produtos culturais e artísticos da época e a tradição barroca dos séculos anteriores. Na obra que se converteu em um marco das reflexões sobre o tema, *La era neobarroca* (1999), Omar Calabrese traça espectros desses padrões, que ele entende como um “gosto de nosso tempo”. Considerando as dificuldades de reduzir os complexos fenômenos de toda uma época a uma só formulação, o autor propõe a designação de “neobarroco” como uma forma possível de entender as produções de um período aparentemente confuso, fragmentado e indecifrável (1999, p. 12).

Para fundamentar sua proposta, Calabrese inicia por desfazer algumas suposições iniciais que exporiam contradições se não analisadas e, por fim, expõe os critérios que fazem com que entenda as produções da época como neobarrocas. O primeiro ponto a assinalar é o de que, apesar do epíteto através do qual nomeia os objetos que analisa, o prefixo “neo” não quereria assumir direta e estritamente um retorno ou uma retomada do mesmo barroco do século XVII. O cerne de sua

abordagem recai na ideia de que a sociedade é um sistema constituído de subsistemas em competição. Nesse sentido, a cultura funcionaria como um horizonte geral de ordem, como uma espécie de ideia global de organização do saber. A competição travada nos sistemas sociais gera uma ideia vencedora e mais difundida. É a partir desse entendimento que nasce a formulação do neobarroco como “forma subjacente” às estruturas dos fenômenos mais diversos e inicialmente distantes, isto é, um princípio de organização abstraído dos fenômenos que presidem seu sistema interno de relações (1999, p. 13). Em suas palavras: o neobarroco “consiste en la búsqueda de formas – y en su valorización – en la que asistimos a la pérdida de la integridad, de la globalidad, de la sistematización ordenada a cambio de la inestabilidad, de la polidimensionalidad, de la mudabilidad” (1999, p. 12).

Em termos gerais, a proposta de Calabrese é examinar objetos culturais diversos, como obras literárias, artísticas, musicais, arquitetônicas, filmes, programas de tevê e variados elementos da cultura de massas, bem como teorias científicas, tecnológicas e pensamentos filosóficos em busca de uma forma subjacente. Essa forma, segundo a visão do autor, seria justamente a do neobarroco, que viria em alternativa ao controverso pós-moderno. Seu método de análise é baseado no seguinte argumento:

Consideraremos tales objetos como fenómenos de comunicación, es decir, como fenómenos dotados de una forma y de una estructura subyacente. La idea es la de que se pueden encontrar ciertas “formas profundas” como caracteres comunes a objetos diferentes y sin aparente relación causal entre ellos. En otros términos, considerando unos textos provenientes de ámbitos muy diversos, observaremos que se produce una “recaída” de algunas estructuras subyacentes de los unos sobre los otros. (Calabrese, 1999, p. 26)

Calabrese retoma textos de Wölfflin e Sarduy para delinear sua proposta, refutando elementos que considera inadequados. Insiste que sua tese geral é a de que muitos fenômenos de seu tempo estão marcados por uma forma interna que evoca o barroco, sem repeti-lo. Concorde com Sarduy ao entender o barroco não tanto como um período específico da história da arte e da cultura, mas como uma

“atitude geral”, uma “qualidade formal dos objetos que o expressam”. Entende o barroco, retomando Wölfflin, como uma morfologia que se opõe à do clássico. Nesse ponto, cabe chamar a atenção para o termo “morfologia”. Calabrese entende barroco e clássico como categorias estruturais que seriam, operativamente, categorias da forma, e não do espírito, como supõe Sarduy. Ao conceber o neobarroco como critério formal de análise, impõe a ele uma percepção de operacionalidade acima da de valorização. O autor italiano assume que não pretende realizar um julgamento do neobarroco como forma de destacado caráter estético, mas apenas reconhecer em objetos da arte e da cultura uma estrutura que se repete e que está subjacente à maioria das produções sociais de um tempo, em alternância com a de outros. Segundo o autor, “no es cuestión de juzgar, sino de reconocer la reaparición de aquella constante; más aún: de comprender o explicar los motivos reales por los que puedan darse sanciones negativas o positivas sobre un tipo de gusto” (Calabrese, 1999, p. 33).

No intento de justificar a validade de seus aportes, Calabrese retoma os trabalhos de alguns autores para apontar pontos falhos em suas análises do barroco, dos quais dois merecem destaque. Um dos primeiros a ser alvo de exame mais aprofundado é Wölfflin, que apresentaria um método rigoroso de abordagem do tema, ao apontar critérios concretos e abstratos de análise do barroco e do clássico, mas que não explicaria a contento as conexões existentes entre os critérios que propõe. Os cinco pares formais de Wölfflin realçam a ideia de formas abstratas subjacentes às obras artísticas, mas não descrevem de forma específica suas interações internas, fazendo com que consistissem num “formalismo pouco operativo”.

Outro autor alvo de críticas é Eugenio D’Ors, cuja obra *Lo Barroco* é inclusive comentada por Carpentier em um de seus ensaios mais importantes. Nela, D’Ors compreende o barroco como uma categoria metahistórica, como constante do espírito que poderia repetir-se em quaisquer movimentos artísticos concretos da história, independente do seu tempo e lugar. A historicidade é, então, completamente negada. Na tentativa de propor uma categorização das formas do barroco, D’Ors lança mão dos princípios taxonômicos de Lineu, entendendo o barroco como “gênero” que se subdividiria em incontáveis “espécies”, que ele

nomeia também em latim: haveria o barroco “macedonicus”, o “alexandrinus”, o “romanus” etc. Para Calabrese, a falha maior de Eugenio D’Ors seria justamente esta: suas denominações eram pouco coerentes, quase casuais, e estariam, no plano geral, baseadas nos aparecimentos temporais do barroco, e não nas formas subjacentes que o caracterizariam.

Tendo em vista todas as tentativas falhas de formalizar o barroco, Calabrese propõe realizar um rigoroso formalismo, buscando evitar tanto a contradição com a historicidade, quanto a debilidade das categorias de análise, bem como suas inconsistências. Para pôr em prática essa premissa, o autor aponta a necessidade de seis passos básicos:

Primero: analizar los fenómenos culturales como *textos*, independientemente de la búsqueda de explicaciones extratextuales. *Segundo*: identificar en ellos las *morfologías* subyacentes, articuladas en diversos niveles de abstracción. *Tercero*: separar la identificación de las morfologías de la de los *juicios de valor*, de los que las morfologías están investidas por diversas culturas. *Cuarto*: identificar el sistema axiológico de las categorías e valor. *Quinto*: observar las *duraciones* y las *dinámicas*, tanto en las morfologías como de los valores que las invisten. *Sexto*: llegar a la definición de un “gusto” o de un “estilo” como tendencia a valorizar ciertas morfologías y ciertas dinámicas de ellas, quizás a través de procedimientos valorizadores que tienen, a su vez, una morfología y una dinámica idénticas a las de los fenómenos analizados (Calabrese, 1999, pp. 37-38, grifos do autor).

Nesse contexto, a história se apresenta como um lugar de manifestação de diferenças, não de continuidades, cuja análise permitiria encontrar modelos de funcionamento geral dos atos culturais. Os procedimentos específicos propostos por Calabrese baseiam-se num sistema intrinsecamente semiológico de abordagem, apresentando, inclusive, quadrados semióticos de esquematização. Os modelos lógicos empregados pelo autor levam, num primeiro momento, às definições de clássico e barroco com as quais se vai operar. Por “clássico” entender-se-ão os juízos fortemente orientados a homologações estavelmente ordenadas que reafirmam padrões de valores e, na contramão, por “barroco”, as categorizações que excitam fortemente a ordem do sistema e o desestabilizam de alguma maneira, que geram turbulências e flutuações, causando uma suspensão da possibilidade de definir

valores. Com esse entendimento em vista, a estruturação do neobarroco se dará através de “figuras” (manifestações históricas de fenômenos) e da “tipificação de formas” (modelos morfológicos em transformação), os quais, na obra do autor, demonstram-se através de pares, a saber: ritmo e repetição; limite e excesso; detalhe e fragmento; instabilidade e metamorfose; desordem e caos; nó e labirinto; complexidade e dissipação; “mais ou menos” e “não sei que”; e distorção e perversão.

Em uma obra que pode ser entendida como uma semiologia do barroco, Calabrese assinala que as produções neobarrocas não se limitam a uma específica esfera da cultura (ou da alta cultura), mas se mostra vinculada a elementos da cultura de massa e de uma estética da repetição, com as inovações tecnológicas, com as produções científicas e filosóficas. O neobarroco compreenderia as zonas da cultura nas que prevalecem o gosto, prazer ou necessidade de ensaiar ou romper com as “normas perimetrais” existentes (1999, p. 66); trata-se de estender o limite e experimentar o excesso, de tensionar as regras ao limite e eventualmente excedê-lo. A representação empregada produz objetos que se pretendem mais reais que o real, mais verdadeiro que o verdadeiro (1999, p. 71). Existe uma ênfase no periférico, na excentricidade (como origem fora do centro), em fenômenos mistos que atingem ou ampliam limites. Elementos instáveis e metamórficos são temas e formas dos objetos produzidos, que tendem ao excesso, à desordem e ao caos, que são, por sua vez, elementos de apreciação e beleza. Ao mesmo tempo, há espaço para o impreciso, o obscuro, o vago e o indefinido e esses elementos não entram em choque com os anteriores, mas os complementam em forma e conteúdo.

A exposição de Calabrese, apesar de dar mais espaço às análises das produções neobarrocas como elementos da cultura de massa e da vida cotidiana, para reiterar o argumento de sua proposta do neobarroco como alternativa à ideia de pós-modernismo, gera um conjunto de conceitos que ajudam a compreender elementos da cultura neobarroca, inclusive para a América Latina, como mostrarão Cristo Figueroa e Serge Gruzinski, quem parece adotar muitos dos preceitos do autor italiano. No contexto mais restrito de nosso trabalho, *La era neobarroca* interessa mais por ambientar a produção neobarroca e por fornecer um padrão de análise formal dessa produção, o qual será retomado apenas se e quando necessário num momento de análise das obras ensaísticas e narrativas de Carpentier. Sua

importância, no entanto, é considerável para o cenário de discussões sobre o Barroco, especialmente no que concerne às suas expressões narrativas.

John Beverley, em *Essays on the literary baroque in Spain and Spanish America* (2008), diz que refletir sobre o barroco em nossos tempos é refletir sobre a crítica literária e a moderna instituição da literatura em sua condição contraditória de instrumento de alienação e libertação. No contexto latino-americano, a assertiva não só é verdadeira como ganha um vigor reforçado. A trajetória do barroco na América Latina reforça essa contradição em variados níveis e em variadas épocas barrocas de nossa história cultural. Argumenta-se que a América é barroca mesmo antes do contato com o europeu, o que implica que o barroco histórico, datado dos séculos XVI e XVII, não seria exatamente uma contribuição europeia para os fazeres artísticos e culturais das colônias. Existem múltiplos entendimentos sobre a abrangência do barroco em território hispano-americano, os quais compreendem desde uma visão do barroco pré-colombiano, passando pelo barroco das Índias, ou barroco *criollo*, até o barroco metahistórico, que assume nuances muito variadas, seja com Severo Sarduy, Lezama Lima ou Alejo Carpentier, que encaram no retorno ao barroco e no delineamento do neobarroco a discussão da problemática da modernidade latino-americana, incluindo aí questões de colonialismo e pós-colonialismo (ou, em termos mais precisos, colonialidade e pós-colonialidade).

O primeiro momento chave de discussão sobre o barroco hispano-americano parece ser justamente a reflexão sobre o barroco *criollo*, da qual se desprenderão discussões subsequentes que abrangem o neobarroco e o barroco pré-colombino. Em termos bastante gerais, entender-se-ia por barroco *criollo* a produção europeia transplantada para as colônias e manuseada pelas elites coloniais criollas, que imprimiram suas idiossincrasias nessa arte herdada. Ora, é evidente que essa formulação implica uma série de percalços teóricos e analíticos que impugnariam à produção barroca dos seiscentos um caráter de cópia desvirtuada ou de originalidade mediada por uma produção legítima – a europeia. Quando, no século XX, surge a necessidade de organizar os saberes sobre o barroco na América Latina, impetrou-se a necessidade de desfazer esse caminho interpretativo limitador das produções dos séculos XVI e XVII americanos. Ocorre, então, uma revalorização moderna do barroco criollo, iniciada especialmente por Pedro Henríquez Ureña.

A necessidade de fazer um comentário sobre o barroco *criollo* vem mais da abertura que os trabalhos realizados sobre ele geraram do que sobre suas características e representantes, já tão brilhantemente discutidos por autores como Octavio Paz e o próprio Ureña. Cabe assinalar, no entanto, para fins de contextualização, que na América Latina não se fizeram válidas as mesmas razões estéticas que fizeram florescer o barroco na Europa. As tensões e as crises que motivaram as produções coloniais foram outras, que ultrapassaram os horizontes de perspectiva do velho continente, o que gerou produções bastante distintas das europeias em variados sentidos.

No es posible, pues, identificar el drama del hombre europeo del siglo XVII del *criollo* de la misma época. El desengaño de este último es doble: no sólo el proveniente de la metrópoli, sino uno intenso de índole cultural y espiritual, el de “la petrificación de unas creencias y de una jerarquía social que pretendía realizar en América una proyección duradera o casi eterna de España.” (Paz, 1978:92). Es en esta situación que la conciencia de la intrahistoria *criolla* sale al encuentro de las imposiciones peninsulares, sin que ello signifique nacionalismo estricto en las manifestaciones culturales, pero sí una afirmación ontológica a través de los significantes flotantes del barroco (Figueroa Sánchez, 2007, p. 78).

Em sendo assim, é possível depreender que o barroco *criollo* engendrou uma “afirmação ontológica” do *criollo* e das sociedades hispano-americanas, demonstrando, então, um sentido duplo. De um lado, representa uma etapa da arte e da cultura colonial instaurada em sua historiografia; de outro, constitui já um confronto, uma resposta às fragmentações históricas de dita sociedade. Dessa forma, como comenta Octavio Paz (1982), as diferenças entre o barroco das Índias e o barroco europeu parecem ser muito mais profundas e múltiplas que as semelhanças entre eles. O barroco *criollo* é mais uma marca de que a imposição do espírito colonial peninsular não impediu a formatação de uma visão de mundo *criolla*.

Voltando ao século XX, dois nomes parecem estar na base de todas as formulações relacionadas ao neobarroco na América Latina: Lezama Lima e Severo Sarduy, tendo sido este último citado em obras relevantes sobre o tema geral do barroco, como a de Calabrese.

Em *La expresión americana*, compilação de cinco conferências proferidas pelo autor no Centro de Altos Estudos do Instituto Nacional de la Habana em 1957, Lezama Lima expõe o conjunto de seu pensamento sobre a América, num esforço de empreender uma visão totalizadora de suas problemáticas. Entre essas conferências está *La curiosidad barroca*, em que argumenta pela centralidade do barroco para a interpretação da América. O barroco seria o começo do americano, o momento em que se operou uma definição de identidade, no século XVII. Haveria aí um sentido revolucionário imbricado na estética barroca, uma política subterrânea de contraconquista (Lezama Lima, 1993, p. 80).

Depois de refutar a ideia de barroco como uma degeneração do renascimento, Lezama indica diferenciações entre o barroco europeu e o barroco hispano e americano: no primeiro, ocorreria “acumulação sem tensão e assimetria sem plutonismo”, enquanto que em suas formulações na Espanha e na América, suas expressões estariam marcadas por essas características. Ao tentar definir o barroco americano, Lezama diz que

Primero, hay una tensión en el barroco; segundo, un plutonismo, fuego originario que rompe los fragmentos y los unifica; tercero, no es un estilo degenerescente, sino plenario, que en España y en la América española representa adquisiciones de lenguaje, tal vez únicas en el mundo, muebles para la vivienda, formas de vida y de curiosidad, misticismo que se ciñe a nuevos módulos para la plegaria, maneras del saboreo y del tratamiento de los manjares, que exhalan un vivir completo, refinado y misterioso, teocrático y ensimismado, errante en la forma y arraigadísimo en sus esencias (1993, p. 80).

O “señor barroco”, personagem criado pelo autor para personificar o estilo, seria o “primeiro dominador de nuestros caudales”, o primeiro a ordenar e expor o modo de organização da arte e do pensamento americanos, e só aparece em meados do século XVII, “alejado del tumulto de la conquista” (1993, p. 81). Para desfrutá-lo, a linguagem se trança e se multiplica. Através dele, percebe-se um esforço para alcançar uma forma unitária. “El señor barroco quisiera poner un poco de orden pero sin rechazo, una imposible victoria donde todos los vencidos pudieran mantener las exigencias de su orgullo y de su despilfarro” (Lezama Lima, 1993, p.

83). Esse barroco americano é “amistoso de la Ilustración”, que se demonstra através de seu afán de conhecimento universal e científico. Para o autor, as expressões hispanas e americanas do barroco seriam as verdadeiras, seriam “cosa nuestra” e, em decorrência disso, não seria possível ampliar suas dimensões para “constante do espírito”, como queriam outros autores. Irlemar Chiampi, ao interpretar os ensaios do autor, é contundente quando afirma que a ele cabe o desenvolvimento do “conceito do devir americano como uma era imaginária, na qual o barroco se torna o paradigma modelizador e autêntico começo do fato americano” (2010, p. 07). Existiria, então, um processo de legitimação histórica do barroco relacionado à colonização e suas fatais implicações. Em outros termos e a partir de variadas metáforas, Lezama aponta para a ideia de transculturação como processo legitimador do barroco como expressão americana. Tal processo estaria composto, como dissemos, por duas categorias estéticas que o diferenciariam do barroco europeu: a “tensão”, “uma espécie de marca formal que em vez de acumular, como no barroco europeu, combina os elementos díspares para alcançar a ‘forma unitiva’” (Chiampi, 2010, p. 08), e o “plutonismo”, que corresponderia ao “conteúdo crítico do barroco americano, correlato à tensão formal” (Chiampi, 2010, p. 08), que seria responsável pela expressão de um “conhecimento ígneo”, profundo e denso que se manifestaria nas formulações artísticas do barroco e num caráter político, revolucionário, que elas conteriam. Irlemar Chiampi explica melhor o conteúdo de tal princípio:

Lezama quer propor um conteúdo oposto ao barroco escoliasta, instrumentalizado para fins de propaganda e persuasão na dogmática católica, de acordo com o estatuto da *ecclesia militans* dos jesuítas. Visto pelo seu revés, pela sua apetência diabólico-simbólica, o barroco opera uma contra-catequese que perfila a política subterrânea e a experiência conflitiva e dolorosa dos mestiços transculturados do colômbio. Por outro lado, ao mostrar com seu desenho do nosso devir a continuidade da poiesis demoníaca – desde o século XVII até o XX –, o barroco deixa de ser “histórico”, isto é um pretérito perfeito, condenado por reacionário e conservador, para ser a nossa modernidade permanente, uma modernidade “outra”, fora dos esquemas progressistas da história linear. O barroco é, para Lezama, a nossa meta-história, a que se coloca fora do desenvolvimento do Logos hegeliano (Chiampi, 2010, p. 09, grifos da autora)

Ao analisar o barroco apresentado por autores desde o século XVII ao século XX, Lezama reforça a ideia do neobarroco como elemento constitutivo da literatura latino-americana contemporânea, sobretudo quando parte da premissa de que o mesmo forma parte de sua expressão e encontra nela seu caráter verdadeiro. Lezama analisa produções desde Sor Juana Inés de la Cruz, Carlos Sigüenza y Góngora e Lope de Vega al índio Kondori, Domínguez Camargo, Leopoldo Lugones, Alfonso Reyes e Cintio Vitier. Em resumo, o seu “señor barroco americano [...] participa, vigila y cuida, las dos grandes síntesis que están en la raíz del barroco americano, la hispano incaica y la hispano negroide” (Lezama Lima, 1993, p. 106).

Em *La historia tejida por la imagen*, introdução de *La expresión americana* escrita por Chiampi, a autora defende que Lezama não buscava uma essência americana, ou sua origem. Sua ensaística almejava construir uma “fábula intertextual” que compendiasse o “devir americano” como fruto de uma soma de fragmentos de imaginários diversos produzida através de um diálogo crítico entre texto americanos e de outras culturas que conformariam tal devir. O conjunto de sua obra projeta uma cosmovisão que encontra na ideia de barroco um modo de ser americano, enquanto “pleno” e “natural”, “paradoxal” e “exuberante”, como o seria a natureza americana. A imagem da América se instaura, então, como um “espaço gnóstico” que encontraria no barroco seu sistema poético próprio, não transplantado de qualquer outro lugar hegemônico. A poética lezamiana aspira à instauração de uma estética que descubra e expresse a multiplicidade e riqueza de conteúdos culturais frutos da especificidade do americano. O caráter de sua produção o levou, não raras vezes, a ser discutido em paralelo com propostas carpentierianas, como apontam Remedios Mataix (2003), Irlemar Chiampi (2010), Figueroa Sánchez (2007) e Alexis Márquez Rodríguez (1982; 1991; 2008).

Talvez seja Severo Sarduy quem lance as bases mais concretas do neobarroco na crítica literária latino-americana. Autor de diversos ensaios sobre o tema, os quais apresentaram, com o passar do tempo e o desenrolar das discussões que travou durante suas análises, diversas reformulações. Sarduy realiza uma análise semiológica e cosmológica do barroco centrada nos procedimentos textuais e desemboca na forma como interpreta as coisas do mundo. No entanto, o social não foi bem esclarecido, inclusive quando se considera o contexto latino-americano,

como veremos. En *El barroco y el neobarroco* (1978), parte da premissa de que o barroco estaria destinado, desde seu nascimento, à ambiguidade, à difusão semântica (p. 1385). Em sua materialidade literária, essas características se desdobrariam numa renúncia ao enunciado linear e ao nível denotativo. Inspirado em Kepler, diz que as formulações barrocas perdem o eixo central único em favor de uma elipse. Em dito texto, seu objetivo é

Más que ampliar, metonimización irrefrenable, el concepto de barroco, nos interesaría, al contrario, resgringido, reducirlo a un esquema operatorio preciso, que no dejara intersticios, que no permitiera el abuso o el desenfado terminológico de que esta noción ha sufrido recientemente y muy especialmente entre nosotros, sino que codificara, en la medida de lo posible, la pertinencia de su aplicación al arte latinoamericano actual (1978, p. 1386)

Tal “restrição” do barroco se opera através de duas formas de organização barroca dos textos literários: “artifício” e “paródia”. A primeira delas estabelece diálogo com a obra de Eugenio D’Ors, já citada, e consiste na ideia de que o barroco é a apoteose do artifício, da ironia e da irrisão da natureza, os quais se concretizam através da “artificialização”, isto é, um processo de mascaramento, de envolvimento progressivo, de irrisão radical e que estariam presentes na literatura latino-americana de seu tempo. O processo de artificialização compreenderia três mecanismos possíveis: a substituição, a proliferação e a condensação. Cada uma delas é apresentada no texto através de esquemas semiológicos que demonstram sua estruturação geral e seus mecanismos de formalização.

O mecanismo de substituição, observável constantemente, segundo Sarduy, na obra *Paradiso*, de Lezama Lima, consiste em uma substituição do significante tradicionalmente associado a um determinado significado por outros, mais densos e menos claros, que tentariam significar o mesmo. O ou os significantes que seriam utilizados para substituir o “original” seriam uma “abigarrada cornucopia, um andamiaje floral” (1978, p. 1388) que, não raramente, dá-se através de metáfora, estabelecendo, então, uma distância exagerada entre o significado convencional e o empregado pelo autor da substituição. Essa seria uma característica do barroco, que

não seria mais que uma hipérbole, “cuyo ‘desperdicio’ veremos que no por azar es erótico” (1978, p. 1388).

O segundo mecanismo de artificialização seria o de profileração, que consiste em

obliterar el significante de un significado dado pero no remplazándolo por otro, por distante que éste se encuentre del primero, sino por una cadena de significantes que progresa metonímicamente y que termina circunscribiendo al significante ausente, trazando una órbita alrededor de él, órbita de cuya lectura – que llamaríamos lectura radial – podemos inferirlo. (Sarduy, 1978, p. 1389)

Seria possível encontrar exemplos de tal mecanismo em *El siglo de las luces*, de Carpentier, segundo Sarduy, onde haveria situações em que uma série de significados, esvaziados de seus conteúdos, seriam postos de conjunto articulado para inferir, através da acumulação, um outro significante, ausente.

O terceiro e último mecanismo de artificialização seria o de condensação, processo análogo ao onírico, que compreenderia “permutas, espelhamentos, fusões e intercâmbios entre os elementos (fonéticos, plásticos, etc) de dois dos termos de uma cadeia significativa, choque e condensação dos quais surge um terceiro termo que resume semanticamente os dois primeiros” (1978, p. 1391). Sua função seria a de limitar e servir de suporte à produção “desbordante” das palavras (p. 1392). Seu campo ideal de aparecimento seria o cinematográfico.

A segunda forma de organização barroca proposta por Sarduy seria a da paródia. A ela está associado um critério de avaliação da qualidade das obras barrocas, uma vez que estipula uma medida. Uma obra é considerada barroca apenas na medida em que seja uma “desfiguração” de uma obra anterior, cuja leitura seja necessária para o pleno desfrute da obra primeira. Estabelecer-se-ia, então, uma necessidade de leitura em filigrana: quanto mais emaranhada fosse, no sentido de remeter a mais obras e ser remetida em outras, maior seria a qualidade da obra em questão. O barroco latino-americano seria o maior exemplo dessa organização paródica e carnavalesca. Ao falar da paródia, Sarduy se remete a Bakhtin e sua ideia de carnavalização e intertextualidade. Afirma que a “carnavalización implica

parodia en la medida en que equivale a confusión y afrontamiento, a interacción de distintos estratos, de distintas texturas lingüísticas, a intertextualidad” (1978, p. 1394). Carnavalização, intertextualidade e caráter paródico estariam no âmago do barroco latino-americano.

De allí el carácter polifónico, estereofónico diríamos, añadiendo un neologismo que seguramente hubiera gustado a Bakhtine, de la obra barroca, de todo código barroco, literario o no. Espacio de dialogismo, de polifonía, de la carnavalización, de la parodia y la intertextualidad, lo barroco se presentaría, pues, como una red de conexiones, de sucesivas filigranas, cuya expresión gráfica no sería lineal, bidimensional, plana, sino en volumen, espacial y dinámica. En la carnavalización del barroco se inserta, trazo específico, la mezcla de géneros, la intrusión de un tipo de discurso en otro (1978, p. 1394).

Uma obra seria plenamente barroca na medida em que apresente linguagem demasiadamente abundante; linguagem que fala da própria linguagem, apontando para uma gramática da obra; deformações; duplicações; inversões; suplementos sinonímicos e “desbordamento” de significantes (1978, p. 1395). Daí surgiria a necessidade de diferenciar obras nas quais a paródia apareceria como “elemento flotante” e decorativo das que a apresentam como parte constitutiva de sua estrutura. Assim sendo, Sarduy elabora o que ele mesmo chama de “semiología do barroco latinoamericano”, que estaria composta por dois eixos fundamentais: a intertextualidade, subdivida em “citação” e “reminiscência”, e a intratextualidade, que trataria dos textos em filigrana que não são introduzidos de forma clara na superfície do texto, e que se subdividiria, por sua vez, em gramas (fonéticos, semânticos, sintagmáticos).

Em caráter de síntese do pensamento de Sarduy sobre o neobarroco, pode-se dizer que

[el neobarroco] refleja estructuralmente la inarmonía, la ruptura de la homogeneidad, del logos en tanto que absoluto, la carencia que constituye nuestro fundamento epistémico. Neobarroco del desequilibrio, reflejo estructural de un deseo que no puede alcanzar su objeto, deseo para el cual el logos no ha organizado más

que una pantalla que esconde la carencia [...] Neobarroco: reflejo necesariamente pulverizado de un saber que no está “apaciblemente” cerrado sobre sí mismo. Arte del destronamiento y la discusión (Sarduy, 1978, p. 1403).

Os aportes de Severo Sarduy são mencionados praticamente na totalidade dos estudos sobre o barroco latino-americano, inclusive os que nos servem de base para esta pesquisa, como os realizados por Carmen Bustillo, Irlemar Chiampi e Cristo Rafael Figueroa Sánchez.

Os frutos da consciência estética do barroco criollo se desenvolveram, sobreviveram ao Romantismo e foram resgatados de forma mais clara no Modernismo (Figueroa Sánchez, 2007). Ao considerar a complexa trajetória do barroco na América Latina, percebe-se, a partir das décadas de sessenta e setenta do século XX, uma investida diferenciada das análises realizadas, delineando-se uma clara vinculação com as tendências neobarrocas. Segundo Figueroa Sánchez, tais análises apontam para a configuração de modelos de instabilidade, entrecruzamentos de categorias e anulação de fronteiras que permitiram flexibilidades quanto às referências de temporalidade de uma obra determinada. Segundo ele,

Nuestro neobarroco tiende también hacia lo fractal, cuando percibe y representa turbulencias culturales, tanto en los discursos textuales como en diversos tipos de objetos de consumo, valiéndose para ello de estilizados reciclajes y de repeticiones variadas, o deleitándose en incertidumbres e ilusionismos visuales (2007, p. 93)

Para ele, o neobarroco seria uma “modelação conjunta de barroquismo e modernidades”. Essa concepção se articula com as leituras de Bolívar Echeverría, em *La modernidad de lo barroco* (2000), quando argumenta que o barroco é uma “vontade de forma”, de significação e de representação capaz de nomear as rearticulações históricas do ocidente. Ele parte da distinção entre duas formas de ver o barroco. Na primeira delas, ele figuraria como uma das configurações possíveis pela qual diferentes formas culturais deveriam passar em seu desenvolvimento

orgânico. A segunda, na qual baseia toda sua argumentação, entende o barroco como um fenômeno específico da história cultural moderna. Sua proposta está estruturada em duas complexas questões:

¿En qué estrato o momento de la constitución del mundo moderno se muestra de manera más radical y adecuada una copertenencia esencial entre su modernidad y el barroquismo? ¿En qué sentido puede hablarse, por un lado, del carácter necesariamente moderno de lo barroco y, por otro, de la necesidad de un barroquismo en la constitución de la modernidad? (Echeverría, 2000, p. 12).

A linha de pensamento pela qual segue entende o barroco como um conceito extremamente atual que constitui um *ethos* que seria, por sua vez, uma “estratégia de resistência radical”, no sentido de tornar “vivível” algo que não o é: a atualização capitalista das possibilidades abertas pela modernidade (2000, pp. 15-16).

Irlemar Chiampi, em *Barroco e modernidade* (2010), indica Lezama Lima e Alejo Carpentier como os responsáveis pela reapropriação do barroco no século XX, expressas em obras como as de Sarduy, Octavio Paz e Edouard Glissant. Segundo a autora, o barroco seria a “arqueologia de nossa modernidade” que permitiria reinterpretar a experiência latino-americana como uma “modernidade dissonante” (2010, p. 04). A literatura barroca seria caracterizada por “metamorfoses da palavra e do relato” através da “sobrecodificação linguística”, pela “desordem composta e artificiosa, na qual o ornamento devora o sentido”, pela proliferação de detalhes, na qual paradigmas são expostos à “recreação perversamente lúdica” de uma “orgia verbal”. Para Chiampi, o neobarroco é uma “reciclagem” do barroco lezamiano e carpentieriano que se propõe a “recontextualizar a legitimação histórica e a legibilidade estética do barroco”. Faz-se, no entanto, paralelamente, um trabalho revisionista de valores da modernidade. O neobarroco é, ao mesmo tempo, moderno e contra-moderno, e coloca sob ameaça as categorias de sujeito e de tempo. A posição do barroco em relação à modernidade seria dúbia e difícil de localizar. Por um lado, pode funcionar como uma “prolongação da arte e da literatura modernas”, em seu caráter crítico e de retomada de renovações experimentais. Por outro lado, admite um pessimismo diante do tempo e da história, ao mesmo tempo que tenta

reintegrar minorias periféricas em seu discurso. Em outras palavras, o barroco expressa um

Mal-estar da cultura moderna com seu desempenho racional, que se manifesta na recusa das totalidades e totalizações, até a obsessão epistemológica pelos fragmentos e fraturas com seu equivalente no terreno político, o compromisso com as minorias.[...] Não se pode esquecer, sobretudo, que o que está em jogo quando invocamos o potencial desconstrutivo do barroco é o papel que toca hoje, numa nova concepção da arte e da cultura nas sociedades hegemônicas do ocidente, aos povos e culturas periféricas, entre estas as daquela geografia onde vicejou profusamente, nos séculos XVII e XVIII, a arte e a literatura barroca: a península ibérica e as suas colônias d'além mar (Chiampi, 2010, pp. 25-26).

Em contrapartida, a escritura neobarroca tampouco objetivaria substituir o centro pelo excêntrico, seu discurso parece estar mais interessado em evidenciar divergências que em observar e propor padrões. Nesse sentido, o neobarroco na visão de Chiampi aponta para uma “utopia do estético, na qual seja prestigiada a palavra das culturas forjadas não pela conjunção estreita das normas erigidas nos centros hegemônicos, mas na homogeneidade multitemporal que as precipitou na história” (2010, p. 22).

Pensar o neobarroco é fundamental para analisar a produção narrativa de Alejo Carpentier, na medida em que esta é expressão daquele, como reiteradamente afirmam autores como a própria Irlemar Chiampi, Carmen Bustillo e Cristo Rafael Figueroa Sánchez. No entanto, entender as proposições do neobarroco é também fundamental para a leitura de uma ensaística carpentieriana, já que a proposta de um barroquismo americano não deixa de se articular, também em teoria, com uma retomada do barroco realizada naquele contexto. As proposições do autor não deixam de integrar discussões sobre o neobarroco, nem de considera-las para sua própria configuração.

Serge Gruzinski integra o rol de autores que concebem o barroco como uma constante na América Latina. Em *Do Barroco ao Neobarroco: fontes coloniais nos tempos Pós-Modernos* (2001), ele cria uma espécie de arqueologia barroca na América a partir de seus conhecimentos sobre o México, desde antes da conquista

até os nossos dias. Além da literatura, também fazem parte de sua argumentação as artes plásticas, a música, o cinema e o imaginário.

No cenário americano, Gruzinski aproxima a ideia de neobarroco da de pós-moderno, na esteira de Calabrese. Segundo ele, existem elos que conectam o barroco “original”, ligado à Contrarreforma, ao neobarroco dos tempos atuais, o que o leva a crer que a América não vivenciou em sua plenitude a “modernidade”³, seja por não ter experienciado uma revolução industrial, seja por esse vínculo ao barroco que nunca se desfez de fato.

O percurso dessa arqueologia inicia-se num vislumbre da década que ligou os anos de 1520 e 1530 na cidade de Tenochtitlán, onde se configurava uma sociedade fractal e serviria como um arquétipo seu: “embrionária, inacabada, incerta quanto a seu futuro, essa estranha formação é o produto da justaposição brutal de duas sociedades arrebetadas” (p. 78): o invasor, fadado a lidar com o desconhecido e imprevisível, e os vencidos, obrigados a sobreviver em conjuntos mutilados das sociedades que outrora formaram, mas que foram dizimadas pelas guerras e epidemias.

Na recém-formada conjuntura que constitui as sociedades fractais, as dinâmicas sociais e culturais ficaram expostas ao que Gruzinski considera “curto-circuitos de todo tipo e turbulências incessantes”, que iam da desobediência para com a metrópole e seus representantes, passavam pela desorganização administrativa e culminavam em conflitos de diferentes níveis: religioso, político, artístico e cultural. Esse caráter fractal marcaria para sempre as sociedades coloniais e estaria vinculado à ideia de barroco. Essa relação fica mais clara quando pensamos que, de um lado,

Ela consagra a predominância da “recepção fragmentada”, pois a invasão desencadeia, incansavelmente, para os dois campos, a perda, a dissolução das referências originais – africanas, mediterrâneas, pré-hispânicas – e a elaboração de novas marcas. Essa dinâmica de perda e reconstituição se traduz por uma

³ Não discutiremos, neste trabalho, as polêmicas envolvendo o “nascimento” da modernidade na América Latina. Por ora, é suficiente considerar que há autores que parecem querer identificar na América Latina os mesmos processos e critérios que regeram a gênese da modernidade na Europa. No entanto, é necessário analisar esse processo na América a partir de suas próprias especificidades.

recepção intermitente e fragmentada das culturas em presença [...] Essa recepção fragmentária e intermitente dá forma, nos sobreviventes, a uma sensibilidade, a uma destreza da prática cultural, a uma mobilidade do olhar e da percepção, a uma aptidão para combinar os fragmentos mais esparsos. [...] No caso, como em tantos outros, o encontro das formas é acompanhado de um encaixe violento de sentidos que obriga a substituir ao clichê gasto ao fantasma da incontornável herança pré-hispânica, a etapa fundante desse entremeio jorrado das turbulências de um mundo caótico e fractal. (Gruzinski, 2011, p. 79)

Corresponde igualmente às primeiras décadas da conquista espanhola um outro aspecto da sociedade fractal colonizada que terá implicações para o “jeito barroco de ser” americano. Trata-se do que Gruzinski chama de “embaralhamento da mimeses”. Segundo ele, o mundo indígena local era metonímico e não metafórico, como o europeu. Isso quer dizer que a ideia de imitação, de representação do real, do “como se”, foi interpretada de forma completamente diferente e inesperada. Os mitos, o imaginário, as parábolas e as encenações vindas da metrópole adquiriam um teor diferente do episódico, do doutrinal, do pedagógico, do ficcional para demonstrar uma lição. Como “representar era ser”, a medida do fingimento não foi capturada como tal e o que era mimeses eventualmente se incorporou como verdade ao conjunto formado nas trocas realizadas no processo transcultural de colonização.

Esse processo, iniciado nas primeiras décadas de colonização, desenvolveu-se ao longo dos anos, gerando repercussões em todos os sistemas sociais. Ele se complexifica de acordo com as mestiçagens, que demonstram seu carácter imprevisível e incontrolável. Gruzinski, inclusive, considera o processo de mestiçagem uma das maiores heranças das sociedades fractais, assim como um de seus maiores exemplos.

É possível perceber, tendo em vista esses dois conceitos reformulados por Gruzinski (o de sociedades fractais e o de mestiçagem), uma rede de relações com o pensamento carpentieriano. Um primeiro ponto de conexão se ancora na ideia defendida pelo autor de que a mestiçagem é barroca, no sentido de que é uma superposição de corpos e imaginários e saberes que configuram um resultado denso e complexo, com um sem fim de informações conjugadas. Esse primeiro elo se

desenrola em outras implicações, como a de que o barroco é também uma reunião de fragmentos articulados em filigrana.

Gruzinski argumenta que a mestiçagem implicou um embaralhamento de identidades na sociedade colonial, fato que gerou a impossibilidade de repertoriar suas formas. Nesse caso, a catalogação era um trabalho inútil: “o estereótipo não dá conta das infinitas flutuações da realidade. Essa mestiçagem dos seres e das aparências se manifesta pela criação incessante de híbridos, de objetos inclassificáveis, caóticos, efêmeros ou não, difíceis de repertoriar, em perpétuo movimento” (Gruzinski, 2011, p. 82). Ora, do ponto de vista da escritura barroca, o texto pode se caracterizar exatamente pela hibridez, pelo caos, pelo movimento em filigrana, pelo movimento dentro de um labirinto.

A mestiçagem barroca de que falam os autores desvela-se nas corporalidades e nos imaginários. Gruzinski argumenta em favor da existência de um imaginário barroco na América Latina, o qual “multiplica os universos virtuais embaralhando as fronteiras do real e da ficção e mantendo um estado alucinatório crônico” (2011, p. 85). Impregnado nas ações e interpretações, nos modos como as pessoas fazem e compreendem as coisas do mundo,

esse imaginário é eficaz porque desvia a realidade vivida em direção a uma ficção que logo é assimilada a uma surrealidade, a uma esfera hiper-real pois divina. Por conseguir isso sem os meios que hoje a imagem de síntese põe à nossa disposição, o imaginário barroco, soma e articulação dos imaginários que o configuram, encaixa os dispositivos e as práticas mais incompatíveis. (Gruzinski, 2011, p. 85)

Não por coincidência, Carpentier lança mão dessa articulação entre barroco e mestiçagem – passando pela “surrealidade”, diga-se de passagem -, afirmando que esta é exemplo daquele. Para ele o barroco é uma constante universal que é particularmente visível na América Latina, através das mestiçagens que a caracterizam, em suas paisagens, em sua história labiríntica.

À guisa de conclusão, cabe assinalar os pontos mais relevantes sobre as reflexões sobre o barroco que poderão ser retomadas nas análises dos capítulos posteriores. Ao estabelecer um diálogo com a produção de Carpentier, é possível

notar uma clara necessidade de pensar sobre as dicotomias do barroco histórico e do metahistórico, já que o autor se refere ao estilo, na esteira de D'Ors, como uma "constante do espírito", ao mesmo tempo que emprega textualmente uma linguagem marcadamente barroca em suas narrativas mais maduras, o que nos leva a observar uma concepção filosófica e também linguística/textual do barroco. Essa reflexão se desmembra em seus ensaios, num âmbito teórico que apresenta sua forma de entender a América, e em sua narrativa, quando utiliza elementos que foram classificados como neobarrocos pelos autores anteriormente mencionados, como é o caso da paródia, da proliferação e da substituição. O barroco, como veremos, é uma das vias que levam à encruzilhada carpentieriana, em cujo centro se revela sua concepção da América, da literatura, do romancista, do intelectual e do papel que, juntos, todos eles deveriam cumprir.

Resgatar os percursos percorridos por aqueles que estudaram o barroco, tanto num contexto europeu, como no americano, funciona como uma base conceitual com a qual a produção carpentieriana tecerá interlocuções em variados níveis. Inicialmente, ela demarca uma tomada de posição sobre através de qual conceito ou ideia de barroco o autor cubano irá desenvolver suas explanações, dado que definiu que o tema era fundamental para interpretar a América Latina. Em "Lo barroco y lo real maravilloso", ensaio no qual Carpentier apresenta sua proposta de que o continente americano é essencialmente barroco e o demonstra através de todas as suas formas, especialmente artísticas, o autor parte da retomada de D'Ors, explicitando um ponto fundamental de sua formação intelectual e das leituras que realizara para traçar as reflexões a que se propunha. Ao especular reiteradamente que a forma do barroco é inerente à América, Carpenier dialoga com uma expectativa metahistórica do barroco, que implica o estudo das concepções antagônicas sobre o estilo.

O autor, no entanto, não nega a existência de um barroco histórico, o que podemos observar nos comentários que formula, por exemplo, sobre Sor Juana Inés de la Cruz. Também são fundamentais para a formação de Carpentier, enquanto leitor, autores do barroco espanhol, especialmente Quevedo, que é reiteradamente citado. O barroco histórico também é parte imprescindível da discussão proposta por Carpentier sobre características barrocas encontradas em autores de períodos diversos, já que toma como referência as características conferidas como típicas

daquele barroco histórico para aponta-las em outros textos, de Cervantes a ele próprio.

Dessa forma, conhecer os meandros das teorizações sobre o barroco como estilo historicamente marcado ou como constante artística que se opõe ao clássico nos ajuda a interpretar em que termos Carpentier participa dessa discussão, como se posiciona, baseado em que e quais as implicações de suas leituras sobre o tema nas suas produções, em que medidas elas são parciais, em que contextos são apenas paralelas às discussões anteriormente realizadas e em que cenários se articulam de fato e diretamente com tais reflexões.

3.2 Vanguardas, Surrealismo e o maravilloso

Traçar um panorama sobre as vanguardas latino-americanas (e suas relações com as vanguardas europeias), num trabalho como este, importa para contextualizar, justificar e ampliar a compreensão sobre algumas questões que serviram de norte para a estruturação de uma poética carpentieriana, num sentido amplo, isto é: na construção de seu projeto literário. Como expusemos num momento inicial, foi no contexto das vanguardas que Carpentier impulsionou sua produção escrita, quando associado a periódicos cubanos e quando, ainda jovem, escrevia sobre arte. No entanto, como veremos, a relação do autor com o universo das vanguardas vai além da contextualização básica de sua formação e de suas primeiras produções.

De acordo com Eduardo Subirats (1986), existe um elo entre as formulações das vanguardas, seu ocaso e os tempos pós-modernos. O conjunto das obras de Carpentier, analisado sob este ponto de vista, demonstra como esse elo se desenrola ao longo dos anos que sua produção compreende e como ela demonstra os vínculos com um pensamento baseado nas estruturas subjacentes às vanguardas e seu posterior desprendimento delas no intuito de uma ruptura que, paradoxalmente, leva para um outro paradigma da mesma discussão. Subirats argumenta que

A utopia social e cultural das vanguardas, de signo revolucionário e emancipador, carregava implícitos os momentos de sua integração a um processo regressivo de colonização tecnológica da vida, e

racionalização coercitiva da sociedade e da cultura. A atual crise da modernidade e a invalidação estética e política das categorias fundamentais da vanguarda é o resultado desta contradição entre sua atual função regressiva e legitimadora, e os objetivos emancipadores que a respaldam, tanto de um ponto de vista estético como social. (Subirats, 1986, p. 02)

Assinalamos, no item anterior, como o neobarroco encontra elementos em comum com o pós-moderno e como, mais que eventualmente, compartilham estruturas de cunho conceitual e analítico em relação a objetos artísticos. Nesse sentido, ainda que indiretamente, a análise de Subirats endossa essa linha argumentativa, sobretudo quando prevê que “os elementos formais do Pós-moderno são uma reiteração dos componentes estilísticos das vanguardas, previamente despojadas de suas dimensões simbólicas e críticas” (1986, p. 03). A relação entre ambos se baseia justamente na ideia de que a superação das vanguardas só seria possível através da “restituição de seus objetivos críticos e de seu princípio de utopia” (1986, p. 04). Como veremos, o germe do projeto literário de Carpentier nasce de uma tomada de posição em relação aos movimentos de vanguarda, mais especificamente frente ao surrealismo, sem negar totalmente, no entanto, certo sentido utópico que estará na base de sua proposta de compreensão da América, através da fórmula do *real maravilloso*. Por todos esses motivos, cabe retomar, sempre em perspectiva, alguns percursos dos movimentos de vanguarda na Europa e na América Latina.

Os movimentos vanguardistas apresentaram irregularidades entre si e fica claro para quem se aproxima do tema que não é trivial tentar reduzir todas as flutuações e discordâncias a uma definição geral. No entanto, é possível concordar que o elemento comum a todos os “ismos” seria uma posição de antagonia radical em relação ao estado estabelecido das coisas, encarando com objetivo de ruptura as esferas predominantemente artísticas e culturais que estejam sendo reanalisadas e não raro ampliando sua mirada do estético para o social e o político, para os costumes e a ética (Videla de Rivero, 2011). Também está em comum acordo uma exaltação do novo, enquanto valor perseguido, como objetivo vanguardista, assim como um caráter combativo e zombeteiro ao já estabelecido, ao passado e aos elementos pressupostos do fazer artístico. Também é patente seu caráter utópico,

visto que, através da ruptura e releitura que operam, propõem inaugurar uma nova era, baseada nos ideais gestados por cada movimento de vanguarda. Todas as formulações e conclusões são projetadas para um futuro (ainda que imediato) que compõe um horizonte de expectativa do vanguardista. Gloria Videla de Rivero, em *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano*, argumenta que

La intención vanguardista tiene dos caras: una que mira hacia el pasado inmediato – y a través de él la tradición para romper con ella -, en actitud de rebeldía con frecuencia chillona, agresiva, iconoclasta, destructiva. [...] La otra cara de la vanguardia mira al futuro. Se ha bien observado que el término “vanguardia” tiene connotación dinámica. Los vanguardistas quieren gestar el porvenir, inaugurar una nueva era, cambiar rumbos, contribuir al “progreso” (búsquedas formales, experimentación, incorporación de nuevos temas y tonos anticonvencionales (Videla de Rivero, 2011, p. 22).

As vanguardas histórias marcaram as produções artísticas das primeiras décadas do século passado, concentrando-se, especialmente, nos trinta primeiros anos. Para os fins deste trabalho, é interessante recorrer a um comentário geral e paralelo sobre o movimento das vanguardas europeias e latino-americanas, já que, da forma como vemos, existe uma intercomunicação fundamental entre ambos cenários. Na Europa, a iminência, eclosão e consequências da Primeira Guerra Mundial foram fatos importantíssimos para a formalização das vanguardas. Do outro lado do Atlântico, foram outras as motivações vanguardistas, mais associadas aos contextos pós-emancipatórios de busca por identidades próprias. Ainda que motivados por questões diversas, é impossível negar que existe uma forte relação entre as vanguardas europeias e latino-americanas, relação esta que expressa um duplo sentido de comunicações. É inegável uma presença dos movimentos europeus nas expressões vanguardistas latino-americanas, sobretudo francesa; bem como é perceptível um interesse pelos temas americanos, demonstrado especialmente pelos surrealistas. Maurice Nadeau (2008), historiador do Surrealismo, aponta a importância que as viagens ao México, por exemplo, exerceram em alguns de seus principais representantes.

Durante a época de eclosão das vanguardas, muitos intelectuais latino-americanos estavam na Europa, o que não apenas facilitou o diálogo, mas contribuiu na circulação de manifestos e textos do grupo. O próprio Carpentier retorna à Europa no final da década de vinte usando o passaporte do surrealista Robert Desnos e convive com artífices do movimento durante sua estadia na França. Ainda em Cuba, como veremos, resenha as produções dos grupos de vanguarda na *Revista de Avance* e *Social*. E ele não é o único, são muitos os exemplos que poderiam ser tomados para evidenciar essa “formação vanguardista” do escritor latino-americano no início do século XX.

A década de vinte também registra, no cenário latino-americano, uma profícua divulgação de ensaios sobre as relações entre as vanguardas estéticas e as questões sócio-políticas e econômicas do continente (os textos de Mariátegui sobre o “supra realismo” citados por Jorge Schwartz servem de exemplo), das quais os vanguardistas via de regra não se abstinham de participar. É nesse contexto também que se aprofundam as discussões entre localismo e universalismo, tema já discutido por Ángel Rama, em *Las dos vanguardias latinoamericanas* (1973). Como o próprio título indica, Rama propõe que o movimento vanguardista na América Latina se subdividiu em dois polos que opõem modos de criação estética em relação com a sociedade latino-americana. De um lado, um setor reconhece a necessidade de vincular-se a uma comunidade social, relacionando-se a postulações regionalistas. Por outro, grupos buscam a ruptura total com o passado e se vinculam mais estreitamente às vanguardas europeias, conduzindo-se a um universalismo. A suposta polarização proposta por Rama é interpretada por matizes variados por outros autores. Videla de Rivero argumenta que dita dicotomia raramente é frontal entre os autores latino-americanos: “con mucha frecuencia, regionalismo y universalismo convergen en un mismo autor vanguardista, voluntaria o involuntariamente, a modo de estratos compatibles más que de enfrentamientos mutuamente excluyentes” (2011, p. 26). Tal conjugação entre localismo e universalismo está no centro das grandes indagações do escritor latino-americano do início do século XX, e é uma questão sobre a qual muitos debatem, através dos mais variados discursos, sejam eles ensaísticos ou ficcionais. Carpentier enxerga, na criação desse elo entre o regional e o universal, a tarefa do escritor – romancista –

latino-americano de seu tempo, e é essa conjugação, proposta em seus ensaios, que tenta desenvolver em suas obras narrativas.

Essa reflexão sobre o universal que as vanguardas trazem à tona tem a ver também, mais direta ou indiretamente, com a já então sentida “crise da modernidade” e o papel da América Latina nessa discussão. Para alguns autores, era difícil compreender a função de países colonizados (recém emancipados) na efetivação de uma arte moderna, pois tal condição contrariaria as premissas da modernidade em si. Por outro lado, outros estudiosos argumentam em favor da existência da modernidade na América, com suas próprias particularidades e preocupações. É o caso de Andreas Huyssen, que difere as categorias de modernismo e vanguardas, para propor que a chave para esclarecer a discussão é dar atenção à dita alta cultura e à cultura de massas. Enquanto o modernismo insistiria numa separação entre ambas, as vanguardas tentariam repetidamente uni-las e terminariam fracassando em seu intento.

Em *Poéticas da transgressão: vanguarda e cultura popular nos anos 20 na América Latina* (2006), Viviana Gelado esboça uma forma de caracterizar o processo das vanguardas na América Latina a partir da visualização do que lhe é inerente e do que se assemelha a questões mais gerais das vanguardas, aproximando as propostas americanas com as europeias. Entre os aspectos em comum com os movimentos europeus, figurariam:

A ideia de uma missão social da arte, a desautomatização na receptividade do público, o problema que propõe uma nova legibilidade da obra de arte, as exigências que impõe à produção artística uma sociedade tecnológica (ou em vias de sê-lo), a necessidade de adequação às condições de uma vida coletiva em conflito, a negação à fragmentação da cultura, a exaltação do homem em suas melhores possibilidades e, sobretudo, a afirmação da invenção contra o automatismo (Gelado, 2006, p. 26).

Entender as vanguardas como fenômeno cultural – mais além do literário – leva Gelado a compreender outros aspectos das vanguardas latino-americanas, que operaram através de apropriação, ressemantização e ampliação (ou especificação, conforme o caso) de discursos outros para a formulação de seus movimentos. No

que tange o viés político, a autora aponta três aspectos básicos que estariam nas bases das vanguardas americanas:

a) uma postura militante anti-imperialista e democrática (seria o caso de Mariátegui e da revista *Amauta*, no Peru; do grupo da revista *válvula* e a chamada Geração de 28, na Venezuela; dos estridentistas mexicanos a partir de 1922); b) uma postura reivindicatória de aspectos nacionais ou americanos (por exemplo, o afro-antilhanismo de Luis Palés Matos, em Porto Rico ou da revista *Indigène*, no Haiti; o nacionalismo antropofágico do Modernismo brasileiro; ou aquele que polemiza com o “meridiano intelectual” madrilenho desde a revista *Martín Fierro*, na Argentina e, desde Cuba, com Alejo Carpentier); c) uma postura reativa contra o discurso esclerosado sustentado por estruturas arcaicas de pensamento (é o caso, sobretudo, do Creacionismo huidobriano, mas também o de Luis Vidales e o grupo colombiano de Los Nuevos e, em geral, a proposta de todos os grupos de vanguarda). (Gelado, 2006, p. 26, grifos da autora).

Quase como um corolário de tais posicionamentos políticos da vanguarda, viriam certas características que se resvalaram em questões estéticas para os autores vanguardistas. Uma delas é uma corrente de valorização do popular, que passa a integrar, ainda que de forma disfarçada, paródica, o mercado editorial. Outro elemento, associado ao primeiro, é o movimento dialético entre nacionalismo e cosmopolitismo: a busca da identidade nacional é paradoxalmente mediada pela cultura europeia, seja pelo tipo de formação recebido pelos artistas, seja pelo material disponível no mercado oficial sobre as formas artísticas do mundo. Uma terceira característica possível seria o contraditório movimento entre ruptura e continuidade. A ruptura, ponto de partida inicial de qualquer vanguardista, caminha junto a uma necessidade de aliar-se ao passado. Essa aliança não implica concordância, ao contrário, costuma prever reavaliações paródicas, críticas, com objetivo de expor fraquezas. Um último elemento seria a elaboração de propostas utópicas, que tentariam expor meios de lidar com as problemáticas iniciais. Exemplo maior delas seria a Antropofagia Cultural de Oswald de Andrade, cujo objetivo seria “digerir” a tradição cultural para superá-la e deixá-la para trás (Gelado, 2006).

Em seu estudo sobre os manifestos vanguardistas latino-americanos e sua relação com a cultura de massas, Viviana Gelado analisa as características supracitadas em diversos manifestos das vanguardas latino-americanas e sua análise serve de mote para compreender as vanguardas na América Latina e, para o caso de nosso interesse específico, a obra de Carpentier, já que é possível notar em alguns textos do autor características de manifesto, como é o caso do *Prólogo a El reino de este mundo*. Retomar suas formulações sobre este aspecto em específico nos permite formular parâmetros de análise para textos de conteúdo e forma semelhantes ao dos manifestos vanguardistas.

Enquanto gênero do discurso, há uma série de características que compõe o manifesto e o colocam em relação com outros gêneros mais ou menos semelhantes, como o panfleto e o programa. Entre elas estão a curta extensão, o caráter interpelativo, a tomada de posição de seu (ou seus) autor(es), o pedido de posicionamento do público diante do texto (como adesão ou contestação), a assunção de um risco perante a escolha manifestada, assim como do compromisso de honrar dita escolha, a presença de um “caráter refutativo” ou contestatório de ordens vigentes contra as quais se propõe uma intervenção ou subversão. Os manifestos expressam declarações de caráter artístico e estético, assim como declarações ideológicas que sustentem o conjunto do posicionamento; não raro lançam provocações e promovem reflexões sobre o estado da arte e da sociedade que justificam a necessidade de mudanças de paradigmas, as quais também constam no texto. O manifesto se dirige a uma categoria geral, acima de nomes individuais (ainda que estes possam aparecer), à “arte como instituição” e a seus representantes, como corolário necessário. Claude Abastado, citado por Gelado, formula uma definição mais precisa sobre o gênero, transcrita abaixo:

Le terme [manifeste] s'applique [...] à des textes, solvante brefs, publiés soit en brochure, soit dans un journal ou une revue, au nom d'un mouvement politique, philosophique, littéraire, artistique.

[...]Un manifeste a toujours pour effet de structurer et d'affirmer une identité. C'est l'acte fondateur d'un sujet collectif. [...] Cet intenté explique le rituel d'auto-destination des écritures manifestaires: les signataires y informent et contemplent en elles une image spéculaire. (Abastado apud Gelado, 2006, pp. 39-40)

A citação acima é bastante elucidativa de como poder relacionar, por exemplo, o Prólogo de Carpentier ao gênero manifesto, ainda que não sem algumas ressalvas. Vale lembrar que, antes de ser publicado como prólogo, foi publicado em periódico, na Venezuela, um ano antes. O texto é breve, argumenta contra uma ordem anterior de interpretação artística e cultural do mundo (o surrealismo) ao mesmo passo que aponta o modo de afirmar uma identidade, através do conceito do *real maravilloso*. Tal conceito remete não apenas a uma “cubanidade” do autor, mas a uma identidade americana coletiva. É bem verdade que não explora em detalhes o tema da forma, premissa que o afasta do gênero discursivo mencionado. No entanto, a forma é intuída a partir da leitura do romance que lhe segue e que pode ser lido em complementaridade ao prólogo. As relações entre manifestos e prefácios é discutida de passagem por Viviana Gelado (2006), que termina por incluir representantes dos segundos como parte de sua pesquisa, já que, por suas similitudes no contexto das vanguardas históricas, eram passíveis de articulações algumas vezes indissolúveis.

Na tentativa de delimitar os espaços conceituais do manifesto e o caráter relacional que estabelece com outros gêneros discursivos, Gelado traça paralelos que reforçam os diálogos que tentamos estabelecer neste trabalho, como é o caso da comparação entre manifesto, relato utópico, mito e, mais adiante em sua argumentação, ensaio. A autora assinala vários pontos de interseção entre tais discursos: quando o manifesto é comparado com o relato utópico, demonstra que compartilham “o amálgama de projetos filosófico, político e estético: o desejo de instaurar uma nova vida, alterar a ordem social e praticar novas formas de arte [...], o desejo de conquista do poder simbólico, o domínio político e a hegemonia estética” (2006, p. 41). Jorge Schwartz respalda tal opinião, quando argumenta que o vanguardista “sonha com várias utopias e projeta seu imaginário no futuro. A mais generalizada das utopias vanguardistas é a questão do novo” (Schwartz, 2008, p. 35) que, no cenário latino-americano, apresenta-se como dimensão utópica vanguardista a “possibilidade de pensar uma nova linguagem ou a tentativa de renovar as linguagens existentes” (2008, p. 63). Quando o manifesto é relacionado ao mito,

teria em comum o tratamento maniqueísta da temporalidade, estreitamente relacionado com a noção do novo como absoluto. Nesse sentido, o passado aparece caracterizado no manifesto como tempo da não-vida ou como tempo da gestação da verdadeira vida [...] ou, ainda, dentro de uma visão cíclica da história, como um tempo de inocência e pureza primitivas que o futuro deve reconquistar. (Gelado, 2006, p. 41).

O manifesto deixa claro suas “expectativas e profecias através de uma leitura da história”, ao mesmo tempo que, como o ensaio, opera como “arma ideológica” que apresenta um programa e os meios de leva-lo adiante.

No que tange os aspectos formais e efeitos de sentido do manifesto, também é possível encontrar pontos de semelhança com textos de Carpentier, como o já citado Prólogo. A título de parâmetro de análise, elencamos alguns dos principais elementos caracterizadores dos aspectos formais dos manifestos apontados por Gelado: a) situação enunciativa de um emissor que espetaculariza seu lugar de enunciação; b) posta em jogo de um ato de legitimação; c) busca de uma identidade coletiva; d) estratégia de conquista; e) recurso anafórico como componente didático do texto; f) formas argumentativas relacionadas à polêmica, como a refutação e a negação, g) disposição ao exagero e ao espetáculo; h) presença de humor, caricaturização; i) pergunta pelas origens, sejam elas coletivas ou do próprio grupo vanguardista (Gelado, 2006).

O plano conceitual das vanguardas – e de seus gêneros de divulgação, como os manifestos – é um viés significativo para a análise da obra carpentieriana. Além desses pontos, no entanto, para completar uma contextualização desse núcleo da análise, cabe refletir um pouco sobre o Surrealismo, movimento com o qual Carpentier estabelece fortes relações, ora afirmando-o, ora estimulando sua total negação. O Surrealismo é considerado a última das principais vanguardas históricas a se delinear no cenário europeu nas décadas iniciais do século XX. O primeiro manifesto do grupo, assinado por André Breton, principal artífice do movimento, foi publicado em 1924 em Paris, ainda que textos do mesmo autor denotem que a concepção do movimento date de pelo menos cinco anos antes da publicação do manifesto.

Entendido como um movimento artístico e cultural, buscava uma compreensão e expressão total do mundo e do homem, operando uma negação do realismo imediato que se impunha por outras esferas do pensamento. A compreensão das coisas que se almejava não partia da racionalidade e do razoamento, mas de sensações, intuições e da imaginação, daí a relevância dada ao onírico e ao acaso. As ideias de Freud foram inspiradoras do 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 despreza 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” (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, “ao ditado puro e simples do inconsciente, à narrativa de sonho” (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 maravilloso* estaria “ao alcance das mãos”? Cabe-nos perguntar.

André Breton propõe uma definição do movimento no *Primeiro Manifesto Surrealista*, de 1924:

Surrealismo: s.m. Automatismo psíquico puro pelo qual se exprime, quer verbalmente, quer por escrito, quer de outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de qualquer controle exercido pela razão, fora do âmbito de qualquer preocupação estética ou moral.
 Encicl. Filos. O surrealismo repousa sobre a crença na realidade superior de certas formas de associações negligenciadas até então, na onipotência do sonho, no jogo desinteressado do pensamento. Tende a arruinar definitivamente todos os outros mecanismos

psíquicos e a substituí-los na solução dos principais problemas da vida... (Breton apud Nadeau, 2008, p. 55)

O Surrealismo apresentou variadas fases e, em cada uma delas, diminuiu ou acentuou a ênfase em alguma de suas características iniciais. Ao longo de seu percurso, também agregou novos meios de interação com o mundo, como se pode notar através de sua filiação ao Partido Comunista. Apesar de todos os desenvolvimentos que o movimento engendrou e das diversas variações que sofreu ao longo de sua época inicial – do início até o final da Segunda Guerra Mundial –, fazendo com que passasse por diversas formulações, Maurice Nadeau foi capaz de sintetizar o período inicial:

O surrealismo leva primeiramente a um subjetivismo total, surgindo a linguagem como uma propriedade essencialmente pessoal, a que cada um pode usar como bem entende. O mundo exterior é negado em proveito do mundo que o indivíduo encontra em si e que quer explorar sistematicamente: daí a importância dada ao inconsciente e às suas manifestações, que se traduzem numa nova linguagem, liberada. Assumindo uma visão mais aguda de seu ser, o surrealista se opõe ao mundo e pretende dobrar este aos desejos daquele. Daí um individualismo revolucionário de onipotência do pensamento que deve, por contágio, transformar o pensamento, depois a vida de outros homens. Longe de se encerrar em segredos de escola, o surrealismo dá a cada um o meio de obter este “estado de furor”, condição primeira de uma transformação verdadeira da vida, e que deve levar à solução das contradições no seio de uma surrealidade que compreenda e ultrapasse o consciente e o inconsciente, o homem e o mundo, o natural e o sobrenatural. A procura desde estado é feita coletivamente e com todos os caracteres da experiência científica (Nadeau, 2008, pp. 166-167).

No cenário latino-americano, de acordo com Jorge Schwartz (2008), dentre as vanguardas históricas, o surrealismo foi o que assumiu maior variedade de formas e influências. Na tentativa de uma generalização, o autor afirma que os vínculos com o movimento francês são inevitáveis – Carpentier só reforça essa proposta – e que foi o único dos “-ismos” a propor uma intervenção também social e política, como meio para uma liberação geral do indivíduo.

Jorge Schwartz argumenta que não foi expressiva a participação dos 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. Formava-se um novo grupo, surrealista, por exemplo, mas não se operava a junção dos grupos. No entanto, a América Latina marcou presença em movimentos europeus. Exemplo profícuo desse contexto é a viagem de Desnos ao México e a Cuba, onde conhece Carpentier e Asturias. A curiosidade surrealista por experiências transcendentais gera um interesse particularmente forte de alguns de seus partícipes com a cultura pré-colombiana, com as experiências com o peiete e com grupos indígenas ainda pouco “contaminados” pela cultura ocidental. Também foram fundamentais para a força do movimento nas Américas as viagens de Breton e Antonin Artaud ao México.

As manifestações surrealistas latino-americanas inicialmente foram mais associadas às artes plásticas que à literatura, mas em todos os terrenos houve algum tipo de expressão do movimento. Em 1928, o jovem Carpentier publica na revista *Social*, em Havana, um artigo no qual divulga o movimento e tece algumas análises em louvor do mesmo, intitulado *Na extrema avançada. Algumas atitudes do Surrealismo*. No texto, Carpentier exalta o manifesto de Breton, considerando-o “admirável”, um “documento fundamental das inquietações 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 “-ismos”, “nenhuma atitude poderia ter definido melhor o espírito eminentemente idealista das novas gerações quanto a atitude adotada pelos surrealistas” (Carpentier apud Schwartz, 2008, p. 459). Os jovens que aderiram ao movimento seriam o melhor da juventude intelectual francesa da época.

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, a não ser em nós mesmos, no fundo dessa imaginação, capaz de criar no mais completo sentido da palavra? (Carpentier apud Schwartz, 2008, p. 460). 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 maravilloso*. Ainda nesse contexto, Carpentier depreende de sua interpretação de Breton que “nosso esforço criador deve tender a libertar a imaginação de suas tramas, a remexer a subconsciência, a fazer se manifestar o eu mais autêntico, do modo mais direto possível” (Carpentier apud Schwartz, 2008, p. 461). 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 afirma o autor:

Concedidas todas as licenças à imaginação, a imagem adquire uma amplitude, um brilhantismo, uma novidade insuspeitadas. A poesia galopa vertiginosamente sobre essas imagens – parcelas de infinito – que apenas os surrealistas souberam criar com tal intrepidez e *prodigalidade*. Seus poemas nos revelam um mundo de *milagres* cujas portas mal acabam de se abrir para nossa sensibilidade. Os objetos mais afastados encontram inesperados vínculos, que os unem numa dança cósmica. As comparações mais *insólitas* se tornam possíveis. A ordem dos *prodígios* se altera. A *mágica* reclama seus direitos. A esfinge devora Édipo. A pedra filosofal existe. Tirésias leva à falência a Agência Havas (Carpentier apud Schwartz, 2008, p. 461, grifos meus)

No artigo em que resenha o Surrealismo, ressaltando seus pontos altos e louvando seus artistas, Carpentier antecipa conceitos que servirão de base para sua proposta de leitura da América – o *real maravilloso* – na qual, supostamente, formaliza o rompimento do autor com as ideias surrealistas. A ideia de “prodigalidade”, de “milagre”, de “mágica” e do “insólito”, palavras usadas para compor suas formulações sobre o movimento surrealista, são usadas no Prólogo a *El reino de este mundo* para formalizar sua proposta do que viria a ser o *real maravilloso*, expondo elos, e não apenas rupturas, com o movimento.

Segundo Anke Birkenmaier (2006), autora de uma emblemática análise sobre o surrealismo na América Latina através da leitura da produção de Carpentier, 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. A autora afirma que “se había creado en Latinoamérica una suerte de cultura popular surrealista, en gran medida alimentada por la aceleración y la superimposición de imágenes y sonidos en los medios

masivos” (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. Parte substancial de sua percepção desse momento se revela em *Los pasos perdidos*, de 1953.

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 fundamentos surrealistas, mas num ambiente notadamente marcado por eles, nomeado pela autora como “cultura do surrealismo”. Um dos principais eixos dessa cultura do surrealismo se baseia no modo como o confronto com as vanguardas europeias gerou uma alteração na forma de “olhar o outro”.

A los latinoamericanos, la mirada surrealista sobre “el otro” les permitió asumir su propia sociedad como una sociedad moderna, heterogénea y llena de tensiones, pero en un mismo campo discursivo con las europeas. Esto se lo deben en no poca medida a lo que llamo aquí la cultura del surrealismo (Birkenmaier, 2006, p. 16)

A cultura do surrealismo serviu para Carpentier, assim como para outros autores latino-americanos de meados dos anos trinta, como um “catalisador cultural” que ajudou a expor uma conexão artística moderna entre escritores de diversas procedências culturais. Nesse período, intelectuais e artistas latino-americanos “viajaron y dialogaron con Europa [...]”. Todos ellos estaban fuera y dentro a la vez, y vivían de la dialéctica entre cercanía y distancia de Latinoamérica” (Birkenmaier, 2006, p. 20). Esse contexto é explorado por Jorge Schwartz (2008) em seu livro sobre as vanguardas, numa sessão intitulada “Nacionalismo versus Cosmopolitismo”, 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 “diatética entre cercanía y distancia” 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 visível em estilos e conceitos importantes de nossa produção, como no *real maravilloso*, já mencionado, no *realismo mágico* e na *literatura fantástica* produzida em cenário latino-americano (Birkenmaier, 2006; Chiampi, 2008).

A delimitação desses conceitos e estilos foi elaborada por Irlemar Chiampi, primeiro em sua tese de doutoramento e depois no livro que se tornou referência, não só no Brasil, mas para toda a crítica literária ibero-americana sobre o tema. Trata-se de *O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano* (2008), obra em que a autora confronta e discute a validade, extensão e razoabilidade de cada uma das nuances em que se apresenta a ideia do maravilhoso e do fantástico na literatura hispano-americana, apontando para uma tentativa de formalização desses fenômenos literários. A base de sua proposta é rever cada um desses conceitos e mostrar como eles podem apresentar um conjunto de elos que, aplicados à literatura hispano-americana a que se referem, demonstram uma série de falhas ao processar o material literário produzido, ainda quando este era elaborado tendo em vista ditos conceitos. A partir dessa revisão, a autora sugere a categoria de “realismo maravilhoso” para interpretar a literatura hispano-americana. Tal categoria se situa no âmbito mais específico de uma poética da literatura hispano-americana, ao mesmo tempo em que considera o viés ideológico a que poderia estar associado o conceito do realismo maravilhoso e as obras que se subscrevem nessa categoria. O “realismo maravilhoso” não seria, portanto, apenas um “movimento, ou escola de um dado momento das letras hispano-americanas, mas [...] um tipo de discurso que permite determinar as coordenadas de uma cultura, de uma sociedade, de uma linguagem hispano-americanas” (Rodríguez Monegal apud Chiampi, 2008, p. 14).

Chiampi tenta elaborar uma categoria de interpretação crítica da literatura que lide com caracteres que lhes sejam próprios, como o são o “realismo” e o “maravilhoso”. O objetivo parece ser criar conceitos mais claros de análise, a fim de sair de conjecturas sobre conceitos menos passíveis de categorização e formalização, como seriam os de “real” e “mágica”. Ao lidar com elementos próprios da literatura, a abordagem das obras poderia ser menos voltada para seus autores

(suas opiniões e posicionamentos) e centrar-se sobretudo no próprio objeto artístico. Em outras palavras, cria-se uma possibilidade de análise imanentista da obra, abrindo a possibilidade de considerar o conteúdo ideológico a ela associado a partir de seus próprios elementos; não mais apenas através da observação das posturas dos autores.

A ideia geral do “realismo maravilhoso” encerra a crítica que a autora destina aos conceitos de “realismo mágico” e ao de “real maravilhoso”. Primeiramente, ambos lidam com elementos tipicamente alheios às formalizações literárias: de um lado, o “mágico” e, de outro, o “real”. Nenhum deles apresenta uma especificidade literária, pressuporiam, em verdade, o processo de mimetização realizado (ou pretendido) pelo autor. O segundo ponto problemático seria a necessária vinculação do estético com o projeto ideológico, político e cultural dos autores. A compreensão, por exemplo, do *real maravilloso* de Carpentier estaria necessariamente vinculada a seu projeto de valorização da cultura negra afro-antilhana, da cultura e da geografia meso-americanas, o que por si só encerra um projeto político de afirmação identitária e decolonial proposto pelo autor. O terceiro e último ponto seria a indefinição em si dos conceitos, os quais diriam muito mais da ideologia geral e da forma como os autores entendem a literatura que devem produzir do que de parâmetros literários propriamente ditos, o que não raro levava à confusão com a literatura fantástica. Chiampi assim resume a problemática dos conceitos:

Quanto às conclusões específicas, os impasses analíticos e conceituais provêm: 1) da impertinência da abordagem fenomenológica que, vinculadas às teorias pictóricas de Franz Roh, projetam a questão para fora do texto; 2) da compreensão inadequada das teses culturalistas de Carpentier, que desliza frequentemente para o enfoque temático, obrigando o analista à tarefa inútil (literariamente falando) de definir o grau de representatividade do referente extratextual; 3) da confusão com a literatura fantástica, que impede a delimitação de zonas discursivas distintas, acima das coincidências temáticas. Em suma, o problema da construção poética do novo realismo hispano-americano não pode ser pensado fora da linguagem narrativa, vista em suas relações com o narrador, o narratário e o contexto cultural (Chiampi, 2008, pp. 28-29).

A escolha da autora por utilizar o termo “maravilhoso” como parte de uma dupla conceitual (o “realismo maravilhoso”) aponta também para uma dívida da literatura “realista maravilhosa” hispano-americana para com o Surrealismo, já que este foi o maior responsável pelo resgate do maravilhoso no século XX, bem como por sua ressignificação. Chiampi lida com duas acepções básicas da palavra maravilhoso: a primeira delas seria a de “extraordinário” ou “insólito”, nesse sentido, ele “preserva algo do humano, em sua essência. A extraordinariedade se constitui da frequência ou densidade com que os fatos ou os objetos exorbitam as leis físicas e as normas humanas” (Chiampi, 2008, p. 48). Na segunda acepção, o maravilhoso é o extremo oposto ao humano, ele seria produção de seres sobrenaturais, fruto de um afastamento da ordem natural. A forma como o escritor apreende uma ou outra forma do maravilhoso será determinante da análise empreendida pelo crítico.

Sendo concebido a partir de uma das duas acepções mencionadas, ou ainda por qualquer outra que se possa aventar para o conceito de maravilhoso, é certo que ele foi resgatado e revitalizado, no século XX, a partir do labor surrealista de evidenciar-lo e apontar sua importância para as possibilidades de interpretação do mundo através da arte. O recurso ao maravilhoso repercutiu para muito além do surrealismo, mas foi em variadas formas mediado pelas leituras realizadas pelo movimento vanguardista. No contexto da literatura hispano-americana do século XX, sobretudo aquela intitulada pelos críticos como “nueva novela hispano-americana”, o maravilhoso cumpre um papel de reafirmação identitária e funciona como uma ferramenta para expressar interpretações da realidade latino-americana que não cabiam em moldes estritamente inspirados na literatura europeia. Esteticamente falando, o maravilhoso americano se distingue por uma necessidade de os autores tentarem mesclar-lo com a realidade, ou sua visão da mesma. Em outras palavras, o recurso ao maravilhoso se deve à necessidade de “fazer caber” a América, assim como ela era concebida, em seus detalhes e particularidades, numa literatura capaz de promover a junção entre o local e o universal. Tanto o realismo mágico como o *real maravilloso* promovem, em maior ou menor medida, essa adaptação do conceito de maravilhoso à literatura latino-americana.

Em linhas gerais, os movimentos das vanguardas históricas foram responsáveis por prover de argumentos estéticos e ideológicos a revisão literária e artística que se desenvolveu ao longo da primeira metade do século XX e se ramificou através da “nueva novela hispano-americana”. O surrealismo, nesse contexto, cumpriu um papel fundamental em várias esferas, as quais se relacionavam com as necessidades dos autores latino-americanos, como o vínculo com as questões político-ideológicas e com a retomada do maravilhoso, conceito fundamental para o desenvolvimento do *real maravilloso*, do realismo mágico e do fantástico, traços notadamente marcantes da literatura hispano-americana do século passado.

3.3 Ensaio e utopia

O conceito de utopia é um daqueles que suportam alocações variadas a depender de como está sendo empregado e do contexto maior em que está sendo usado. De “não lugar” a “quimera”, “impossibilidade” ou “lugar feliz”, o fato é que a palavra utopia acaba por compreender dois momentos básicos: o primeiro, que pode ser mais ou menos evidenciado, corresponde à crítica de uma situação social diagnosticada como negativa; o segundo momento é o da proposta, que constitui a exposição descritiva de uma sociedade imaginária que serviria de alternativa à opção inicialmente criticada (Carrasco, 2002). Gregory Claeys, em *Utopia, a história de uma ideia*, comenta que o conceito “é uma variação de um presente ideal, de um passado ideal e de um futuro ideal, e da relação entre os três” (2013, p. 07). Segundo Rolando Carrasco (2002), é possível estabelecer uma tríade conceitual para a ideia de utopia, a saber: a) ideia ilusória e racionalmente improvável; b) gênero filosófico-literário e c) “o utópico”, função de tensão operante historicamente, que se manifesta como uma forma determinada de percepção do real, que põe em jogo as estruturas mentais e os ideais de uma época.

Seja qual for a opção adotada pelo usuário da palavra, é certo que utopia tem, necessariamente, uma ligação intrínseca com a realidade e a história, tão íntima e lúcida que gera a necessidade de superar o real vivido, senão na prática, na forma de uma proposição. Fernando Aínsa (1984; 1991; 2006, 2011) argumenta que

apesar da conotação pejorativa que o conceito adquiriu, na forma sinônima de “impossível” ou “improvável”, essa noção não mais tem espaço em nosso mundo, sobretudo quando se trata de utopia enquanto gênero literário. Segundo ele,

Contrariamente a una idea muy difundida, la utopía no es un género de literatura de evasión, sino la obra de autores profundamente comprometidos con la realidad política, social y económica de su tiempo. La mayoría de las utopías estimulan la reflexión crítica sobre una determinada época: el proyecto imaginario que proponen, su ideal, se concibe siempre en función de los valores imperantes en la sociedad del autor. (Aínsa, 1991, p. 13)

Aínsa (1984) argumenta que muito mais do que referência a um ideal improvável ou distante, a utopia passou a ser um “estado de espírito”, correlacionado a uma atitude mental rebelde, de oposição ou resistência à ordem existente pela proposição de outra radicalmente diferente. Essa visão compromete profundamente a do senso comum e admite de forma definitiva o caráter histórico da utopia, isso porque “la negación de una escala de valores, su proyección o la imaginación más libremente concebida, no puede ser totalmente arbitraria” (Aínsa, 1984, p. 16). Aínsa aponta ainda outra dimensão da utopia que é a de sempre constituir uma tensão. Seu argumento é o de que é justamente a tensão bipolar entre o que se pode chamar “realidade atual” e aquilo que se poderia chamar “paradigma do futuro” o que melhor caracteriza a utopia (1984, p 16). Mesmo que sua dimensão histórica seja frequentemente questionada, fica patente que o trabalho do “utopista” está fincado na realidade e dela não se desprende, pois é por ela conduzido, ainda que seja na forma de repulsa.

Nesse sentido, cabe traçar alguns apontamentos prévios suscitados pela leitura dos textos de Aínsa. O primeiro deles é o de realizar uma distinção, tão clara quanto possível, da ideia de utopia enquanto conceito, “modo”, e utopia como gênero literário. A primeira, evidentemente mais ampla que a segunda, aponta para a configuração do “utopismo”, uma “forma do espírito” relacionada a um “imaginário subversivo” presente em diversas obras, mesmo naquelas não inclusas no gênero utópico. É, então, possível dizer que um autor seja utopista sem haver escrito, necessariamente, uma utopia. Aínsa argumenta em favor de que existe um “caráter

utópico” inerente ao humano, o qual se intensifica a partir de uma “esperança como virtude cardinal” e se converte num desejo sólido, intenso, de transformar o real – daí o pensamento utópico estar tão relacionado às teorias sociais. No entanto, o pensamento utópico parece estar mais interessado em “visualizar imaginativamente possibilidades” que em alcançar fins concretos, pois o modo utópico interage mais especificamente com a idealização de um “dever ser” alternativo à realidade vivida (Aínsa, 1984, p. 15). Apesar de o modo utópico estar relacionado a uma escrita, ele não se limita a ela.

Tendo isso em vista, fica fácil entender o que diferencia o modo utopista do gênero utópico. Ao primeiro se relacionam mais fortemente faculdades imaginativas com finalidade de modificar o real não por uma alternativa imediatamente concretizável, mas a partir da hipótese, da assunção da possibilidade de uma ordem diferente das coisas, ainda assim baseadas nas possibilidades que o mesmo real poderia configurar, naquilo que ele “poderia ser”. Indo além de critérios imaginativos, o gênero utópico ultrapassa cogitar possibilidades e assume a função de criar a representação de um modelo de sociedade já alterada e em funcionamento. Enquanto gênero, a utopia é a descrição pormenorizada da imaginação utopista. É proposta a representação do mundo organizado, da “utopia aplicada” aos detalhes específicos de funcionamento da sociedade. Assume funcionar como inspiração e pretende influenciar o curso da história.

Em sendo assim, a utopia não é um gênero de evasão; ela se pretende essencialmente histórica. A relação com a realidade e as possíveis interpretações da mesma são determinantes da utopia, como modo ou como gênero. O utopismo não assume uma fuga da realidade, nem a fatal anulação de todos seus limites (Aínsa, 1984); ao contrário, trabalha com a realidade tendo a esperança como base e a imaginação como metodologia. Dessa forma, não é objetivo seu almejar o impossível: “dinâmica e progressista, a utopia pode chegar a ser sinônimo de revolução” (Mannheim apud Aínsa, 1984, p. 18). Aínsa argumenta que “topia” e “utopia” estão sempre em interação dialética. O que melhor caracteriza a utopia é, como dissemos, justamente a tensão bipolar entre a “realidade atual” e o “paradigma de futuro”. Segundo o autor, “la utopía supone una fe racional en la realidad no existente pero potencial. Al mismo tiempo supone una demostración de que, si bien

lo real no se resuelve en lo inmediato, es posible explorar las posibilidades concretas de transformarlo” (Aínsa, 1984, p. 20). Daí advém a necessidade de a utopia dever ser estudada em paralelo às estruturas mentais e às ideias de uma época.

Pelas características que reúne, a utopia estabelece conexões inevitáveis com outras categorias do pensamento e da história das ideias, como com o maravilhoso e com o mito. A relação com o maravilhoso advém do gosto humano pelo fantástico, pela aventura e por eventos que indiquem horizontes ilimitados. Há, no entanto, um limiar entre utopia e maravilhoso que não os torna totalmente compatíveis, já que a utopia está imbricada à realidade e o maravilhoso costuma excedê-la. Em outras palavras: a utopia lança mão de uma necessidade de coerência que o maravilhoso costuma dispensar.

As relações que a utopia trava com o mito expõem menos confluências, no sentido de que esta pode ser entendida como o anverso daquele. Em linhas gerais, podemos considerar o mito um fato social coletivo sujeito a uma estreita interdependência com uma determinada sociedade e que costuma justificar uma ordem de coisas já estabelecida. A utopia, na contramão, costuma ser uma produção individual, constitui um sistema razoavelmente fechado que expõe visualizações subversivas de uma realidade que foi criticada. Seu ponto de partida é a crítica de uma ordem vigente e seu objetivo é a superação de tal ordem. Enquanto o mito justifica uma realidade, a utopia a rejeita.

As cifras da utopia se lançaram sobre a América desde antes mesmo do encontro desta com o mundo europeu. É bastante difundida a ideia de que este não desconhecia a possibilidade de “outros mundos” além dos oceanos, mas a busca só foi de fato empreendida quando o imaginário europeu não mais se contentava com utopias celestiais e mitologias europeias antigas. Segundo Durán Luzio (1979), à época de Colombo a tradição que garantia o encontro da América se atualizava, reconfigurando os mitos ao redor do tema. Segundo ele, vários influxos e circunstâncias históricas coincidentes passam a ser citados para fazer com que os mundos do além-mar tivessem lugar no imaginário da época e teria sido o que o autor chamou de “vontade” e “disposição” mostradas pelos europeus de associar a possibilidade de outros mundos a um arsenal de lendas e tradições que fizeram com que uma expectativa não raro mística fosse gerada quanto ao encontro dessas terras

longínquas, ainda desconhecidas mas já então desejadas. Assim sendo, a América não deixaria de ser, desde antes do encontro, ela mesma uma utopia europeia, visto que a expectativa gerada no momento da busca se impôs no solo americano, à revelia de suas idiossincrasias. Aínsa afirma que

es casi imposible separar en el momento del descubrimiento, de la conquista y la colonización la presencia de mitos como los de la Edad de Oro, el Paraíso terrenal, las Islas Buenaventuradas, la Arcadia, el país de Jauja o el de Cucaña, de lo que es la esperanza de establecer la Utopía en tierra americana (1984, p. 24)

Aínsa sugere que a América representa uma ligação íntima entre o mito clássico e a nova utopia, definida por Thomas More. Leopoldo Zea comenta que “el descubrimiento de América no es obra del azar; tiene su origen en una necesidad inaplazable. Europa la descubre porque la necesita” (apud Durán Luzio, 1979, p. 14). Teria sido essa “necessidade” europeia de um “novo mundo”, espaço do fantástico, do maravilhoso, do mítico e do místico (da Fonte da Juventude, do El Dorado, da Ciudad de los Césares, dos gigantes e bestas) a responsável pela gestação de uma tradição utopista também na América.

Se ha dicho que por abundancia de tantas leyendas se perdió un rasgo de veracidad que hubiera otorgado una visión más nítida de lo que fueron, por ejemplo, las culturas precolombinas y el intramundo de esos pueblos. Pero las fantasías del *allá* colmaron las medidas más realistas. La función del cronista de Indias se debate entre la fidelidad al medio o a la tradición. Las más de las producciones coloniales llevan algo de esas dos fuentes. De ese encuentro nace la literatura hispanoamericana (Durán Luzio, 1979, p. 15)

De acordo com Zea e Durán Luzio, esses raios de utopia que chegam à América e se relacionam com sua “fundação” são responsáveis por uma atitude literária que seguiu considerando o território como uma terra prometida e se desenvolveu durante os anos de colonização e de independência da América.

¿por qué, sin embargo, varios de los que tomaron la pluma persistieron en crear El Dorado, Amazonas y lugares y seres de ese tipo? Acaso, comprobando la imposibilidad de dar con tales parajes, dejaron en la literatura lo que no pudo quedar en la historia. (Durán Luzio, 1975, p. 17)

A realidade e a fantasia se chocam desde o encontro dos mundos no século XV até letras recentes no século XX, das cartas da conquista aos vários projetos de ensaístas latino-americanos que vislumbram utopias para a América. Essas, por seu turno, são inspiradas nas realidades locais e nas necessidades por elas engendradas. Como dissemos, a História é matéria da utopia e esta pode ser sinônimo de revolução, visto que é dinâmica e progressista (Aínsa, 1984, p. 18). Utopistas costumam afirmar que as utopias de outrora podem se transformar na realidade vindoura e encontram ocorrências históricas que se mostrem representativas desse fato. Aínsa diria que a utopia supõe uma fé racional numa realidade não existente, mas potencial: “porque si la tensión utópica está hecha de esperanza, el sueño no basta. Es necesaria también la voluntad de convertir la esperanza en un orden diferente y es esta voluntad generalmente tenaz y combativa, la que provoca la verdadera tensión utópica” (1984, p. 25), como discutiremos mais adiante.

Ao delimitarmos o olhar sobre os textos sobre utopias relacionados à América Latina vamos encontrar que os autores (ver Aínsa; Carrasco; Durán Luzio) que os estudam estão de acordo em um ponto: a América é caracterizada permanentemente por uma tensão utópica. Aínsa comenta que há

por un lado, la visión esperanzada de su idealidad futura llena de posibilidades y, por el otro, el presente hecho de desigualdades, injusticias y frustraciones. El planteo desmesurado de un ‘deber ser’ al que no se renuncia, muchas veces basado en mitos nacionalistas de raíces pasatistas, se ha enfrentado siempre en la historia americana a la realidad inmediata para hacer más notorio su desajuste. La ‘tensión’ consiguiente ha llevado (y sigue llevando) al encuentro en América de muchos sueños y esperanzas individuales con realidades colectivas. Porque si la tensión utópica está hecha de esperanza, el sueño no basta. Es necesaria también la voluntad para convertir la esperanza en un orden diferente y es esta voluntad, generalmente tenaz y combativa, la que provoca la verdadera tensión utópica (Aínsa, 1984, p. 25)

E é essa “tensão utópica” que encontramos nos textos de vários ensaístas hispano-americanos, como Rodó, Vasconcelos, Henríquez Ureña e Carpentier (em sua dimensão de ensaísta mas também de romancista). Antes de mais nada, é importante situar em que etapa das “tensões utópicas” se encontram esses autores. Fernando Aínsa (1984) propõe cinco momentos mais ou menos bem estabelecidos de tensão, nos quais parece ter-se completado um circuito que vai do imaginário ao real. O primeiro deles corresponde à função da utopia no descobrimento da América. Como dissemos anteriormente, existia, antes do encontro propriamente catalogado, uma expectativa, uma utopia, quanto ao novo continente. O fato de os primeiros territórios encontrados terem sido ilhas só reforçou o imaginário da América como o habitat de uma natureza paradisíaca onde viveriam seres primitivos em estado puro. O segundo momento de tensão reside na função exercida pela utopia durante a colonização da América. “El siglo XVI está marcado por esta alimentación recíproca de fantasía y crónica pormenorizada, entre proyecto y realidad, entre Europa y América y viceversa” (Aínsa, 1984, p. 31). Segundo o autor, as experiências de homens como os freis Tomás de San Martín, Antonio de Montesinos, Montolinía, Bernardino de Sahagún, Bartolomé de las Casas, e de jesuítas nas “reducciones” no Paraguai, Argentina e Brasil são tentativas não necessariamente conscientes de pôr em prática projetos utópicos concebidos na Europa.

O terceiro momento de tensão pode ser delimitado através da função que exerce a utopia na independência da América. Com a Ilustração e a eclosão do Século das Luzes tanto as ideias sobre a Idade de Ouro se renovam como as experiências práticas da Independência dos Estados Unidos e da Revolução Francesa fazem com que o ponto de origem das utopias mudasse de lugar, ou, melhor dito, tivesse múltiplas origens: a América deixa de ser o cenário da utopia europeia para engendrar sua própria utopia. Ocorre o trânsito das utopias na América para as utopias da América. O quarto momento de tensão se dá na percepção que se tem da utopia durante a consolidação dos novos estados americanos. À frustração que seguiu as independências (em virtude dos golpes de estado, ditaduras...) se sobrepõe a descoberta de novos espaços para conquistar. É a época dos escritos de José Martí, José Enrique Rodó e tantos outros que iriam inspirar novas formas de pensar a América.

O quinto e último momento de tensão apontado por Aínsa se encontra na função que exerce a utopia no pensamento hispano-americano contemporâneo. Ao vazio deixado pelas guerras, à grande crise mundial e ao início de sua superação surge um novo impulso americanista que engendra novas correntes ideológicas, projetos e realidades revolucionárias. O quinto momento de tensão é necessariamente mais difícil de analisar, pois se encontra em andamento. A ele pertencem textos de Carpentier que serão comentados à luz da ideia de tensão utópica, juntamente com outros critérios de análise.

Quando consideramos os utopistas americanos, é necessário ter em evidência algumas questões. A primeira delas é que, mesmo depois de logradas as independências das colônias hispanoamericanas, a questão da identidade de seus povos não ficou resolvida. Apesar de se declararem livres do jugo da metrópole, não reuniam as condições de ver-se totalmente desvinculados dela. A total liberação era impraticável, pois havia heranças das quais não se podia livrar, como o idioma, costumes e modos de vida que eram ainda elementos vivos nos países latino-americanos. No entanto, suas gentes requeriam uma nova mirada de si mesmas: não eram mais colônias mas tampouco eram de todo livres. A busca por uma definição foi tarefa de vários intelectuais nascidos em terras americanas e a resposta às perguntas chaves como “o que é a América Latina?”, “como entender o passado?”, “quem é o povo latino-americano?” e “o que se pode esperar da América Latina?” não raro vieram em forma de utopias. Mas não mais cabia ser a utopia de outrem, a América queria ser, ver-se e sentir-se como sua própria utopia. Diferente do que ocorreu na Europa, que dirigiu sua utopia para uma terra além-mar, a América queria ser o lugar de sua própria utopia, seria no próprio continente americano onde residiriam as pretensões futuras do homem latino-americano.

A crescente necessidade de refletir sobre os destinos da América e de delimitar sua identidade frente às heranças dos colonizadores marca os anos pós-independências e as primeiras décadas do século XX de forma particular. Durante o modernismo esse tema pareceu ser um dos mais caros aos escritores da época, que acabaram por formular as bases do gênero ensaístico contemporâneo. É na ensaística hispano-americana do século XX e em alguma medida em seus romances que a utopia da América começa a ser esboçada em suas novas formas. Apesar de o

ensaio, enquanto gênero, congregar características próprias, ainda que complexas e plásticas, a forma que adquiriu na América Latina gerou peculiaridades que a distinguem, num âmbito mais geral, das demais. Para compreender as idiosincrasias do ensaio hispano-americano, cabe tentar formular uma ideia geral do que viria a ser o ensaio. Para Emilio Carrilla, trata-se de

una obra por lo común breve, centrada en un tema literario, filosófico, científico, etc., y que aspira a aclaraciones o precisiones. Que se distingue por la claridad de la estructura y el brillo y agudeza de la expresión. Y que se dirige, con cierta cautela, a un público lector de alguna amplitud (1993, p. 377)

Seriam características desse formato “la eliminación de la prueba explícita, la atenuación de las citas, el enfoque polémico, el acento intencionadamente personal” (Carrilla, 1993, p. 377). Pedro Aullón de Haro define o ensaio, juntamente com o poema em prosa, como um dos únicos gêneros da invenção moderna. Para o autor, “ensayo es un tipo de texto no predominantemente artístico ni de ficción ni tampoco científico ni teórico sino que se encuentra en el espacio intermedio entre uno y otro extremo estando destinado reflexivamente a la crítica o a la presentación de ideas” (2005, p.02).

Na América Latina, o gênero ensaio congrega um conjunto muito heterogêneo, pertencente a variadas gerações, escolas de pensamento e posições ideológicas, associado a homens de ação, estudiosos atentos do passado hispano-americano que demonstravam sua preocupação em compreender o presente de forma lúcida para, só então, conjecturar sobre seu destino e o de seu continente, articulando crítica, reflexão ideológica e especulação filosófica (Oviedo, 2012, p. 107). A ensaística hispano-americana das primeiras décadas do século XX, mais que textos analíticos, caracteriza-se por trazer também propostas de intervenção para modificar o presente e o porvir. O gênero se caracteriza também por seu caráter híbrido, que congrega diferentes tons e perspectivas, por muitas vezes contraditórias. Os textos supõem uma polêmica e funcionam como arma, como espaço de combate. Fernando Aínsa diria que

Desde los primeros momentos de la Independencia americana son evidentes los esfuerzos por asegurar que a la emancipación política siga una mental. Se trata así de “inventar” un pensamiento “original” (Simón Rodríguez) y elaborar una filosofía propia y enraizada basada en las “necesidades” de cada época y cada país (Juan Bautista Alberdi), ajena a todo “vasallaje” (Esteban Echevarría) y reivindicando la autonomía cultural americana (Andrés Bello). El ensayo será la herramienta privilegiada de esta búsqueda. (2011, p. 11)

O tema central da ensaística americana acabou sendo, inevitavelmente, a ideia de América, tema que incomoda desde os tempos da conquista, adquirindo sempre novas nuances, formulações e interesses. Aínsa argumenta que existe uma intrínseca relação entre o ensaio e a necessidade de pensar a América, e essa relação não é arbitrária.

No por azar, el más indefinido de los géneros literarios – el ensayo – ha sido tradicionalmente el más representativo e idóneo para reflejar la plural y compleja, cuando no contradictoria, realidad hispanoamericana. Género incitante, polémico, paradójico, problemático, pero básicamente *dialogante*, el ensayo cubre una parte amplia del *spectrum* semántico de un continente que desde su incorporación al imaginario occidental ha provocado interrogantes y reflexiones, pero también sugerentes aperturas interculturales. (Aínsa, 2011, p. 11, grifos do autor)

Por ser “dialogante”, “plural” e “contraditório”, o ensaio na América Latina se revestiu dos mais diversos tons. No entanto, na maioria gritante dos casos, as discussões assumiam uma posição fatalmente política e ideológica. Por ser cenário de tantas questões mal resolvidas, o espaço americano exigia um local de debate e, no plano das letras, o ensaio foi onde se travaram as grandes batalhas conceituais sobre o presente americano, sua história e seu destino. Emilio Carrila (1993) esboça uma arqueologia do ensaio americano que remete aos primeiros séculos dos tempos coloniais. No entanto, é inegável que foi a partir do Século das Luzes que o gênero assumiu nova força e contornos, associando-se aos debates sobre americanidade promovidos pelos ares de emancipação, tão característicos à produção do gênero. Aínsa também discute essa questão; segundo o autor “desde el momento de la Independencia, el ensayo estuvo abocado a configurar la identidad hispano-

americana y a encontrar los *modelos* más adecuados para afrontar los conflictos y las antinomias en que se dividía y polarizaba la sociedad” (Aínsa, 2011, p. 14, grifos do autor).

Por ser o cenário da discussão do presente, com uma proposição para o futuro, não raro baseada em “modelos” adequados a confrontar os problemas da sociedade americana, foi um caminho bastante natural ao ensaio estar associado à utopia, enquanto modo – utopismo – e enquanto gênero com o qual o ensaio se hibridiza. Não são poucos os ensaístas de que poderíamos lançar mão para comentar as utopias da América, no entanto, as primeiras décadas do século XX parecem fornecer o corpus mais fundamental relacionado ao tema. Além disso, esse recorte seria particularmente útil para a análise das obras de Carpentier, já que constituem o contexto geral a partir do qual sua produção se desenvolve e com o qual ela acaba dialogando.

As condições históricas que reuniram, mais ou menos no mesmo período, Revolução Mexicana, Revolução Russa e Primeira Guerra Mundial incentivaram, na América, o questionamento de seu destino, através da necessidade de uma interpretação cultural da região, ou seja, uma busca por identidade; e, associada a essa procura, a reflexão sobre a função do intelectual, sobretudo aquela relacionada a implicações para a coletividade. Nesse contexto, não é de se estranhar que o arielismo acabe sendo determinante da produção ensaística no referido período.

Publicado em 1900, “Ariel”, do uruguaio José Enrique Rodó, é um ensaio que pode ser considerado um dos textos de maior influência nos campos da cultura e política latino-americanas no início do século passado. A princípio, trata-se de um diálogo intertextual com algumas obras consagradas, em especial com “A tempestade”, de Shakespeare. É um texto breve caracterizado por seu conteúdo filosófico e um tom marcadamente pedagógico, já que está especialmente dirigido à juventude hispano-americana. Seu objetivo, além de fomentar nos jovens o chamado ao compromisso com a unidade latino-americana, é realizar uma crítica ao utilitarismo e aos Estados Unidos. As repercussões de “Ariel” foram vastas e eventualmente se afastaram da proposta inicial, fazendo confluir, sob o signo de arielismo, vertentes ideologicamente contraditórias, como socialistas e fascistas. Correndo o risco da generalização, é possível dizer que os ensaístas latino-

americanos posteriores a Rodó são seus herdeiros, seja por desenvolverem suas propostas, seja por reformula-las criticamente. São exemplos da herança arielista diversos ensaios de José Vasconcelos e de Pedro Henríquez Ureña. A produção de ambos é, inclusive, representativa também da ensaística utopista latino-americana.

O mexicano José de Vasconcelos é uma figura contraditória na história do continente americano. Escritor e ativista, foi um homem público que usou seu cargo para levar a cabo suas ideias. Entendia a literatura como missão e cumpriu um papel cultural intenso no México. Em *La raza cósmica. Misión de la raza ibero-americana* (1925), expõe sua tese central: “las distintas razas del mundo tienden a mezclarse cada vez más, hasta formar un nuevo tipo humano, compuesto con la selección de cada uno de los pueblos existentes” (Vasconcelos, 1925, s/p⁴). A tese de Vasconcelos se sustenta em concepções naturalistas e no evolucionismo darwiniano e rechaça as intervenções humanas como dínamo da história. O novo tipo humano apontado pelo autor e por ele nomeado de “raza cósmica” seria a “espécie” humana que se encarregaria da reta final da história. É interessante notar a análise que o autor faz do passado, pois ela é parte fundamental para a compreensão de seu texto e mesmo do gênero ensaístico. Para ele, o périplo da civilização começou na América com a raça dos atlantes, que em seguida se locomoveu para o Egito, depois à Índia e posteriormente à Grécia, onde funda a raça branca, a qual por sua vez se expande para o continente americano (que em suas palavras é “antiguo” e não “nuevo” mundo) e cuja missão é servir de intermediário à quinta raça universal.

Vasconcelos dá a entender que a quinta raça está se delineando à época em que escreveu seu ensaio, era já um processo em andamento. Segundo ele um fator espiritual coordenará o processo até a formação da raça cósmica e no momento em que ela esteja pronta uma nova sociedade se erguerá, ela terá arquitetura e estética novas e todas as gentes terão acesso à sabedoria. Para Vasconcelos, o destino se impõe por si mesmo e poucas são as incumbências do homem para que ele se cumpra. De acordo com as palavras de Adriana Arpini de Márquez,

Podemos afirmar que la concepción de la Raza Cósmica es una concepción utópico-profética, basada en una suerte de **fatalidad**

⁴ A versão digital do texto de Vasconcelos consultada para este trabalho não está paginada.

histórica, por la cual se postula la misión inexorable que se cumplirá por la mediación de un condicionamiento **biológico** que consiste en la constitución de la quinta raza. Pero el factor biológico no es el único determinante, interviene además el factor espiritual; hay que preparar los espíritus, entonces "se hace necesario reconstruir nuestra ideología y organizar conforme a una **nueva doctrina étnica** toda nuestra vida continental", en rigor se trata de un dogma. [...] se trata de una estética que remata en una mística cuya finalidad es lograr, en virtud de la gracia, la transcendencia a un orden sobrenatural. (2014, p. 145-146, grifos da autora)

O dever do iberoamericano será “silencioso”, pois a ele coube pertencer a um povo que não está fazendo história e por isso deve colaborar para salvá-la. A relação com o presente proposta por Vasconcelos, no sentido de uma mudança da realidade imediata, é mínima. Ao americano cabe o silêncio e a espera. O movimento da história não dependeria das ações humanas, mas de uma energia misteriosa que lhe é intrínseca (Arpini de Márquez, 2014, p. 147). O autor escolhe ignorar a historicidade própria à América Hispânica, mas ainda assim seu texto é muito representativo para o pensamento hispano-americano. Instaure-se, assim, uma contradição inerente à obra, já que a utopia se ancora na história. No caso de Vasconcelos, que reinterpreta a “idade dos povos”, ao considerar o homem americano habitante antigo do mundo, a contradição fica ainda mais clara. O desejo de negar a historicidade presente do povo americano parece representar a impossibilidade de encontrar nos homens de seu tempo os construtores da utopia, ideia que aprofundaria a dimensão paradoxal do texto. Vasconcelos projeta um futuro em que uma nova raça é criada como forma de superação, inclusive do mestiço. Essa seria a missão da América hispana e talvez a maior contradição do mexicano, pois concomitante ao elogio à raça futura, cósmica, o autor ignora as discussões étnicas de mestiçagem tão caracterizadoras do ensaio hispano-americano, enquanto perspectiva utópica (o futuro pertenceria ao mestiços, etc.). Em sua maturidade, fica clara sua simpatia pelo facismo.

Pedro Henríquez Ureña, nascido na República Dominicana, também se ocupou largamente dos temas americanos e de sua utopia e é, talvez, quem melhor desenvolveu sobre “consciência americana”. Foi um dos primeiros a sistematizar a literatura hispano-americana como uma unidade orgânica, tendo especial relevância as obras *Las corrientes literarias en la América Hispánica* e *Historia de la*

cultura en la América Hispánica, ambos da década de quarenta. Completo humanista, identificado com as grandes causas sociais, via a América como o lugar da promessa e da utopia e acreditava piamente que é tarefa do intelectual participar socialmente. Muitas de suas premissas são compartilhadas por Carpentier. Em *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*, assim comenta:

Apenas salimos de la espesa nube colonial al sol quemante de la independencia, sacudimos el espíritu de timidez y declaramos señorío sobre el futuro. Mundo virgen, libertad recién nacida, repúblicas en fermento, ardorosamente consagradas a la inmortal utopía: aquí habían de crearse nuevas artes, poesía nueva. Nuestras tierras, nuestra vida libre, pedían su expresión (Henríquez Ureña, 1928, p. 05)

Em outro texto seu, *La utopia de América* (1926), apresenta pontos em comum com a utopia de Vasconcelos, mas também alguns pontos de relativa dissonância. Seu texto está centrado numa dimensão da vida cultural e numa visão globalizadora da expressão americana. O autor retoma termos marcados de utopistas hispanoamericanos, como “Nuestra América” e “unidad latino-americana”. A ideia de América atua como elemento integrador a partir do qual todos os americanos, à revelia de suas diferenças, conhecerão a harmonia e a liberdade (Giséle, 2008, p. 71). A partir de uma clara preferência pela cultura mexicana, Ureña aponta que os povos da América devem unir-se em favor de uma unidade que não é totalizadora, mas integradora. Através do uso de palavras caras às utopias (“Nuestra América debe afirmar la *fe* en su *destino*, en el *porvenir* de la civilización”, grifos nossos), Ureña argumenta que não é a força armada nem manobras político-econômicas que garantem a salvação da América, mas o seu espírito. Sua convicção numa fonte abstrata de salvação fica clara, entre muitos, no seguinte trecho: “me fundo sólo en el hecho de que, en cada una de nuestras crisis de civilización, es el espíritu quien nos ha salvado, luchando contra elementos en apariencia más poderosos; el espíritu solo, y no la fuerza militar o el poder económico” (Ureña, 1989, p. 06). A fé demonstrada pelo autor na América como uma entidade cuja força maior advém do espírito é já um indício de seu viés utópico.

Cabe apontar as relações traçadas pelo autor entre sua utopia e outros textos sobre a América Latina. É também em seu caráter intertextual que Ureña assegura sua condição de ensaísta. Além de retomar outros textos em prol de seus argumentos, o autor tece um elogio à função do ensaísta, como se pode observar no excerto que segue.

Y el Facundo de Sarmiento es la descripción del instante agudo de nuestra lucha entre la luz y el caos, entre la civilización y la barbarie. La barbarie tuvo consigo largo tiempo la fuerza de la espada; pero el espíritu la venció en empeño como de milagro. Por esos hombres magistrales como Sarmiento, como Alberdi, como Hostos, son verdaderos creadores o salvadores de pueblos, a veces más que los libertadores de la independencia. Hombres así, obligados a crear hasta sus instrumentos de trabajo, en lugares donde a veces la actividad económica estaba reducida al mínimo de la vida patriarcal, son los verdaderos representativos del nuestro espíritu. (Ureña, 1989, p. 06)

A análise do passado, a intervenção no presente e as expectativas quanto ao futuro são também características patentes que inserem o texto de Ureña na corrente utopista do ensaio hispanoamericano. Para o autor, é na força do espírito do homem latino-americano que se encontrará a firmeza para intervir no presente e para trilhar o caminho rumo à utopia: “esforcémonos por acercarnos a la justicia social y a la libertad verdadera; avancemos, en fin, hacia nuestra utopía” (Ureña, 1989, p. 06). A utopia ureniana busca uma superação das tiranias econômicas a fim de levar o homem a exercer plenamente sua liberdade individual e social.

Dentro de nuestra utopía el hombre llegará a ser plenamente humano, dejando atrás los estorbos de la absurda organización económica en que estamos prisioneros y el lastre de los prejuicios morales y sociales que ahogan la vida espontanea; a ser, a través del franco ejercicio de la inteligencia y de la sensibilidad, el hombre libre, abierto a los cuatro vientos del espíritu (Ureña, 1989, p. 07).

Ureña e Vasconcelos compartilham a busca pelo “homem universal”. Para Ureña, no entanto, este não depende necessariamente de evoluções raciais, mas se caracteriza, isso sim, por seu espírito. O homem universal proposto pelo autor

dominicano “sabrá gustar de todo, apreciar todos los matices, pero será de su tierra; su tierra, y no la ajena, le dará el gusto intenso de los sabores nativos, y ésa será su mejor preparación para gustar de todo lo que tenga sabor genuino, carácter propio” (Ureña, 1989, p. 08)

Descrever a utopia não parece ser, no entanto, o objetivo maior do texto de Ureña, mas argumentar em função da necessidade de fomentá-la. Para ele, a utopia é a “luz que unifica los espíritus”, “única esperanza de paz entre el infierno social que atravesamos todos”. É perceptível a diferença de “espaços” dados pelo autor para a descrição da utopia e a necessidade de pensá-la e criá-la. Sua argumentação se preocupa em convencer que é preciso fundar nossa utopia.

¿Hacia la utopía? Sí: hay que ennoblecer nuevamente la idea clásica. La utopía no es vano juego de imaginaciones pueriles: es una de las magnas creaciones espirituales del Mediterráneo, nuestro gran mar antecesor. El pueblo griego da al mundo occidental la inquietud del perfeccionamiento constante. Cuando descubre que el hombre puede individualmente ser mejor de lo que es y socialmente vivir mejor de como vive, no descansa para averiguar el secreto de toda mejora, de toda perfección. Juzga y compara; busca y experimenta sin descanso; no le arredra la necesidad de tocar a la religión y a la leyenda, a la fábrica social y a los sistemas políticos. Es el pueblo que inventa la discusión, que inventa la crítica. Mira al pasado, y crea la historia; mira al futuro, y crea las utopías. (Ureña, 1989, p. 06-07)

Às discussões de Ureña e Vasconcelos está subjacente a necessidade de comparar a América e sua formação à Europa e à forma como seus povos e distintas nacionalidades foram se configurando. Para Vasconcelos, no fim das contas, o início da utopia americana seria desvincular-se totalmente do jugo europeu através do argumento da igualdade. Suas histórias trariam tantos pontos em comum que levariam à conclusão de que europeus e americanos advém de uma só matriz e seriam herdeiros de uma mesma tradição; suas histórias não estariam dissociadas, mas se desenvolveriam em paralelo, com diversos pontos de interseção. Ureña também estabelece relações entre os dois continentes, tentando explicitar suas consonâncias quanto à necessidade de alimentar o espírito e as comparações outrora feitas entre cidades americanas e Atenas (“no vacilaría yo en compararnos

con los pueblos, politicamente disgregados pero espiritualmente unidos, de la Grecia clásica y la Italia del Renacimiento”).

Outro ensaísta fundamental da história das ideias da América Latina foi o peruano José Carlos Mariátegui. De origem humilde, pode ser considerado o maior defensor do indigenismo numa fase mais contemporânea, traçando conexões com a cultura agrária e as línguas originais. Sua proposta está baseada no marxismo e tem como objetivo maior transformar a América usando as forças de seus trabalhadores, ou seja, o campesinato andino e os movimentos operários das cidades. Dedicou-se ao jornalismo e sua obra mais difundida é *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, publicados pela primeira vez em 1928. Realiza uma fusão entre as revoluções vanguardistas e o marxismo, a fim de criar uma utopia cujo herói é o povo andino. Foi o fundador da Revista *Amauta*, representativa para todo o continente sul americano. Estimulava uma tomada de posição generalizada, como podemos ver na edição de abertura de *Amauta*:

No hace falta decir que *Amauta* no es una tribuna abierta a todos los vientos del espíritu. Los que fundamos esta revista no concebimos una cultura y un arte agnósticos. Nos sentimos una fuerza beligerante, polémica...Soy un hombre con una filosofía y una fe. Lo mismo puedo decir de esta revista, que rechaza todo lo que es contrario a su ideología así como todo lo que no traduce ideología alguna. (Mariátegui apud Schwartz, 2008, p. 328)

É justamente nas primeiras décadas do século XX, na mesma época que eram divulgadas as ideias de Vasconcelos, Ureña e Mariátegui, que aparece a figura de Alejo Carpentier, também ele um visionário e utopista da América, embora seus textos mais representativos do tema tenham sido publicados com pelo menos uma década de distância dos outros autores.

As ideias carpenterianas estão baseadas primordialmente no modo como se vê a América. Constantemente posta em comparação com a europeia, a realidade americana, na visão de Carpentier, é maravilhosa. Não no sentido europeu, onde o maravilhoso era obtido a partir de “truques de prestidigitação”, a partir da reunião de objetos que, em verdade, para nada se encontrariam. O *real maravilloso*

americano não seria uma invenção de artistas burocratas, cujas criações nasciam no seio de suas bibliotecas, mas a realidade em si, sem invenções extras ou floreios. Para acessá-la bastaria apenas uma fé, um estado de espírito disposto a ver o que a natureza naturalmente oferece à vista. As palavras “fé”, “espírito” e “porvir” também estão no repertório do autor cubano e constituem demonstração de um caráter utopista em seus textos narrativos e, sobretudo, ensaísticos.

Os textos carpentierianos também buscam ou representam o homem universal. Esse homem é aquele capaz de reconhecer o maravilhoso na realidade que o cerca, ele é responsável pela valorização da natureza americana por seus valores universais, e não pelo que ela representaria de pitoresco. Carpentier tece o elogio ao homem hispano-americano e o convida a refletir sobre seu papel no presente e para o destino da América, como veremos, por exemplo, em *Conciencia e identidade de América* (1975), onde o autor convida a juventude latinoamericana a pensar a fundo sua história, dizendo que o conhecimento isolado de fatos dela não garante o conhecimento profundo da história pátria. Os destinos da América podem estar ligados aos mesmos inimigos internos e externos e, por isso, sua história deve ser estudada como “una gran unidad, como la de un conjunto de células inseparables unas de otras, para acabar de entender realmente lo que somos, quiénes somos, y qué papel es el que habremos de desempeñar en la realidad que nos circunda y da un sentido a nuestros destinos” (Carpentier, 2003, p. 48).

A ensaística carpentieriana caminha em consonância com seu trabalho de romancista. Em obras como *El reino de este mundo* e *Los pasos perdidos*, Carpentier dá espaço a sua utopia da América. Nessas obras, os protagonistas presenciam ou descobrem o real maravilhoso em seus caminhos. Existe uma exaltação à universalidade do homem, mas ao mesmo tempo às origens do mesmo, ao local que o viu nascer. A América seria uma “terra adâmica” que encerrava o portentoso e o germe da utopia. Embora na ensaística carpenteriana não haja um desenvolvimento maior de suas ideias sobre raça, encerrada no conceito de “creolledad”, em seus romances há espaço para essas reflexões em forma de exaltação do mestiço. Carpentier valoriza o local, as coisas próprias da América na pretensão de ser universal. Esta encerra a possibilidade para o encontro da crise com a esperança. Questões de utopia num sentido mais restrito, relacionado ao “não lugar”, também

encontram espaço na obra carpenteriana. Em *Los pasos perdidos*, por exemplo, existe uma vila criada por um dos personagens que é isolada de toda a civilização, no meio de uma selva, cuja única autoridade é o próprio fundador e um padre levado por ele para fazer parte da vila de “Santa Mónica de los Venados”.

A obra de Carpentier, em seu conjunto, está de acordo com a utopia da América e traça, também ela, seus parâmetros de como ela seria. Fica patente a função do jovem, do escritor e do homem comum na busca e construção do homem universal, bem como o lugar da América para esse homem. O continente em si é visto de acordo com os parâmetros da utopia, através do conceito do *real maravilloso*.

Os utopistas da América, aqui representados por Vasconcelos, Ureña, Mariátegui e Carpentier, insistem em perpetuar a ideia de que no continente americano residem as trilhas que levarão a uma redenção universal. A América é mesmo a terra prometida, o lugar onde a aposta se efetua e se ganha, onde a promessa se cumpre. As utopias americanas, mesmo quando davam espaço ao julgamento crítico do passado e da realidade, e não apenas a conjecturas, não abandonam a ideia do grandioso porvir da América. Vasconcelos, Ureña e Carpentier dão fé da singularidade do continente, a partir de suas próprias épocas, mas igualmente percebem o sentido histórico de sua verdade. Também é recorrente a ideia de que a América Latina tem uma missão, que pode se resumir à formatação do homem universal e a prover o espaço onde ele residirá.

3.4 Mito e arquivo

Nesta sessão são abordados dois outros critérios de análise da obra carpenteriana, que são os conceitos de mito numa visão ampla e também da acepção em conjunto com a ideia de arquivo, proposta por Roberto González Echeverría em *Mito y archivo: una teoría de la narrativa latinoamericana* (2011).

O tema é introduzido pela discussão do conceito foucaultiano de arquivo, com base em *Arqueologia do saber* (2007). Relacionado a ele, abordamos a ideia de arquivo como um lugar de memória. Por fim, discutimos os conceitos de mito e arquivo propostos por Echeverría como modo de interpretar a literatura hispano-

americana moderna, especialmente a narrativa. O crítico cubano parte da ideia de que o romance não possui uma poética, uma forma própria e delimitada, o que faria com que assumisse formas de diversos “documentos” ou “gêneros” pré-existentes para que, combinados, assumam outra forma. Nesse contexto, a narrativa latino-americana estaria marcada por esse processo de construção a partir de gêneros que remontam etapas de sua história social e artística. Assim se constituiria a ficção do arquivo: obras nas quais se agregam e analisam diversas modalidades narrativas historicamente predominantes na América Latina.

De acordo com o autor, a narrativa de Alejo Carpentier é um parâmetro dessa ficção de arquivo, a partir da qual se retoma a história da América a partir de um dado momento, o do autor, incorporando-o através de uma espécie de reescrita do passado, por vezes de forma paródica, inaugurando um novo arquivo nos termos de Foucault – um novo estágio do relato, uma atualização da e na forma de dizê-lo.

Juntamente à ideia do *barroco americano* e do *real maravilloso*, os conceitos de Echevarría são interessantes para analisar os romances escritos por Carpentier, mas também servem como suporte para identificar e interpretar as retomadas, feitas por Carpentier, de textos que fazem parte da construção da história e da memória da América Latina não apenas nos romances, mas também nos ensaios. Para melhor situar a discussão proposta por Echevarría, julgamos conveniente fazer alguns apontamentos sobre o mito.

Para os fins deste trabalho, é importante pontuar que não traçaremos uma arqueologia do mito, nem adentraremos nas nuances de suas definições ao longo da história, o que seria um trabalho de fôlego. Ocupar-nos-emos, mais restritamente, em assinalar os aspectos mais relevantes que as teorias do mito podem aportar para as análises que levaremos a cabo. A metodologia aplicada, no entanto, não ignora a complexidade da matéria de estudo e aponta, na medida em que se faz necessário, as contradições e discussões em aberto nesse campo de estudo, esboçando uma formulação temporariamente conclusiva para os fins aqui propostos.

Houve um tempo em que ciência e mito não estavam dissociados e faziam parte da necessidade comum do homem de tentar explicar os eventos de seu cotidiano e o porquê das coisas acontecerem segundo determinados padrões ou, ao

contrário, fugirem deles. Dos trovões às mudanças na forma da lua, o ser humano sempre buscou entender o *modus operandi* do universo com aquilo que ele tinha ao alcance das mãos e, na ausência do que alcançar, usava da imaginação para criar explicações que dessem conta do mistério.

Existem várias formas de aproximação dos estudos do mito, várias formas de interpretar sua existência e desenvolvimento através dos tempos. No entanto, é possível notar alguns princípios gerais que permeiam a maioria desses aportes. O primeiro deles é o de que a criação de mitos é inerente ao processo de pensamento humano e responde a uma necessidade básica. Ela está presente em todas as sociedades primitivas de que se tem registro e atua de forma potente no âmago dessas sociedades, algumas vezes sendo o eixo através do qual a vida em comum – cultural, social, política e religiosa – organiza-se. O segundo princípio é o que de, intrinsecamente relacionado ao mito está o relato, a narrativa, a palavra fundadora. A linguagem é matéria do mito e sem ela o que haveria seria apenas uma série de rituais, procedimentos e crenças que possivelmente não teriam duração definida no curso da História.

O mito objetiviza e organiza as esperanças e os medos humanos e os transforma em trabalhos persistentes e duráveis ao mesmo tempo em que é uma expressão das emoções e dos instintos com caracteres objetivos e próprios relacionados à forma de raciocinar do homem. Um de seus principais traços conceituais seria a atemporalidade da qual se mantém. Levantamentos sobre mitos antigos apontam que sociedades diversas, que possivelmente nunca foram postas em contato, possuem relatos mitológicos semelhantes, mesmo quando existe uma distância geográfica significativa entre elas. Também o tempo não parece operar de forma precisa no que se refere ao mito: diversos relatos mitológicos se mantiveram ao longo de milênios, apesar das mudanças de comportamento e pensamento humanos, daí seu caráter atemporal. De acordo com Joseph Campbell (1997; 2001), isso se deve ao mito ser uma simbolização de arquétipos universais e imagens primordiais que emergem de um inconsciente coletivo. Este, “como os instintos, os esquemas de pensamentos coletivos da mente humana também são inatos e herdados. E agem, quando necessário, mais ou menos da mesma forma em todos nós” (Jung, 2005, p. 71). Em sendo assim, a semelhança de funcionamento da mente

humana em todas as partes do mundo, a difusão histórica e o inconsciente coletivo seriam os responsáveis pela atemporalidade do mito e também por seu alcance. De acordo com Campbell,

Em todo o mundo habitado, em todas as épocas e sob todas as circunstâncias, os mitos humanos têm florescido; da mesma forma, esses mitos têm sido a viva inspiração de todos os demais produtos possíveis das atividades do corpo e da mente humanos. Não seria demais considerar o mito a abertura secreta através da qual as inexauríveis energias do cosmos penetram nas manifestações culturais humanas. As religiões, filosofias, artes, formas sociais do homem primitivo e histórico, descobertas fundamentais da ciência e da tecnologia e os próprios sonhos que nos povoam o sono surgem do círculo básico e mágico do mito. (1997, pp. 06-07)

O caráter atemporal do mito foi exatamente o que levou os teóricos do tema a afastar o mito da História, justificando que a forma mítica se refere a um passado muito longínquo para ser captado, enquanto que a História daria conta de um “passado mais recente”, que foi testemunhado e inscrito na linha do tempo histórica. A ideia dessa dicotomia entre mito e história gerou a polarização de que o primeiro estaria na esfera do fabuloso, do maravilhoso, da invenção e a segunda no âmbito do real. Essa dicotomia, no entanto, nem sempre existiu. Em sociedades antigas, o mito representava uma história verdadeira e exemplar, que atuava nos parâmetros mais básicos de sua constituição. Mircea Eliade (2002) define o mito como a narrativa de uma criação, a descrição de como algo realmente ocorreu ou se originou. O ato criador se daria pelas mãos de seres divinos ou sobrenaturais no relato mitológico, o que fez com que servisse como um “modelo exemplar” das atividades humanas significativas. A ele também caberia a explicação da condição do homem no mundo e de por que as coisas são do jeito que são; ele responde a perguntas básicas do pensamento humano, como “como se formaram as ilhas e as montanhas?” ou “por que sofre o homem”.

Ao tratar da relação entre mito e história, Eliade faz a seguinte proposta: assim como o homem moderno é constituído pela História, o homem antigo é constituído por mitos e pelos eventos que eles relatam. A principal diferença entre mito e história, segundo o autor, seria a de que esta opera de forma linear e

irreversível⁵, enquanto os mitos vagueiam no tempo e expressam a possibilidade de repetir o ato criador, apontando para um caráter possivelmente cíclico. Segundo o autor, o mito fornece a possibilidade de conhecer a origem das coisas e, com isso, repetir o ato fundador. Para fazê-lo, no entanto, é necessário conhecer o mito e recitá-lo, ou reescrevê-lo; daí o poder criador da palavra. Na produção de Carpentier, como veremos, a recriação de mitos cumpre um papel fundamental para a narrativa. Em um romance como *Los pasos perdidos*, por exemplo, leva-se a cabo um retorno às origens e ao ato criador. O personagem principal presencia ao que acredita ser o nascimento da música e a impossibilidade de cumprir o relato da criação gera consequências profundas no indivíduo e para a narrativa. De forma mais geral, é possível notar que nas obras do autor se evidencia uma espécie de conjugação da linha do tempo: ao retomar o mito, remete-se às origens, ao ato criador; ao pensar utopias, esboça-se a escrita do futuro.

Ao analisar a produção narrativa moderna, vemos como os mitos operam uma função significativa e ao mesmo tempo dissonante de sua forma original. O homem moderno teria perdido muito de sua relação vivencial com os mitos, no sentido de que estes são interpretados como elaborações e fantasias nas quais a nossa racionalidade nos impede de acreditar. O mitologismo na narrativa do século XX, seja como o modo de compreender o mundo, seja enquanto procedimento artístico, demonstra a superação do realismo tradicional do século XIX e a percepção de constantes na história do homem. A narrativa moderna e contemporânea atualizou a forma de entender, captar e interpretar o mito.

Nesse sentido, os aportes de Paul Ricoeur são particularmente convenientes para a compreensão do mito que nos interessa nesta pesquisa, pois ele aponta de forma clara uma relação com a História. Em *Finitud y culpabilidad* (2004), o autor parte do pressuposto de que só o homem moderno foi capaz entender o mito enquanto tal, pois só então se chegou no ponto em que mito e história se separam. Os avanços científicos postos em movimento na modernidade conduziram o pensamento humano de forma a evidenciar aquilo que é “científico” – aquilo que se

⁵ É importante marcar que essa concepção “linear e irreversível” da História se desprende da interpretação dos escritos de Mircea Eliade e não corresponde ao posicionamento adotado neste trabalho. Ele serve, outrossim, para integrar a discussão sobre os mitos através de um viés de estudo, ainda assim parcial e relativamente datado.

apresenta através de um método científico de explicação das coisas – e aquilo que é “mitológico” – inclusive na esfera do relato, da superstição, que cabe apenas nas formas antigas e supostamente menos válidas de explicar as coisas do mundo, que não mais teriam espaço num âmbito de produção de conhecimento. Ricoeur, no entanto, não vê nesse movimento um caminho para esquecer o mito. Segundo ele,

Esta conquista del mito como mito no es más que un aspecto del reconocimiento de los símbolos y de su poder revelador. Comprender el mito como mito significa comprender lo que, con su tiempo, su espacio, sus acontecimientos, sus personajes, su drama, añade el mito a la función reveladora de los símbolos primarios elaborados anteriormente. (2004, p. 312).

Assim entendido, o mito apresentaria três funções primordiais. A primeira delas seria englobar a humanidade em seu conjunto em uma história exemplar. Através da superação do tempo e da totalização do homem exemplar, arquetípico, o homem se concretiza como um universal concreto; o mito manifesta, então, a universalidade do homem. A segunda função cabe ao relato mitológico e é a de conferir à experiência humana um “ritmo”, um “movimento”, que conecta o início com o fim, a gênese com o apocalipse; “gracias al mito, la experiencia humana está atravesada por la historia esencial de la perdición y de la salvación del hombre” (Ricoeur, 2004, p. 313). Por fim, a função ulterior do mito é tentar alcançar o enigma da existência humana: “el mito tiene, pues, un alcance ontológico: apunta la relación – es decir, a la vez el salto y el paso, el corte y la sutura – entre el ser esencial del hombre y su existencia histórica” (Ricoeur, 2004, p. 313)

A retomada atual dos mitos tem a ver com uma reaproximação com o sagrado e com a compreensão da condição humana. Depois de percorrer toda sorte de tentativas e teorias que respondam às perguntas fundamentais da origem do homem e de sua posição no mundo, sem encontrar uma resposta que plenamente o satisfaça, o retorno do homem às origens através dos relatos míticos parece ser mais uma tentativa para uma compreensão mais profunda de si mesmo e de sua relação com as coisas do mundo. Esse reencontro, no entanto, evidencia as marcas do tempo e da história no homem e no processo de sua busca. Podemos ver a partir das

análises dos romances e ensaios carpentierianos, que o reencontro com o mito evidencia uma realidade ainda cindida, fragmentada. O contato com a criação não necessariamente é passível de descrição e registro através da palavra, ele parece não poder ser relatado – deixou a palavra de ser suficiente? Perdeu o homem a capacidade de dizer? Na possibilidade de o reencontro com as origens ser falho, ou não ser suficiente, a produção de Carpentier aponta para a utopia.

A relação entre mito e utopia parece ser uma característica recorrente na literatura latino-americana. Segundo Jaime Valdivieso (1990), o mito é a “outra cara” da utopia, esta é “un mito al revés, proyección, anhelo, en lugar de nostalgia. Y ambos son igualmente un lugar de conformidad: gracias a ellos, escapamos a los terrores de la cotidianidad, de la historia y conocemos el sentido transubjetivo, trascendente de la vida: el arquetipo, la estructura básica y general de la existencia” (1990, pp. 275-276).

Valdivieso argumenta que toda a história da América está atravessada pelos mitos, e não apenas o momento da colonização. Apesar da modernização, na vida urbana das grandes capitais, “seguimos siendo un continente a medio hacer, que busca ansioso nuevas formas políticas, morales, sociales, renovadas formas artísticas” (1990, p. 276). O homem moderno tem “fé” no “progresso” e no avançar incessante da História, por isso cria e recria os mitos e, com eles, alimenta sua imaginação e seus sonhos. É com base nessa teia argumentativa que encara a utopia:

Pero no perdamos de vista la utopía. ¿No significa igualmente ésta una salida de la historia, un arquetipo de comunidad, de sociedad, de país ideal? ¿No es acaso la utopía un mito invertido, una Edad de Oro, una fuente de Eterna Juventud, un El Dorado, una Ciudad de los Césares, proyectados hacia el futuro? Ambos: mito y utopía son, entonces, como el rostro de Jano: un ojo hacia adelante y el otro hacia atrás, uno al futuro y el otro al pasado. Y la literatura se alimenta de ellos, y a la vez alimenta los ideales eternos del hombre. (Valdivieso, 1990, p. 277)

A produção de Carpentier é como o rosto de Jano: incapaz de desvincular-se do passado, preso ao início, às origens, encara o futuro e escreve o que vislumbra. Conjugando términos e começos, opera transições. O autor, no entanto, não está

sozinho quando considera o mito como elemento fundamental do fazer literário de seu tempo. O cenário pós emancipatório abre espaço para a retomada dos mitos, sobretudo os de origem, no espaços latino-americanos. Eduardo Subirats (2012; 2014) se dedicou às reflexões sobre o tema e produziu aportes substanciais que devem ser levados em consideração quando pensamos no mito na literatura latino-americana. A própria concepção de mito, através do olhar do autor, apresenta nuances diferentes das apresentadas anteriormente. Em primeiro lugar, mito tem a ver com linguagem, daí a constante referência a termos como “palavra mitológica”, “relato mitológico” e, ainda, “narrativa mitológica”. A ideia de linguagem e mito, na percepção de Subirats, desmembra-se em palavra, como dissemos, mas também em voz e em imagem.

La palabra mítica es la voz de la memoria oralmente transmitida por los ancianos de las tribus. Es la palabra ligada a los orígenes de la naturaleza y de la vida, y al mismo tiempo al fundamento de la comunidad humana. Por ello, por encontrarse en los fundamentos del ser, la palabra y el relato mitológicos poseen una función ritual y una consistencia sagrada. La palabra creadora y la palabra poética restituyen su memoria de los orígenes en el tiempo presente, a la vez que proyectan este presente a la edad de sus ancestros, a la dimensión arcaica de un tiempo primordial (2012, p. 34)

Assim que mito tem a ver, ao mesmo tempo, com natureza, com as origens, com o sagrado, com memória, e com coletividade. O mito é o mágico sem subjetividade, é testemunho de e reverência à ancestralidade, expressando dimensões éticas e normativas para a comunidade humana (retomando o caráter exemplar, ao qual já nos referimos antes).

Para Subirats, as expressões do mito na América Latina são marcadas indefinidamente pelo conflito colonial, que gerou um “choque violento con los mitos y los rituales religiosos, y con los conocimientos y las formas de percepción de la realidad ligados a esos rituales y mitos” (2012, p. 35). Aquilo que o autor denominou “logos colonial” foi responsável por gerir um sistema teológico e jurídico associado à violência econômica, missionária e militar “capaz de destruir, desarraigar, hibridar y manipular semióticamente los fundamentos mitológicos de un sistema comunitario y, con ellos, el orden mismo del ser” (2012, p. 35). A violência

colonizadora engendrou procesos de transformação interna das culturas subjugadas que alteraram, substituíram e destruíram uma ordem mitológica por seus sistemas linguísticos, teológico e jurídicos. Nesse sentido, operou-se uma demonização dos sistemas mitológicos originários e “la subsiguiente hibridación y manipulación, y la final eliminación de sus dioses, sus memorias y conocimientos, y sus formas de vida” (2012, p. 36). Os esquemas mitológicos latino-americanos com os quais lidamos são fruto de uma memória genealógica que resistiu ao cristianismo e seu monoteísmo e a toda gama de impactos destrutivos da colonização.

O fascínio e o retorno ao mito levados a cabo ao longo da história apresentaram um ponto de inflexão importante nos últimos dois séculos, que pode ser exemplificado nos estudos de Nietzsche, Freud e Jung. Nietzsche argumentaria que o retorno ao mito seria fruto de um ser humano “desmistificado, eternamente hambriento, cavando y revolviendo bajo todos los tiempos pretéritos em busca de raíces” (apud Subirats, 2012, p. 40). Subirats alega que se desenvolveu uma recuperação hermenêutica, literária, artística e psicológica das mitologias enquanto “conhecimento genealógico de uma memória profunda” a qual se desmembrou em dois eixos (“la doble faz del mito”): princípio fundamentalista de identidade e, ao mesmo tempo, hermenêutica e genealogia da cultura moderna e de sua crise. Essa recuperação hermenêutica, no entanto, contra o mito, pois teria sido invocada em favor das racionalidades formais e funcionou como forma de redução e controle das memórias mitológicas e das formas de vida ligadas a essas memórias.

É a partir desse contexto que Subirats argumenta, na esteira de Thomas Mann, em favor da recuperação do mito como nova função humana, daí a necessidade de “asociar la literatura, la psicología y la ciencia de las religiones para conseguir semejante transformación reflexiva y humanizadora del mito” (2012, p. 43). O retorno ao mito não deveria significar uma regressão essencialista e dogmática a um princípio original e petrificado do ser nem a um estágio mais do maravilhoso.

Significaba, por el contrario, el camino reflexivo en busca de una realidad plástica y creadora en la que pudiera desarrollarse o formarse (*bilden*) la dañada existencia humana.

Lo mítico es lo universal y es lo supraindividual. Pero lo es en sentido humano, en un sentido genealógico, reflexivo y aclarador. Mito no es la construcción virtual de una *arché* quintaesencial dotada de falsos poderes mágicos y sistemas eficientes de control y dominación capaces de reducir el mundo a un principio universal y absoluto de repetición técnica y compulsiva indefinida bajo la bandera de un final de la historia y de otros finales. En lo mítico buscamos un fundamento genealógico, dinámico y metamórfico para nuestro ser; buscamos el reconocimiento creativo y reflexivo de nuestra humanidad; y buscamos una fuerza capaz de transformar nuestra condición histórica en un sentido humano. (Subirats, 2012, p. 44)

Nesse sentido, os mitos estabelecem um vínculo profundo entre as obras de arte e literárias e as memórias culturais dos povos elevando esse elo à esfera da própria existência humana em seu caráter mediado pela história, pela filosofia e pela psicologia. Enquanto material estético, o retorno ao mito proporciona a busca poética do reencontro com as raízes, não raro a partir de tradições orais e memórias culturais. No contexto latino-americano, o mito será constituinte de expressões e reflexões históricas e civilizatórias, configurando-se em forma de resistência às sequelas da colonização e de seu processo – inacabado – de destruição da memória cultural. A palavra mitológica invocada em narrativas latino-americanas do século XX expressam, grosso modo, uma reconstrução da memória mitológica e da cosmovisão filosófica a partir de tradições orais e de memórias culturais ligadas a essas tradições, vinculadas aos povos e culturas originais da América. O estudo do conjunto da obra carpentieriana esboça como essa reconstrução da memória mitológica se operou no ponto de vista do autor, através de sua releitura da história latino-americana. Nos ensaios aqui analisados, poderemos discernir qual o papel da mitologia no arcabouço de conceitos sobre os quais Carpentier discute e julga relevante.

A ficção do arquivo

A ideia de arquivo, tendo em vista o senso comum, demonstra alguma plasticidade, relacionando-se a alguns campos semânticos, como o de espaço, o de mobiliário, o de substantivos coletivos, ou a algum uso metafórico que se relacione

com as noções anteriores. Um arquivo pode ser um conjunto de documentos dos mais variados tipos, um lugar onde se guardam documentos, que pode ser uma edificação ou um móvel de escritório, um conjunto de dados “salvos” num suporte físico de um sistema informático. Figurativamente, pode referir-se a uma pessoa de grande memória, da qual o Funes de Borges seria uma hipérbole. “Arquivar” é colecionar, guardar em segurança, conservar na memória, salvar do esquecimento, é estabelecer um registro e documentar provas, evidências de algo. Nesse sentido, o arquivo existe desde a invenção da escrita e se consolidou de forma significativa com a construção dos grandes arquivos nacionais na Idade Média.

Michel Foucault (2016) transformou a ideia de arquivo em um dos conceitos básicos para constituir sua “arqueologia do saber”. Ao elencar tudo aquilo que o arquivo não é, em sua típica definição por exclusão, Foucault vai pouco a pouco delineando a estrutura do conceito que, em poucas páginas, modela-se. A ideia inicial é a de que se trata de

Sistemas que instauram os enunciados como acontecimentos (tendo suas condições e seu domínio de aparecimento) e coisas (compreendendo sua possibilidade e seu campo de utilização). São todos esses sistemas de enunciados (acontecimentos de um lado, coisas do outro) que proponho chamar de *arquivo*. (Foucault, 2016, p. 157, grifos do autor)

Instaurar o enunciado enquanto “acontecimento” tem a ver com falar das possibilidades concretas de sua enunciação, daquilo que permite que ela faça sentido sozinha e em relação com outros sistemas de enunciado. O arquivo são os próprios sistemas de enunciados e de sua enunciabilidade, a “lei do que pode ser dito”. Compõe-se de sistemas diversos que se articulam em variados tipos de relação e é o que define o modo de atualidade e de funcionamento dos sistemas de enunciados, bem como suas formas de esquecimento. O arquivo opera a diferenciação dos discursos em sua existência múltipla ao mesmo tempo que os especifica, considerando sua duração própria. O arquivo é um conjunto de discursos efetivamente proferidos, um grande sistema que rege a enunciabilidade e seu funcionamento, gerindo a formação, transformação, permanência ou esquecimento

dos enunciados. Isso quer dizer coordenar os modos de aparecimento, as formas de existência e de coexistência, de acúmulo, de historicidade e de desaparecimento. Dá-se por fragmentos e níveis e se instaura sobretudo no limiar, tem a ver com a plausibilidade da aceitação da realidade de um enunciado (Foucault, 2016). Sendo assim, na visão foucaultiana, o arquivo não tem a ver com uma realidade institucional ou material, não se relaciona com um espaço físico ou com um lugar, mesmo que da memória, num sentido individual. O arquivo é, isto sim, a condição imaterial de configuração de enunciados e discursos.

Intrinsecamente associada à ideia de arquivo desenvolvida por Foucault está a de *a priori histórico*. Esse *a priori* seria o fator que organiza os diversos campos de discussão, de unidades temáticas e identidades formais, seria o elo de identificação entre determinados temas como similares, como pertencentes a determinados grupos semânticos e de pensamento e não a outros. É o que faz possível que todo um conjunto de textos sobre diversos assuntos se organize através do tempo e do espaço como pertencendo a uma mesma formação discursiva. O *a priori histórico* é a condição de realidade dos enunciados que considera as especificidades que reúne tipos de discurso; organiza-se a partir desses discursos e se altera de acordo com as perturbações infringidas ao mesmo, gerando modificações, cancelamentos, exclusões, reafirmações ou inclusões, de modo a reorganiza-lo como determinadas formas discursivas. Segundo o próprio Foucault, a título de exemplo, é o *a priori histórico* “a razão pela qual não se pode dizer que Darwin fala da mesma coisa que Diderot” (2016, p. 154), é o que isola “as condições de emergência dos enunciados” e permite organiza-los apesar de sua possível dispersão.

Dessa forma, *a priori histórico* e arquivo são noções que se complementam. O arquivo, em sua versão foucaultiana, parece ser um corolário do *a priori histórico*, um desmembramento seu, já que

O arquivo é, de início, a lei do que pode ser dito, o sistema que rege o aparecimento dos enunciados como acontecimentos singulares. Mas o arquivo é, também, o que faz com que todas as coisas ditas não se acumulem indefinidamente em uma massa amorfa, não se inscrevam, tampouco, em uma linearidade sem ruptura e não desapareçam ao simples acaso de acidentes externos, mas que se agrupem em figuras distintas, se componham umas com as outras

segundo regularidades específicas: ele é o que faz com que não recuem no mesmo ritmo que o tempo, mas que as que brilham muito forte como estrelas próximas venham até nós, na verdade de muito longe, quando outras contemporâneas já estão extremamente pálidas. (Foucault, 2016, p. 158)

O arquivo é, pois, o “sistema de enunciabilidade” dos discursos, é o que “define o modo de atualidade do enunciado-coisa; é o sistema de seu funcionamento” (Foucault, 2016, p. 158). O arquivo é o que, “entre a tradição e o esquecimento, [...] faz aparecerem as regras de uma prática que permite aos enunciados subsistirem e, ao mesmo tempo, se modificarem regularmente. É o sistema geral da formação e da transformação dos enunciados” (Foucault, 2016, p. 159).

Segundo o autor, não é possível descrever o arquivo em sua totalidade, já que ele se dá em fragmentos. Apenas no limiar da transição é possível vislumbrar níveis do arquivo e, por conta disso, não nos seria possível descrever nosso próprio arquivo. Foucault argumenta que

A análise do arquivo comporta, pois, uma região privilegiada: ao mesmo tempo próxima de nós, mas diferente de nossa atualidade, trata-se da orla do tempo que cerca nosso presente, que o domina e que o indica em sua alteridade; é aquilo que, fora de nós, no delimita. A descrição do arquivo desenvolve suas possibilidades (e o controle de suas possibilidades) a partir dos discursos que começam a deixar justamente de ser os nossos; seu limiar de existência é instaurado pelo corte que nos separa do que não podemos mais dizer e do que fica fora de nossa prática discursiva. (Foucault, 2016, p. 160).

O estilo da escrita foucaultiana opera através da cifra, da negação e da sugestão, suscitando ao leitor o trabalho de interpretar os conceitos sobre os quais disserta e criar, a partir de reflexões e do diálogo com seu texto, uma espécie de instância interpretativa para o conceito em um dado momento. É em parte contrariando a premissa de Foucault sobre a impossibilidade de analisar o arquivo de seu próprio tempo que Roberto González Echevarría tece sua interpretação do

conceito do filósofo e apresenta sua perspectiva como uma chave de leitura e compreensão da narrativa latino-americana.

Um dos debates iniciais do estudo da literatura hispano-americana recai sobre a necessidade de pensar sobre o estatuto do que vem a ser literatura no âmbito das letras coloniais e pós-coloniais. Esse debate é de interesse dos Estudos Culturais e vê, através de vários de seus debatedores, pontos de inflexão cujo objetivo é estabelecer um parâmetro para o que pode ser considerado produção literária das ex-colônias. A proposta de Echevarría colabora, de certa forma, com essa discussão, ao propor que a narrativa adota a forma do discurso de poder vigente no momento de sua produção. Esse fator explicaria a multiplicidade de formas dos textos e sua identificação com gêneros considerados não literários num padrão europeu (não colonizado). Ao lançar mão do meio através do qual se veicula a verdade – os discursos de poder – a literatura colonial se investe da propriedade necessária para também fazer parte da construção de uma verdade e de investir-se de poder, buscando, assim, de forma mais profícua, um lugar privilegiado no discurso.

Em *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana* (2011), Echevarría discorre sobre sua forma de encarar a literatura latinoamericana através de uma chave específica de leitura, que é o mito do arquivo. Para entender sua proposta, no entanto, é necessário fazer um levantamento das ideias que subjazem o argumento central. O autor cubano parte do princípio de que o romance se derivou do discurso legal do império espanhol durante o século XVI. A picaresca seria, então, a primeira simulação romanesca, ancorada na prática de confissões e defesas judiciais; exemplo disso seria o texto confessional de Lararrillo de Tormes a um juiz (essa é, inclusive, para o autor, a obra primeira da tradição romanesca). Ainda nesse contexto temporal, surgem outras narrativas, também elas ancoradas no discurso das leis notariais, para tratar do descobrimento do Novo Mundo. Partindo desse princípio, Echeverría traça um levantamento apontando como esse recurso ao discurso de poder se repete na história da narrativa latino-americana. No século XIX, o discurso investido de maior prestígio era o científico demonstrado, por exemplo, nos relatos de viagem que cartografaram a América, como os de Humboldt e Darwin. Esses discursos se veem espelhados em narrativas locais, que têm como expoentes

o *Facundo* de Sarmiento e *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, em cujos textos narram viagens de intelectuais que catalogam e dão nome aos contextos e às coisas – naturais, sociais e materiais – de um determinado espaço – argentino, no caso do primeiro; brasileiro, no caso do segundo. No início do século XX, o discurso da vez é o da antropologia, o do estudo da língua e do mito, que se associa à formação da ideologia dos estados americanos. *Doña Bárbara*, do venezuelano Rómulo Gallegos, e *Don Segundo Sombra*, do argentino Ricardo Güiraldes, são os exemplos que dá Echeverría para representar a origem desse modelo, cujo objetivo seria separar a identidade cultural do meio exterior. Por fim, como fundadores do que o autor chama de “ficção do arquivo”, estão autores da segunda metade do século XX, iniciando por Alejo Carpentier e culminando com Gabriel García Márquez. Essa narrativa latino-americana mais recente criaria

Su propia forma mítica mediante un regreso atávico al recinto que guarda sus orígenes legales, el archivo, y la acumulación de formas obsoletas del discurso del conocimiento y el poder; es decir, el discurso de los viajeros científicos y la antropología. [...] El proceso de simulación y fuga de fórmulas impuestas por el poder que subyace en todas estas narrativas es la fábula maestra de la novela. Por eso se repite tantas veces en novelas que narran evasiones a lo largo de una historia que se extiende desde Lazarrillo hasta (por lo menos) El arpa y la sombra. (Echevarría, 2011, p. 16)

Echevarría argumenta que seu ponto de partida é não considerar a narrativa como se fosse uma forma autônoma de discurso, espelhando condições sociopolítico culturais de uma época. Sua proposta é a de que as relações estabelecidas entre a narrativa e outras formas de discurso não literário são profundas, “produtivas e determinantes”. Diferentemente da lírica, a narrativa – e o romance – não conta com uma poética bem estabelecida e parte disso se deve a que ela é tão afetada por formas não estritamente literárias que não chega a constituir uma clara unidade histórica. Dada a originalidade da proposta, o autor estabelece que seu texto é mais bem um ensaio que uma crítica ou história da literatura, pois “se trata de un experimento, un pacto con el tiempo, la vastedad del conocimiento y mis propias y considerables limitaciones” (2011, p. 22). Não podemos deixar de notar a

similaridade das bases de seu “ensaio” com uma conferência dada por Carpentier em Yale, onde Echevarría trabalhava, em 1979.

A ficção do arquivo proposta por Echevarría tem *Los pasos perdidos*, de Carpentier, como obra fundadora. Em sua análise, trata-se de um texto em que foram incluídas e analisadas

todas las modalidades narrativas importantes en América Latina hasta el momento en el que se publicó, como en una especie de memoria activa, se trata de un depósito de posibilidades narrativas, algunas obsoletas y otras que conducen a García Márquez. *Los pasos perdidos* es un Archivo de relatos y un almacén de los relatos maestros producidos para narrar acerca de América Latina [...] nos remonta a los inicios de la escritura en busca de un presente vacío en donde hacer una primera inscripción. Pero en vez de ello, lo que se encuentra es una variedad de principios en el origen, el más poderoso de los cuales es el discurso de la ley. Así pues, *Los pasos perdidos* dismantela la ilusión central capacitadora de la escritura latinoamericana: la idea de que en el Nuevo Mundo puede darse un nuevo comienzo, liberado de la historia. El nuevo comienzo es siempre ya historia, escritura en la ciudad (Echevarría, 2011, pp. 32-33, grifos o autor)

Ao modo de Foucault, Echevarría vai construindo aos poucos seu conceito de arquivo, muito embora, em algumas passagens, lance definições mais conclusivas e fechadas. Inicialmente, podemos depreender que a ideia de arquivo proposta pelo crítico cubano em muito se relaciona com o senso comum da palavra: a ideia de colecionar, agrupar num só lugar, armazenar – fisicamente ou na memória – fatos, ideias, registros, textos. Chega mesmo a usar a palavra “almacén” para referir-se ao procedimento de arquivo executado por Carpentier, apontando para a função acumuladora – de discursos históricos e científicos, de modos de narrar- que reveste o texto. O ato de acumular esses registros implica necessariamente, na narrativa, o de escolher que registros guardar, o que deve entrar para memória, o que se descarta e fica fora do texto – fora da história, da narrativa. Nesse sentido, o entendimento de arquivo de Echevarría encontra-se com o de Foucault: o arquivo opera a seleção de dados, processa-os e define seu estatuto, sua retomada, permanência ou esquecimento. Também fica patente já no início da proposta formulada em *Mito y archivo* a relação com a história, sua dependência e

imprescindibilidade. Ao mesmo tempo, relaciona tudo isso à condição do personagem do romance moderno, que tenta inscrever sua narrativa numa tela em branco e vê sua tentativa falhar, pois é limitado, regido e preso à história, à memória, à ancestralidade que sua mera existência representa.

Para Echevarría *Los pasos perdidos* representa a obra fundadora da ficção do arquivo por encerrar uma série de fatores que não tinham sido reunidos ainda em narrativas anteriores a ela. Em seu romance, Carpentier realiza uma leitura crítica da tradição narrativa latino-americana de modo a evidenciar os relatos e formas discursivas que constituem uma “consciência imaginativa” dos povos americanos. A exposição crítica, a submissão da tradição discursiva a novos testes, a tentativa e a impossibilidade de voltar às origens e lá permanecer, o fracasso do personagem principal em cumprir seus objetivos por não encontrar formas – inclusive discursivas – de trazê-los à tona, demonstra o caráter da produção literária latino-americana da segunda metade do século XX, mas também o caráter histórico, sociológico, identitário da América Latina naquele momento.

A gênese da ficção do arquivo se dá em *Los pasos perdidos*, mas a narrativa modelar, arquetípica, da mesma é *Cien Años de Soledad*, de Gabriel García Márquez, pois seria a partir dela que o arquivo se transforma em mito no (e do) romance latino-americano. A presença e constância do mito na literatura latino-americana não é um advento do século XX. Toda a tradição literária latino-americana é povoada pelos mitos, especialmente os mitos americanos, os mitos originários, aqueles que conectam o povo a sua origem mais particular, mais distante dos colonizadores ou ao menos mais distintiva da mitologia deles. Nesse sentido, a história desempenha um papel fundamental, é nela que a mitologia se ancora, é nela que busca respaldo para se legitimar. No contexto latino-americano, a relação entre história, literatura e mito é tão intrínseca como conflituosa. Echevarría aborda o tema, levantando seus principais questionamentos.

¿En posible, entonces, hacer de la historia latinoamericana un relato tan perdurable como los antiguos mitos? ¿Puede la historia latinoamericana ser un instrumento hermenéutico tan flexible y útil para penetrar la naturaleza humana como los mitos clásicos, y puede la novela ser el vehículo para la transmisión de estos nuevos

mitos? ¿Acaso es concebible en el periodo moderno, pastoral, la creación de mitos? ¿Los nacimientos concomitantes de la novela y la historia de América Latina están relacionados más allá de la mera cronología? ¿Podría un nuevo mito hacer inteligible el Nuevo Mundo? Y, lo que es más importante para nuestros fines, ¿puede inscribirse un mito novelístico en el claro que busca el narrador de *Los pasos perdidos* y ser tal mito la ficción del Archivo que esta y otras novelas subsecuentes resultaron ser? (Echeverría, 2011, p. 35)

Tais questões problematizam-se ainda mais quando as relacionamos com um gênero tão irônico e plástico como o romance. Para Echeverría, o êxito na conjugação desses fatores é o que converte *Cien Años de Soledad* no romance arquetípico da ficção do arquivo. Para explicar como se dá esse processo, o autor levanta dados sobre a origem e história do romance que serão importantes para justificar seu ponto de vista. Segundo ele, o romance é um gênero de origem não linear que se configurou a partir de “investidas” através da mimetização de formas não literárias em diversos pontos da história moderna. Desprovido de forma específica, exatamente porque faz parte de sua essência lançar mão da forma escrita veiculadora do poder e da verdade em determinada época e sociedade, o romance imita esses documentos, esse discurso, de forma a expor suas convenções, sua sujeição a estratégias de fabricação textual que compõem a escrita e que refletem as regras da linguagem. Nesse contexto, o autor argumenta que os critérios necessários a investir de poder e verdade um texto estão fora dele, “son agentes exógenos que conceden autoridad a ciertos tipos de documentos, reflejando de esa manera la estructura de poder del período, no alguna cualidad inherente al documento” (Echeverría, 2011, p. 38). Apesar de usar a linguagem do poder, o romance se situa numa posição subversiva a ele, consistindo num escape da autoridade. A relação entre a história, a narrativa, a ficção e o romance com as formas discursivas da lei (do poder) tem a ver necessariamente com a possibilidade de circulação e aprovação do público geral.

A inspiração no discurso de prestígio se desenrolou de tal forma que as narrativas sequer se assumiam como romances. No final do século XVIII e início do XIX, por exemplo, tanto na América Latina como na Europa, o vigor o discurso científico era tanto que as narrativas mais importantes se pretendiam como tipos de reportagem científica e aspiravam aos mesmos espaços de leitura e influencia, em

especial aquele das ciências naturais. O discurso hegemônico da ciência e a mentalidade científica se expressava, assim, nos textos dos viajantes que escreviam sobre a natureza e sobre eles mesmos. A exploração científica gerou um novo descobrimento da América, tanto pelos europeus como pelos americanos.

A proposta de Echevarría gera repercussões significativas. A principal delas é a revisão do cânone da literatura latino-americana, já que, de acordo com suas observações, as narrativas mais importantes e influentes de vários períodos não são necessariamente aquelas que se encaixam no modelo europeu, ou aquelas que melhor o reproduzem (ainda que a reprodução não seja isenta de mecanismos transculturais de influência), mas aquelas que mantêm relação com o discurso hegemônico do período que, no caso do século XIX, não foi literário, mas científico. Daí se justificaria a repercussão de um *Facundo*, de Sarmiento, ou de um *Os sertões*, de Euclides da Cunha. No início do século XX, o mesmo ocorre com os “romances da terra”, dessa vez revestidos do discurso antropológico e etnográfico. Ditos romances lançam foco em “descubrir el origen y fuente de la versión que una cultura tiene de sus propios valores, creencias e historia, recopilando, clasificando y volviendo a contar sus mitos” (Echevarría, 2011, p. 44).

O romance latino-americano moderno está escrito, de acordo com Echevarría, segundo o modelo antropológico. A história da América Latina se converteu num mito originário e quem conta essa história quer “ver a si mesmo como o *outro* que ainda habita *no início*” (Echeverría, 2011, p. 46, tradução e grifos meus).

La antropología es el elemento mediador en la narrativa latinoamericana moderna por el lugar que ocupa esta disciplina en la articulación que han hecho los estados latinoamericanos de los mitos fundadores. Sin embargo, cómo negarlo, la antropología también asume dicho poder mediador por el papel que desempeña la antropología en el pensamiento occidental y el lugar que ocupa América Latina en la historia de esta disciplina. La antropología es una de las vías a través de las cuales la cultura occidental perfila y define indirectamente su propia Identidad cultural. Esta identidad, de la que el antropólogo pugna por despojarse, es una identidad que domina a las culturas no históricas mediante el conocimiento haciéndolas objeto de su estudio. La antropología traduce las culturas de otros al lenguaje de Occidente y en el proceso establece

su propia forma de conocimiento de uno mismo mediante una especie de aniquilación del yo. (Echevarría, 2011, p. 45)

Autores como Miguel Ángel Asturias, Severo Sarduy, Lydia Cabrera, Miguel Ángel Arguedas e o próprio Carpentier são exemplos importantes da influência da antropologia no romance latino-americano. Segundo Echevarría, também especialista na biografia de Carpentier, o autor seguia de perto publicações de um grupo de antropologia refugiado em Nova York durante a 2ª Guerra no período em que estava gestando *Los pasos perdidos*, e haveria muito da influência desse grupo no romance; também acompanhou as notícias e relatos da expedição de Marcel Griaule sobre a África. O romance de estreia de Carpentier, *Ecué-Yamba-Ó*, muito embora não seja representativo de muitas de suas propostas, já demonstra de forma muito enfática um viés etnográfico sobre os negros cubanos.

Um ponto em comum no uso antropológico do discurso é o conhecimento profundo do *eu* – cultural, social, histórico – para analisar o *outro*. O processo que interliga o conhecimento de si e do outro gera um distanciamento para a descrição e o narrar. Tendo isso em vista, Echevarría argumenta que a maior parte da narrativa latino-americana recente é uma “desescritura” na mesma medida em que é “reescritura” da história latino-americana da perspectiva antropológica. A nova narrativa passa a limpo a história narrada nas antigas crônicas, nas “cartas de relación”, ao mostrar que a história estava constituída por uma série de tópicos cuja coerência e autoridade dependiam das crenças codificadas – leis- por um período cuja estrutura ideológica já não era vigente. Dessa forma, o romance moderno desarticula o discurso científico de prestígio de então, ao demonstrar a relatividade de seus conceitos. Fica claro que o uso das formas discursivas de prestígio atua de maneira dupla: a princípio se vale dele em busca de legitimação, de uma investidura de poder, para logo em seguida demonstrar que o uso que fez do mesmo foi irônico, paródico, subversivo.

A subversão de formas discursivas, a impossibilidade de desvincular-se da história, a necessidade de retornar às origens expõe de forma bastante clara que o romance não consegue limitar-se à ficção. Mas esse é também um caminho de mão dupla, que acaba demonstrando a luta do romance com ele mesmo. Echevarría

argumenta que o romance usa o discurso do poder e da lei para veicular uma verdade, mas

la verdad de la que tratan es la propia ficción; es decir, las ficciones que ha creado la cultura latinoamericana para entenderse a sí misma. Lo que queda es la apertura del Archivo o, quizá, sólo el relato acerca de la apertura del Archivo, el relato que espero estar contando yo en este libro. El Archivo es un mito moderno basado en una forma antigua, una forma del comienzo. El mito moderno revela la relación entre el conocimiento y el poder como la contienen todas las ficciones anteriores acerca de América Latina, el andamiaje ideológico que sustenta la legitimidad del poder desde las crónicas hasta las novelas actuales. Éste es el motivo por el que una especie de archivo, que normalmente contiene un manuscrito inconcluso y un archivista-escritor, aparece con tanta frecuencia en las novelas modernas. El Archivo guarda, recoge, retiene, acumula y clasifica, como su contrapartida institucional. Monta tanto como la ley, como la ley de la ficción. Las ficciones se encuentran contenidas en un recinto o receptáculo, en una prisión de relatos que es, al mismo tiempo, el origen de la novela. [...]. El Archivo se remonta a los orígenes de la narrativa latinoamericana porque regresa al discurso del derecho, al lenguaje de la ley, el lenguaje que el protagonista de *Los pasos perdidos* encontrará en los sitios más recónditos de la selva, donde una ciudad lo espera. (Echevarría, 2011, p. 51, grifos do autor)

O mito do arquivo é a chave de leitura que Echevarría propõe para decodificar a moderna narrativa latino-americana. Caracteriza-se por uma leitura crítica do passado, revelando e não raro ironizando com suas estruturas de poder. A leitura do trecho acima deixa claro a impossibilidade do arquivo de se desvincular da história, já que ele se dá através de uma “forma antiga”, uma “forma do começo”. Essa relação com o precedente não se baseia num desejo de apenas revitalizá-lo, mas de expor suas engrenagens e não raro ironizá-las, fazendo com que a relação com as origens seja ao mesmo tempo um processo de reelaboração identitária e um processo subversivo.

Echevarría argumenta que o que Carpentier “fundou” em *Los pasos perdidos* foi desenvolvido e completado por García Márquez, em *Cien años de soledad*. O principal caráter diferenciador entre as duas obras no que se refere a quão longe levaram a cabo a ficção do arquivo é o mitológico. Na referida obra, Carpentier retoma os mitos americanos e mitos clássicos da história da literatura universal e o

faz de forma associada à revisão das formas discursivas historicamente consolidadas na América Latina. García Márquez dá alguns passos adiante por ampliar a função do mito em seu romance, em que aparecem relatos que se assemelham a mitos clássicos ou bíblicos, personagens que parecem inspirados em heróis míticos, certos relatos que apresentam um caráter mítico geral através de uma associação com o sobrenatural. Por não haver a prevalência de um mito em detrimento de outros, as diversas formas em que ele aparece “le dan a la novela um cariz mítico sin que llegue a ser la versión clara de un mito específico en particular” (Echevarría, 2011, p. 52).

O que mais importa ao olhar do crítico cubano não parece ser, no entanto, a utilização multiforme do mito que Márquez realiza, mas o fato de que, no plano de fundo do relato, está latente o “diseño global” da história latino-americana, “tanto como un esbozo general integrado por los diversos acontecimientos y eras clave, como en la presencia de personajes e incidentes específicos que parecen referirse a personas y sucesos reales (2011, p.52-53).

Foi justamente essa associação de elementos míticos com a história latino-americana no romance que levou Echevarría a constatar o desejo de fundar um mito latino-americano, ao mesmo passo que diminuir a mediação antropológica na narrativa. Para o crítico cubano, o mito da América Latina é justamente esse relato de fundação “articulado a través de la independencia, la guerra civil, la lucha contra el imperialismo estadounidense, todo distribuído a lo largo de una línea genealógica que entra y sale, entretejiéndose a medida que repite nombres y personajes” (2011, p. 54).

A análise de *Los pasos perdidos* e *Cien años de soledad* levam Echevarría a delinear de forma mais clara as características da ficção do arquivo, através da identificação de elementos que se repetem nos romances. O primeiro deles é a presença da história e de elementos mediadores, como documentos jurídicos da época colonial ou científicos do século XIX. O segundo deles é a presença de um *historiador interno*, isto é, um personagem que lê os textos, faz uso deles, interpreta-os, escreve-os e reescreve-os. O último deles é a presença de um manuscrito inconcluso que o historiador interno tenta executar a tarefa de completar.

O arquivo é, então, mais que a escrita e reescrita de uma acumulação de textos, ele é “una memoria implacable que desarticula las ficciones del mito, la literatura e incluso de la historia” (2011, p. 58). Mas o arquivo não se limita a essa acumulação de textos, ele revela sua força no processo mediante o qual os textos se escrevem, através das misturas, das combinações reiteradas ou não, das heterogeneidades, na eleição do que é contínuo e do descontínuo. O fluxo do que permanece e do que se esvai é parte fundamental do arquivo, na medida em que reavalia as articulações do poder na história e na memória e expõe as redes de influências ao longo do tempo plasmadas na narrativa.

Ésta es la razón por la que las mediaciones previas con las que narraban los latinoamericanos están contenidas en este Archivo como presencias nulas. Están borradas y son al mismo tiempo el recuerdo de su propia desaparición. Son claves para sistemas de archivo ya abandonados, pero conservan su calidad de archivos, su capacidad de diferenciar, de espaciar. No son arquetipos, sino un *arché* de tipos. (Echevarría, 2011, p. 59)

O arquivo, através da leitura do historiador interno, avalia a “pretensão ahistórica do mito” (2011, p. 61), já que submete o relato à temporalidade da escrita. Arquivo e mito se interligam para medir continuidades e descontinuidades, o que “vive” e o que “morre” na herança da escrita histórica e mitológica.

el acto de la escritura está atrapado en una lucha mítica de profundas raíces que le niega constantemente la autoridad para generar y contener conocimiento acerca del otro sin que, al mismo tiempo, genere un tipo peligroso de conocimiento acerca de sí mismo y acerca de nuestra mortalidad y la capacidad de conocernos. (Echevarría, 2011, p. 63-64)

Na tentativa de traçar uma arqueologia do arquivo, Echevarría propõe que o mesmo tem origens indesejáveis da modernidade e do nascimento do romance. Ele seria um “depósito de documentos jurídicos que contiene los orígenes de la historia latino-americana” (2011, p. 64). O arquivo e o romance teriam aparecido ao mesmo tempo e seriam parte de um mesmo discurso dos tempos modernos. Tal definição está em consonância com a proposta inteira do autor, já que

o romance lança mão das formas discursivas de poder para estabelecer-se. O poder e a lei estão, portanto, tanto na origem no romance como na do arquivo.

Como el Archivo, la novela atesora saber. Como el del Archivo, ese saber es del origen, es decir, del vínculo de su propia escritura con el poder que lo hace posible, por consiguiente, con la posibilidad misma de conocimiento. Al principio, ese poder era la ley, pero más adelante otros orígenes lo remplazarían, aunque preservando el sello de ese pacto inicial entre el poder y la escritura. La novela moderna retiene esos orígenes y la estructura que los hizo posibles. Aunque el conocimiento que salvaguarda es difícil de sondear, de ahí su calidad secreta, no es privado, sino que, por el contrario, es propiedad común. Puede leerse y, de hecho, se lee. El acto mismo de leer y compartir ese conocimiento asume la forma de ritual, de celebración del conocimiento común de la historia transpersonal. Los Archivos guardan los secretos' del Estado; las novelas guardan los secretos de la cultura, y el secreto de esos secretos. (Echevarría, 2011, p. 68)

O arquivo é responsável por organizar as regularidades do discurso, e nasce a partir da negação do próprio discurso. Ele supõe uma negação na origem, é essa sua forma contraditória. Echevarría argumenta que a verdade do arquivo é que ele não contém nenhuma verdade. O discurso de poder que ele organiza supõe trazer uma verdade, a realidade de uma época, ou ao menos a marca do que os detentores do poder escrito – a lei, a ciência – inscreveram na história. Em sendo assim, o arquivo expressa essa qualidade desarticuladora e paradoxal, fazendo uso de algo para em seguida negá-lo. A formulação proposta pelo autor evidencia as relações através das quais arquivo e romance têm afinidades tão estreitas, mas nem sempre bem demarcadas. O romance seria sempre “outra coisa”, essa seria uma de suas características iniciais: ele se “disfarça” para parecer outra coisa – daí o uso das formas discursivas do poder – e então encerrar os “secretos acerca del origen y la historia de una cultura dada” (2011, p 75). É preciso destacar, porém, que nem todos os romances são paradigmas, nem todos são guardiões dos segredos de uma cultura. Apenas aqueles que operam uma transformação na estrutura do romance e na função do arquivo podem constituir um cânon e pertencer a uma determinada tradição; apenas os que operam uma mudança de ordem violentamente, conforme inserem uma nova forma na narrativa que a difere de produções anteriores podem ser considerados um paradigma. Ao analisar a tradição narrativa latino-americana,

Echevarría chega à conclusão de que não são necessariamente romances que cumprem essa função, mas textos que não tinham a pretensão de ser romances num sentido restrito do gênero. Daí a necessidade do autor de propor uma mudança no modo de olhar a narrativa latino-americana, focando sua análise nos discursos hegemônicos e nos textos que promoveram a ruptura na tradição da narrativa latino-americana. Tendo isso em vista, o autor percebe três grandes momentos da narrativa latino-americana: o primeiro deles é o do discurso jurídico durante o período colonial, em seguida o discurso científico, no século XIX, e por fim o antropológico, durante o século XX.

O que dá suporte à argumentação sobre o uso do discurso da lei no período colonial é uma análise da obra *Los comentarios reales de los incas*, do Inca Garcilaso de la Vega. Para o autor, o texto em questão demonstra de forma clara a adaptação e aceitação da retórica notarial na narrativa colonial. Durante esse período, o Novo Mundo parece ter se legitimado a partir de documentos expedidos pelo Estado dos Habsburgo, e foi justamente o estilo notarial utilizado pela administração do império o modelo que deu suporte aos primeiros escritos históricos e de ficção sobre a América Latina. Echevarría ironiza dizendo que a América existiu primeiro “no papel”, porque a conquista se deu a partir da formulação de diversas leis emitidas pela Espanha. A relação entre o indivíduo que descrevia os territórios conquistados ao Estado espanhol bem como a relação entre escrita e advocacia existente durante o período colonial resultaram na difusão e adoção das formulas notariais na narrativa da época. A picaresca seria a manifestação mais clara desse vínculo, porque não raro expressava o discurso que legitimava a posse e a ação na colônia e na metrópole, por isso não raras são as referências ao Lazarrillo de Tormes no texto de Echevarría.

No século XIX existe uma mudança de paradigma do discurso: a escrita da lei cede espaço à escrita científica. A partir do século XVIII, as formas de narrar tiveram que enfrentar a popularidade dos escritos que se adaptaram ao discurso das ciências naturais e sociais, os quais se arrogavam a qualidade de verídicos e incontestáveis. Dessa forma, incorporar o modo de dizer científico era necessário para legitimar as sociedades latino-americanas, o discurso era o mediador entre a vontade de exprimir-se, de narrar-se, e a verdade aceitável. O romance, nesse contexto, se

pretendia uma reportagem científica, daí a volumosa quantidade de relatos e diários de viagem. A mentalidade científica do século XIX se converteu no novo discurso hegemônico, a ele cabia a veiculação da verdade através de uma concepção evolucionista. Echevarría comenta que a exploração científica levada a cabo durante o século XIX engendrou um segundo descobrimento europeu da América e os viajantes naturalistas substituíam os antigos cronistas. A análise dessa forma do discurso narrativo se ancora em duas obras principais: *Facundo* e *Os sertões*.

A terceira grande mudança na forma do discurso narrativo começa a modelar-se na década de vinte do século passado. É nesse contexto que surge a “novela de la tierra”, cuja mediação se ancora na antropologia. O objetivo agora deixa de ser a natureza sob a perspectiva científica e passa a concentrar-se no conhecimento da linguagem e do mito. A Primeira Guerra Mundial foi um fator importante para a mudança de paradigma, já que gerou certa desilusão sobre as promessas da ciência do século anterior. Os romances telúricos imitam os informes antropológicos e etnográficos e se importam com a origem dos valores e crenças dos povos dos quais se ocupavam. O discurso antropológico passa então a ser o mediador na narrativa latino-americana desde o século XX, devido à importância da disciplina na construção dos mitos fundacionais e ao papel que ela exercia no pensamento ocidental, bem como o lugar que a América Latina ocupava para a construção da disciplina. A antropologia, argumenta Echevarría, foi a ciência que permitiu que a Europa legitimasse sua posição privilegiada no mundo. A definição de identidades foi importante para a justificativa do domínio cultural das antigas e das novas colônias, logrado a partir da construção de uma alteridade diferente e inferior, dando lugar à dicotomia “selvagem” – americanos- e civilizados – europeus. O descenso da ciência naturalista promoveu novos parâmetros para a antropologia do século XX, que minimizou os extremos que o evolucionismo acabou tomando com as diversas interpretações que naturalistas individuais deram a ele, para dar espaço a posicionamentos mais plurais, que buscavam entender a alteridade sem necessariamente olhá-la como barbárie. O objetivo agora era descobrir o que “o outro” sabe. A ficção do arquivo, que parte do discurso antropológico, não somente vai conseguir nesse arquivo uma fonte de relatos importantes, como vai preocupar-se diretamente com a questão da origem, que recai imediatamente na discussão

sobre o mito e a linguagem. Daí o foco, nesse contexto, nos romances de Carpentier e de García Márquez.

O estudo de Echevarría termina com o levantamento de questões sobre a “nova” literatura, de cujas respostas se abstém, não sem lançar hipóteses e apreciações. Teria a narrativa mais contemporânea achado outro paradigma e abandonado a ficção do arquivo ou estaria ela perdida em seus meandros? O autor aponta para a possibilidade de essa literatura mais recente estar ancorada num “discurso da informação” que seria, no momento, o legitimador da realidade.

A noção de arquivo elaborada por Echevarría é um dos eixos norteadores da análise que propomos neste trabalho. Para utilizar o conceito na medida exata em que ele é plausível, é necessário fazer um levantamento de seus pontos falhos, para que fique claro em que medida o tomamos como referência e em que ponto ele falha. Considerando o que descrevemos até aqui em relação ao conceito de arquivo, parece evidente que o primeiro ponto a se destacar é a discrepância entre a visão de arquivo de Foucault e a interpretação da mesma realizada pelo crítico cubano. De início, é fundamental apontar que a teorização de Foucault sobre o conceito serve mais bem de inspiração que de base para Echevarría, muito embora o mesmo relate em seu texto a dívida que tem para com o filósofo francês. A comparação entre a descrição do arquivo de Foucault e a de Echevarría podem, eventualmente, anular-se, já que o primeiro tenta, a todo e qualquer custo, fugir do senso comum e o segundo retorna a ele recorrentemente, ao considerar o arquivo como coleção, agrupamento, depósito, espaço físico (real ou metaforizado), “almacén”. Daí considerarmos que houve uma “inspiração”, mas não uma “aplicação” do conceito à literatura latino-americana.

A proposta do crítico cubano também falha na compilação de obras que usa para sustentar sua teoria da ficção do arquivo. Apesar de analisar muito astutamente, sob o viés a que se propõe, uma determinada seleção de obras narrativas de nossa tradição literária, essa seleção é consideravelmente limitada e não dá conta do caudal da produção narrativa latino-americana. Ao tentar buscar obras que se encaixem e exemplifiquem sua teoria, o autor deixa de lado necessariamente as obras que não compõe o seu cânon. Ao não prever exceções, ao

não analisar o que foge à regra do arquivo, Echevarría cria mais um cânon fixo, distanciando-se, em várias medidas, de uma política democrática da literatura.

Tais problemas teóricos e metodológicos não invalidam, de forma alguma, o trabalho de Echevarría, mas apontá-los é fundamental para que possamos medir a extensão de seu alcance. Para a proposta deste trabalho, que tem por objetivo analisar o conjunto da obra de Alejo Carpentier, a ficção do arquivo de Echevarría traz aportes significativos, como os que foram discutidos anteriormente. Por fim, resta-nos assinalar que a escolha por essa chave de leitura tem a ver com a consciência de que ela se relaciona de forma muito estreita, ainda que não tenha sido essa a intenção do autor, com o conjunto de conceitos retomados neste estudo, a saber, o barroco latino-americano, o *real maravilloso*, o viés utópico da literatura e o caráter ensaístico relacionado a ele e à interpretação da América Latina em um dado momento histórico.

3.5 Na encruzilhada, com Carpentier.

O percurso delimitado pela leitura do conjunto da produção de Carpentier fez com que, neste trabalho, a análise de sua obra seja feita através de pares de conceitos que, articulados, sugerem uma leitura possível da produção do autor e aponta para uma forma de compreender seu projeto literário e cultural, assim como político e ideológico, constituindo um viés possível para entender sua imagem da América. Para prosseguir para o estudo específico das obras, cabe explicitar sucintamente alguns pontos norteadores e sua relação com a produção do autor cubano.

O primeiro deles é ter em conta que as obras de Carpentier encerram características do barroco histórico e metahistórico. No plano da escritura, são perceptíveis o desejo de coesão, síntese, unidade, mas também a ironia, a “*imaginería orgánica y laberíntica*” (Figuerola Sánchez, 2007, p. 40). Num plano conceitual, ideológico, relacionado ao modo carpentieriano de entender e decifrar a América, há também de forma evidente a proposição de um barroco metahistórico, até ontológico, segundo a perspectiva carpentieriana, que ultrapassa as letras e as artes e se plasma no mundo americano, em sua natureza, gentes e história (Márquez

Rodríguez, 1991). É possível dizer que as formulações carpentierianas dão espaço a duas manifestações do barroco: a ontológica, ligada ao espírito, à forma de interpretar as coisas americanas, e a morfológica, relacionada aos esquemas escriturais dos romances, através de fórmulas neobarrocas (Sarduy, 1978).

É possível que as temáticas das vanguardas, do surrealismo e do maravilhoso sejam as que expresse de forma mais evidente relações com os escritos de Carpentier, seja porque foi no contexto das vanguardas que se deram seus primeiros trabalhos, bem como parte significativa de sua formação política, seja pelo caráter que suas produções assumiram através das reivindicações propostas e dos temas com os quais dialogou, como é o caso do surrealismo e do maravilhoso.

Em um texto da década de noventa do século passado, Décio Pignatari comenta a estranheza de poucos estudiosos da literatura hispano-americana assinalarem uma relação entre o barroco e o surrealismo. Apesar de não ser esse o foco maior do texto, intitulado *Metáfora: barroco, surrealismo, Rosa*, em poucas linhas, o autor tentou argumentar sobre a existência de “notáveis conjunções entre ambas as manifestações” (Pignatari, 1997), cujo ponto de inflexão seria a conjunção do que ele chama de metáfora do significado com a metáfora do significante. Embora o comentário de Pignatari sobre o assunto nos pareça mais uma necessidade de assinalar sua opinião sobre a obra de Guimarães Rosa, em contraponto com a de outros autores latino-americanos, parece-nos acertada a sua suposição da existência de uma relação entre o barroco e o surrealismo nas artes latino-americanas. Essa relação, no entanto, extrapola o terreno da metáfora, como será possível observar através da análise da obra de Carpentier.

A produção carpentieriana, especialmente a ensaística, dá espaço para debater o caráter utopista do autor, que dá, por sua vez, continuidade a uma tradição da utopia nas letras hispano-americanas, muito embora o faça talvez de forma menos evidente que outros autores. Ao discutir o romance latino-americano às vésperas do novo século e o papel social do romancista, por exemplo, Carpentier dá sinais que apontam para sua utopia da universalidade em consonância com o local. A chave de interpretação da América criada pelo autor também não deixa de se relacionar com a utopia da América: o *real maravilloso* retoma a ideia da América

como o lugar da promessa, do prodígio, do exuberante, do portentoso, o que acaba por estabelecer uma ponte com toda a tradição utopista da e na América.

O mito é outra ferramenta de análise que pode muito bem estar relacionada a qualquer um dos outros pares de conceitos. Estabelece relações ainda mais estreitas com o maravilhoso e com a utopia, sendo esta seu reverso lúcido e planejado no decorrer do tempo. É um conceito especialmente importante para a análise dos romances de Carpentier e sua relação com a história.

É possível comentar a obra carpentieriana através das várias perspectivas do arquivo discutidas na seção anterior. Seja como lugar da memória, através das pontes que existem entre os romances e a história americana; seja como ficção do arquivo, nos termos de Echeverría, como obras em que se agregam e analisam uma tradição de modalidades narrativas historicamente predominantes na América Latina.

Discutidos em conjunto a fim de estabelecer um diálogo com textos de Carpentier, o barroco e o neobarroco, as vanguardas, o surrealismo e o maravilhoso, a utopia e o ensaio e os conceitos de mito e arquivo, articulados, sugerem uma forma de abordagem da obra do autor cubano que aponta para o núcleo de suas propostas e modelos, conformando um retábulo de suas visões da América.

4 A ensaística carpentieriana

Nesta etapa da tese fazemos um levantamento e análise dos textos críticos e ensaísticos mais relevantes escritos por Carpentier. Nesse momento, estabelecer-se-á um diálogo entre os ensaios, discutidos em sua unidade e de forma conjunta, com os pares de conceitos comentados na etapa anterior, os quais servem de eixo para traçar um perfil dos projetos literários e culturais do autor e foram temas cuja relação se desprende da leitura das obras de Carpentier.

Os ensaios analisados são, em sua maioria, frutos de conferências ditadas pelo autor ou publicados em periódicos. Ainda que publicados antes de 1980, boa parte deles foi reunida postumamente em edições críticas sob os seguintes títulos: 1) *Tientos y diferencias*, coletânea da década de sessenta que apresenta seis ensaios, a saber: “Problemática de la actual novela latinoamericana”, “Del folklorismo musical”, “La ciudad de las columnas”, “Literatura y consciencia política en América Latina”, “Ser y estar” e “De lo real maravilloso americano”. Algumas edições apresentam ainda um anexo com o artigo “Dos textos inéditos de Robert Desnos”, intitulados “Lautreamont” e “El porvenir de América Latina”, traduzidos por Carpentier para o espanhol; 2) *Razón de ser*, publicação consentida pelo autor e elaborada a partir de uma série de conferências realizadas na Venezuela em 1975. Nela constam “Conciencia e identidad de América”, “Un camino de medio siglo”, “Lo barroco y lo real maravilloso” e “Problemática del tiempo y el idioma en la moderna novela latinoamericana”; 3) *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo*, publicada em 1981, inclui, além de um ensaio homônimo, “Papel social del novelista”, “América ante la joven literatura europea”, “Visión de América”, “América en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música”, “La cultura de los pueblos que habitan en las tierras del mar Caribe”, “Cervantes en el alba de hoy”. As variadas edições podem trazer outros ensaios, predominantemente sobre poesia, música e pintura.

Além dos textos supramencionados, lançaremos mão de outros igualmente fundamentais para a compreensão do conjunto ensaístico carpentieriano, como

“Sobre el meridiano intelectual de nuestra América”, artigo em que comenta, ainda antes do exílio, sobre a polêmica do meridiano intelectual espanhol para a América, e o Prólogo original a *El reino de este mundo*, posteriormente revisitado e expandido pelo autor e incluído nas edições de *Tientos y diferencias*, além de trabalhado em paralelo em “Lo barroco y lo real maravilloso”, de *Razón de ser*.

Poderão ser utilizadas quatro edições distintas dos textos mencionados, por cada uma delas oferecer um aporte diferente das demais. Tomaremos como principal *Ensayos* (1990), décimo terceiro volume da coleção *Alejo Carpentier Obras Completas*, publicada pela Siglo Veintiuno Editores. Dita edição abriga todos os ensaios assinalados acima e faz parte de um conjunto elaborado com o objetivo de publicar obra completa, incluindo apreciações críticas em muitos dos volumes. Outra edição que usamos como referência é a de *Razón de ser*, publicada em 1984 pela Editorial Letras Cubanas. Nela constam um texto de Alexis Márquez Rodríguez em homenagem a Carpentier e sua esposa Lílian em nome da Universidad Central de Venezuela e, ao final, uma entrevista radiofônica da qual participam alguns estudiosos da obra de Carpentier, inclusive Márquez Rodríguez na qual se fala sobre temas variados, entre música, política e literatura. A terceira edição utilizada trata-se de *Los pasos recobrados: ensayos de teoría y crítica literaria*, publicada em 2003 pela Biblioteca Ayacucho. Nela constam quase que a integralidade dos ensaios, reordenados, no entanto, pelas temáticas gerais dos textos (“Visión y concepto de América”, “Teoría de la novela hispano-americana”, “Crítica Literaria”, “El escritor y la sociedad” e “Variaciones”). Ademais, trata-se de uma edição comentada, com notas, cronologia e uma biografia do autor, cujo prólogo assina Alexis Márquez Rodríguez. A quarta e última edição utilizada é *Tientos y diferencias y otros ensayos*, de Plaza y Janés Editores, publicada em Barcelona em 1987. Esta é uma das edições mais difundidas mundialmente, apesar de não abranger todos os ensaios mencionados e não possuir apreciação crítica. Dela faremos uso apenas eventualmente, por ser a ela que se referem vários dos autores que estudaram e comentaram Carpentier.

É importante assinalar que os ensaios selecionados expressam os desenvolvimentos do ideário carpentieriano ao longo de três décadas de vida, incluindo seus últimos anos. A partir deles é possível observar em que medidas

reordenou seu pensamento crítico sobre literatura, política e cultura e como se processou, em níveis textuais, a maturação de seu projeto. Nosso objetivo aqui é justamente analisar e debater esse processo de maturação, isto é, de auto reescrita, através de seus diversos estágios, observando como se discutem os temas e que conceitos são utilizados para fazê-lo, a fim de esboçar uma espécie de poética do autor, realizando um levantamento do que propôs, em teoria, ao romancista latino-americano de seu tempo e, por conseguinte, a si mesmo. Parte significativa desse levantamento corresponde a sua interpretação da América.

4.1 O périplo carpentieriano e seus desmembramentos: a formalização de um caminho.

Conhecer os caminhos percorridos por Carpentier através de suas viagens talvez importe menos em seu conteúdo biográfico que em sua significância literária e intelectual. Na verdade, vida e obra se conjugam nesse quesito e se tornam interdependentes, isso porque as implicações de uma acabam por definir, talhar, modelar espectros da outra. O primeiro passo que definimos aqui para percorrer o caminho literário e ensaístico traçado por Carpentier começa justamente através de uma formalização, fruto de uma viagem realizada pelo autor, que constitui o Prólogo a *El reino de este mundo*. É por ele que começamos a abordagem da ensaística carpentieriana, apesar de outros textos o precederem, porque é nele que não apenas se esboçam, mas de fato são desenvolvidos os contornos das propostas vindouras. Escritos anteriores apontam para posicionamentos em relação à América, sua política, cultura e literatura, mas é no texto que constituirá o Prólogo que vemos com clareza e pela primeira vez a discussão de tópicos que marcam um posicionamento paradigmático de Carpentier relacionado à literatura, tanto no que concerne aos temas e aos processos escriturários, como ao papel do escritor numa dada sociedade, no caso, na América Latina, sendo este último apenas intuído.

O texto do prólogo está, obviamente, relacionado de forma direta 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 com o Surrealismo, com o qual se supõe uma ruptura definitiva, e com a História, invocada de forma incisiva pelo autor para garantir o vínculo com a realidade que propõe. A escrita do prólogo e do romance está condicionada a uma viagem realizada por Carpentier ao Haiti no início da década de 1940, em companhia de sua esposa Lilia e do ator Louis Jovet, quem fez o convite para que o acompanhassem em turnê. Carpentier relata em entrevista que ficou maravilhado com a Ciudad del Cabo, e que aí conheceu ao personagem Mackandal e outros que inspiraram seus escritos e são, de fato, protagonistas de alguns deles. São vários os temas que chamam o interesse do autor: o clima, a geografia, com suas planícies e abismos, 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 dominados, e não de uma elite local que almejava emancipação. Assim se expressa sobre o tema:

Así que en Haití me encuentro con este marco extraordinario, y con un tema apasionante que es, además, político. Me encuentro con la historia de las tres primeras revoluciones antillanas. Había habido muchas sublevaciones desde el comienzo de la trata de negros, pero las primeras sublevaciones con cariz revolucionario, con organización (y que culminan con la independencia de la antigua colonia de Santo Domingo), se producen en Haití. Y por eso escribí este libro. (Carpentier apud Chao, 1998, p. 177)

A inspiração de Carpentier para escrever *El reino de este mundo* ter sido efetivamente a viagem ao Haiti 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 “sus amplias lecturas sobre el vodu [...]”. La atención de Carpentier había sido atraída por la capacidad del vodú para movilizar a toda la comunidad negra por una causa” (Birkenmaier, 2006, p. 101). Tal conhecimento começara a ser adquirido ainda na década de vinte, através de pesquisas para seu primeiro livro, *Écue-Yamba-Ó*, e teria base em estudos etnológicos que foram inclusive tema de publicações de Carpentier ainda na década de trinta, o que, ainda segundo Birkenmaier, anularia o caráter de novidade proporcionado pela viagem de 1943. O que temos, no entanto, como 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 concretizado uma ruptura formal com o surrealismo. Em verdade, são também da década de trinta diversas publicações em jornais e revistas em que o mesmo elogia o trabalho de Breton e de vários outros artistas das vanguardas europeias e particularmente do surrealismo. É possível, então, concluir que, ainda que o autor não tenha de fato tomado conhecimento de fatos históricos que constam em *El reino de este mundo* durante sua viagem ao Haiti, 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 ditos 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, como é possível confirmar através do trecho citado acima. O desejo de forjar uma identidade latino-americana e para 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 explica e decifra a América e serve como resposta a uma busca, empreendida por Carpentier e por outros autores, que é de uma identidade da América Latina. Essa busca caminha no sentido de uma utopia, posto que, apesar do que possa querer dizer Carpentier, baseia-se em critérios pouco concretos, como a fé e o milagre, como veremos, mas ainda assim estimulando uma reflexão crítica sobre uma determinada época e realidade. Seu

ideal se concebe em função de valores presentes na sociedade (Aínsa, 1991), ainda que sejam em funções dos quais operar uma ruptura.

O prólogo é aberto através de uma epígrafe retirada da última obra de Miguel de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Segismunda*, publicada postumamente, a qual narra um conjunto heterogêneo de peripécias de um casal de jovens, príncipes nórdicos, que foge em busca de matrimônio. O recurso a Cervantes, como poderemos constatar em diversas instâncias, é constante nos textos de Carpentier, que considera o autor espanhol o responsável por uma das maiores realizações literárias, constituindo um conjunto basilar de referência da literatura ocidental. No caso da epígrafe utilizada, retirada do capítulo dezoito do primeiro livro da obra cervantina, traz uma referência à transmutação de homem em animal⁶, tema que será retomado no romance e que se articula diretamente com as experiências que adquiriu durante sua passagem pelo Haiti.

O parágrafo inicial do prólogo 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.

A fines del año 1943 tuve la suerte de poder visitar el reino de Henri Christophe — las ruinas, tan poéticas, de Sans-Souci; la mole, imponentemente intacta a pesar de rayos y terremotos, de la Ciudadela La Ferrière— y de conocer la todavía normanda Ciudad del Cabo —el Cap Français de la antigua colonia—, donde una calle de larguísimos balcones conduce al palacio de cantería habitado antaño por Paulina Bonaparte. Después de sentir el nada mentido sortilegio de las tierras de Haití, de haber hallado advertencias mágicas en los caminos rojos de la Meseta Central, de haber oído los tambores del Petro y del Rada, me vi llevado a acercar la maravillosa realidad vivida... (Carpentier, 2011, p. 07)

⁶ Trecho da obra de Cervantes: “Lo que se ha de entender desto de convertirse en lobos es que hay una enfermedad a quien llaman los médicos manía lupina, que es de calidad que al que la padece le parece que se ha convertido en lobo, y aúlla como lobo, y se juntan con otros heridos del mismo mal, y andan en manadas por los campos y por los montes, ladrando ya como perros, o ya aullando como lobos; despedazan los árboles, matan a quien encuentran y comen la carne cruda de los muertos, y hoy día sé yo que hay en la isla de Sicilia, que es la mayor del mar Mediterráneo, gentes deste género, a quien los sicilianos llaman lobos menar, los cuales, antes que les dé tan pestífera enfermedad, lo sienten, y dicen a los que están junto a ellos que se aparten y huyan dellos, o que los aten o encierren, porque si no se guardan, los hacen pedazos a bocados y los desmenuzan, si pueden, con las uñas, dando terribles y espantosos ladridos.” (Cervantes, 2006, p. 100)

Todas as referências citadas por Carpentier nessas primeiras linhas serão retomadas posteriormente e cumprirão papel de relevo em seus escritos, em especial no que se segue imediatamente ao prólogo, *El reino de este mundo*. O reino de Henri Christophe é um dos blocos temáticos centrais do romance e se refere a um momento bastante especial 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 escravo 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, supostamente para proteger seus interiores contra possíveis ataques estrangeiros, especialmente franceses.

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. É dito que o maior objetivo dessa construção era demonstrar a estrangeiros o poder e capacidade dos negros, manifestos através de monumentos como esse, apesar da construção apresentar clara influência da arquitetura europeia. Parte significativa do palácio foi destruída durante um ataque sísmico no ano de 1842, mas suas ruínas são consideradas patrimônio da humanidade pela UNESCO, bem como outras das construções citadas por Carpentier no prólogo.

Henri Christophe tentou desempenhar esforços para impulsionar a educação e para estabelecer um sistema legal em seu reino, mas foi na realidade um monarca de política feudal bastante impopular, cujo reino estava em constante conflito com o sul, liderado por seu outrora companheiro de lutas independentistas, Alexandre Pétion, presidente da porção meridional do país. Eram constantes as tentativas de sublevações populares, o que levou ao suicídio de Christophe, com uma bala de ouro, antes que enfrentasse um golpe de estado.

Outra referência apontada por Carpentier é a Paulina Bonaparte, ou Paulina Borghese, considerada a irmã predileta de Napoleão. Sua figura é emblemática e controversa, não apenas pelo parentesco que apresenta, mas por seus instáveis relacionamentos amorosos e por pinturas seminuas suas, ambos fatos provocadores da moral e bons costumes da época. É justamente em decorrência de um de seus casos que Paulina é enviada à força pelo irmão ao Haiti, então La Española, para habitar um castelo, imediatamente depois de um casamento forçado com um de seus amantes, Charles Leclerc. A mudança geográfica não implicou uma mudança de hábitos, já que também na América, como na França, ficou conhecida pelas orgias e festas promíscuas que promovia. Junto com ela foram enviados cerca de quarenta mil soldados para calar uma revolução, liderada por François Dominique Toussaint-Louverture, depois conhecida como Revolução Haitiana, da qual também participou o jamaicano Boukman, outro personagem relevante de *El reino de este mundo*. O marido de Paulina, 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 no prólogo, pois aí reside a ideia de veracidade – realidade – que será usada em contraponto com a “fabricação europeia” – surrealista - de “realidades”. A isso também se deve o claro teor valorativo dos personagens e monumentos citados, constatados através de trechos como “suerte de poder visitar”, “las ruinas, tan poéticas”, “la mole, imponentemente intacta”, “el nada mentido sortilégio”, etc. Um dos pontos principais do prólogo é justamente enfatizar uma superioridade inerente dos temas americanos em relação aos europeus. É justamente a isso que Carpentier vai se dedicar logo após indicar esse trajeto geográfico – e também histórico e cultural – do relato de viagem que inicia o texto.

me vi llevado a acercar la maravillosa realidad recién vivida a la agotante pretensión de suscitar lo maravilloso que caracterizó ciertas literaturas europeas de estos últimos treinta años. Lo maravilloso, buscado a través de los viejos clisés de la selva de Brocelianda, de los caballeros de la Mesa Redonda, del encantador Merlín y del ciclo de Arturo. Lo maravilloso, pobremente sugerido

por los oficios y deformidades de los personajes de feria -¿no se cansarán los jóvenes poetas franceses de los fenómenos y payasos de la *fête foraine*, de los que ya Rimbaud se había despedido en su Alquimia del Verbo?-. Lo maravilloso, obtenido con trucos de prestidigitación, reuniéndose objetos que para nada suelen encontrarse: la vieja y embustera historia del encuentro fortuito del paraguas y de la máquina de coser sobre una mesa de disección, generador de las cucharas de armiño, los caracoles en el taxi lluvioso, la cabeza de león en la pelvis de una viuda, de las exposiciones surrealistas. O, todavía, lo maravilloso literario: el rey de la Julieta de Sade, el supermacho de Jarry, el monje de Lewis, la utilería escalofriante de la novela negra inglesa: fantasmas, sacerdotes emparedados, licantropías, manos clavadas sobre la puerta de un castillo. (Carpentier, 2011, pp. 07-08)

Com essas palavras encerra Carpentier o primeiro parágrafo do prólogo, marcando claramente por que caminho seguirá sua argumentação: imediatamente após comentar sua passagem pelo “nada mentido sortilegio de las tierras de Haití”, o autor assinala “la agotante pretensión de suscitar lo maravilloso” das literaturas europeias. Nesse momento, assinala um ponto fundamental do que vai constituir sua teoria do *real maravilloso*: ao falar do Haití, 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 maravilloso* carpentieriano: as ferramentas utilizadas para comparar culturas – e 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, uma produção, para concluir que o maravilhoso deve estar na própria realidade e que, na ausência dela, restam apenas pretensões e clichês.

Entender esse ponto de partida é fundamental para interpretar os ensaios de Carpentier e principalmente para 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 antropológicas e a arte latino-americana entra em caráter secundário, como podemos notar na referência a Lam. O mesmo critério não é utilizado ao referir-se à Europa. Nesse momento inicial, articula uma primeira oposição entre arte e realidade. Dito isto, cabe passar ao segundo ponto fundamental do texto em questão, desenvolvimento do primeiro, a saber, a crítica às vanguardas europeias e ao surrealismo, em particular. Edmundo Paz Soldán comenta que Carpentier “despedaza las búsquedas de las vanguardias europeas con el fanatismo de un converso” (2008, p. 36) e isso fica muito patente no prólogo.

Como dissemos, é no conceito de maravilhoso, mais especificamente em sua “realização”, que Carpentier ancora sua crítica ao surrealismo e às vanguardas europeias. Diferentemente de como ocorre na América, o maravilhoso europeu se deve a “trucos de prestidigitación” que reúnem objetos arbitrariamente. No segundo parágrafo, o tom empregado é ainda mais incisivo em seu teor crítico sobre o assunto:

Pero a fuerza de querer suscitar lo maravilloso a todo trance, los taumaturgos se hacen burócratas. Invocando por medio de fórmulas consabidas que hacen de ciertas pinturas un monótono baratillo de relojes amelcochados, de maniqués de costurera, de vagos monumentos fálicos, lo maravilloso se queda en paraguas o langosta o máquina de coser, o lo que sea, sobre una mesa de disección, en el interior de un cuarto triste, en un desierto de rocas. Pobreza imaginativa, decía Unamuno, es aprenderse códigos de memoria. (2011, p. 08)

O artista europeu, no viés do prólogo de Carpentier, converteu-se num milagreiro burocrático que repete fórmulas inúteis e vazias. As críticas se estendem a escritores e pintores relevantes dos movimentos e a seus predecessores, como Lautreamont, cuja obra se resume a “códigos de lo fantástico”, Max Ernst, Dalí, Magritte e De Chirico, repetidores de fórmulas de “encontros fortuitos” entre objetos. A necessidade de marcar, de forma tão incisiva, as produções europeias do período serve, em termos argumentativos, para melhor valorar as produções – realidades- americanas. É importante lembrar que Carpentier foi discípulo empenhado dos surrealistas enquanto esteve no exílio e, mesmo em época anterior

ao período que viveu na Espanha e na França, encontramos publicações em que o autor tinha em alta conta os feitos de um Breton, por exemplo. O prólogo é também demonstração de uma nova tomada de posição no campo conceitual de Carpentier, em sua busca por um projeto literário. Enquanto esteve ligado aos surrealistas, concluiu que não havia contribuição que pudesse ser feita de sua parte 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 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. Esse, inclusive, parece ter sido um esforço coletivo de autores latino-americanos da época, que engrossam o caminho para o chamado “boom” do romance latino-americano.

Após realizar um primeiro momento de críticas severas às expressões artísticas europeias, em especial do surrealismo, Carpentier postula o que entende por maravilhoso e como é possível acessá-lo.

Pero es que muchos se olvidan, con disfrazarse de magos a poco costo, que lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro, de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de "estado límite". Para empezar, la sensación de lo maravilloso presupone una fe. Los que no creen en santos no pueden curarse con milagros de santos (2011, pp. 09-10)

O ponto de partida do maravilhoso, para Carpentier, é a própria realidade; não é à toa que o conceito que elabora retoma a ideia do real 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, segundo Carpentier. Essa alteração é o próprio “milagre”, ou seja, uma “revelação privilegiada” da própria 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, no entanto, não faz revelar a realidade maravilhosa a qualquer um. Para se dar conta do milagre, é necessária uma “exaltação do espírito” que conduza um observador ao chamado “estado limite”. O maravilhoso de Carpentier é sensorial, pode ser percebido pelos sentidos, dado que existe a “sensación de lo maravilloso”. Esta, por sua vez, pressupõe uma fé – no maravilhoso? Na realidade? No milagre? Carpentier explica melhor:

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 (2011, pp. 10-11)

A “fé” de Van Gogh estava no girassol, objeto retratado, pela fé revelado ao pintor e por ele plasmado numa tela. O critério de “fé” descrito por Carpentier pressupõe uma utilização dos sentidos, em especial da visão. Carpentier parece querer fincar-se na realidade e rechaçar abstrações a qualquer custo, pois nelas se ancoram as produções surrealistas, as quais resultaram em “aburridas artimañas literarias”. Por outro lado, a fé de que fala Carpentier é aquela que agrupa coletividades na América Latina em torno de uma crença comum, é a fé do vodu na presença de Mackandal e em seu retorno, é a fé católica que congrega fieis em torno de uma estátua; enfim: é a possibilidade que a América Latina possui 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:

Pero es indudable que hay escasa defensa para poetas y artistas que loan el sadismo sin practicarlo, admiran el supermacho por impotencia, invocan espectros sin creer que respondan a los ensalmos, y fundan sociedades secretas, sectas literarias, grupos vagamente filosóficos, con santos y señas y arcanos fines -nunca alcanzados-, sin ser capaces de concebir una mística válida ni de abandonar los más mezquinos hábitos para jugarse el alma sobre la temible carta de una fe.

É apenas depois de fazer todas essas considerações que Carpentier finalmente expõe o principal tema de seu prólogo, que é a ideia do *real maravilloso*. Diferentemente do que faziam, por exemplo, os poetas franceses, que se inspiravam em abstrações e apregoavam ideias rasas que sequer seguiam, no Haiti existiam homens que criam tanto numa ideia – a fé – que produziam o milagre a partir de uma fé coletiva. Nesse trecho, Carpentier retoma novamente alguns dos personagens do parágrafo inicial para dizer como a estadia no Haiti evidenciou o conceito do *real maravilloso*.

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 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. (2011, p. 12)

O *real maravilloso*, para Carpentier, estava na realidade haitiana e podia ser estendido a toda América. Nesse primeiro momento, ele residia especialmente na história, nos feitos dos homens e em como eles se encadearam num determinado resultado. Em formulações posteriores, como veremos, ele também está na geografia e nos homens (Márquez Rodríguez, 2008). Para explicar o caráter específico do maravilhoso americano – o *real maravilloso* –, Carpentier estabelece uma comparação com uma de suas expressões “europeias”.

Hay un momento, en el sexto canto de Maldoror, en que el héroe, perseguido por toda la policía del mundo, escapa a "un ejército de agentes y espías" adoptando el aspecto de animales diversos y haciendo uso de su don de transportarse instantáneamente a Pekín, Madrid o San Petersburgo. Esto es "literatura maravillosa" en pleno. Pero en América, donde no se ha escrito nada semejante, existió un Mackandal dotado de los mismos poderes por la fe de sus contemporáneos, y que alentó, con esa magia, una de las sublevaciones más dramáticas y extrañas de la Historia. (2011, p. 13)

Enquanto o maravilhoso europeu se baseia numa ficção, o americano tem como matéria a realidade. Do primeiro teria ficado apenas uma “escola literária de vida efêmera”, do segundo, em contrapartida, “ha quedado toda una mitología, acompañada de himnos mágicos, conservados por todo un pueblo, que aún se cantan en las ceremonias del Vaudou” (2011, p. 13). Carpentier não se furta a comentar a nacionalidade de Ducasse, lembrando que nasceu nas Américas. À característica de “real maravilloso” se agrega, então, uma ideia de permanência, de continuidade. Também a ele se agregam o mito e sua presença cotidiana

Y es que, por la virginidad del paisaje, por la formación, por la ontología, por la presencia fáustica del indio y del negro, por la Revelación que constituyó su reciente descubrimiento, por los fecundos mestizajes que propició, América está muy lejos de haber agotado su caudal de mitologías (2011, pp. 13-14)

E por apresentar também “mitologias em andamento”, a América é reafirmada como o terreno do *real maravilloso*. Anke Birkenmaier 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 algo bucólico, 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 “una agencia de dinámicas colectivas violentas y autodestructivas. Se inaugura una visión pessimista sobre su imaginario” (Birkenmaier, 2006, p.92). O que nos leva a

outra especificidade do maravilhoso americano, que seria seu suposto afastamento da ideia do belo, o qual, num primeiro momento, estaria relacionado com o maravilhoso europeu. Embora essa seja uma afirmação que Carpentier faça em alguns de seus textos, a profusão de análises sobre a produção surrealista durante todo o século XX corrobora para 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 maravilloso* da América 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, como por exemplo no seguinte trecho: “Hay todavía demasiados ‘adolescentes que hallan placer en violar los cadáveres de hermosas mujeres recién muertas’ (Lautréamont), sin advertir que lo maravilloso estaría en violarlas vivas” (Carpentier, 2011, p. 09). De acordo com Anke Birkenmaier,

Carpentier presenta el distanciamiento literario de Breton en contraste con su conocimiento íntimo del vudú. Para Breton lo maravilloso sigue dentro del ámbito de lo literario y representa lo bello, mientras que para Carpentier es lo “insólito, lo singular, lo inhabitual, 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 (2006, p. 104)

Tal postura marca mais uma vez como o referencial usado pelo autor cubano 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 de um artista.

Porque es menester advertir que el relato que va a leerse ha sido establecido sobre una documentación extremadamente rigurosa

que no solamente respeta la verdad histórica de los acontecimientos, los nombres de personajes -incluso secundarios-, de lugares y hasta de calles, sino que oculta, bajo su aparente intemporalidad, un minucioso cotejo de fechas y de cronologías. Y sin embargo, por la dramática singularidad de los acontecimientos, por la fantástica apostura de los personajes que se encontraron, en determinado momento, en la encrucijada mágica de la Ciudad del Cabo, todo resulta maravilloso en una historia imposible de situar en Europa, y que es tan real, sin embargo, como cualquier suceso ejemplar de los consignados, para pedagógica edificación, en los manuales escolares. ¿Pero qué es la historia de América toda sino una crónica de lo real maravilloso? (2011, p. 14)

O parágrafo final do prólogo sinaliza a garantia de que o que será lido em seguida se baseia, de fato, na realidade dos eventos ocorridos no Haiti, passíveis de comprovações para os que assim o desejem. Ao fazer isso, Carpentier põe à prova que o que está propondo pode ser verificado por possíveis incrédulos, e que o *real maravilloso* ultrapassa abstrações e truques de ilusionismo. É também nesse parágrafo que indica o protagonismo da América para o *real maravilloso*, 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 – “¿Pero qué es la historia de América toda sino una crónica de lo real maravilloso?” –, e que aponta, apesar da função de concluir o texto, para a possibilidade de infindável material de pesquisa – a história da América – para encontrar expressões do *real maravilloso*. Além disso, marca outra questão fundamental do conceito, que é seu vínculo com uma coletividade: apesar de referir-se especificamente ao Haiti no prólogo e no texto que o seguirá, as ideias que subjazem o texto, no que concerne ao *real maravilloso*, não são nacionais, mas coletivas, trata-se de uma referência a toda a América, seu “caudal de mitologías” e sua história, enquanto crônicas do *real maravilloso*.

A proposta de Carpentier se baseia na assunção de uma dicotomia básica entre a América, mais particularmente a latina, e a Europa, e será este o motor, como veremos, de sua produção ensaística e também narrativa. A própria decodificação textual do *real maravilloso* 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). A construção do *real maravilloso* dar-se-á, textualmente, através da formulação de enfrentamentos, de comparações que incluem a percepção do *real*

maravilloso da América, percebido não raras vezes através da união de elementos díspares, advindos de culturas heterogêneas. Tais cenários, ao singularizar contextos americanos, têm a pretensão de incluí-los nos repositórios da literatura universal.

O texto do prólogo serve como eixo através do qual é possível levar adiante uma análise de toda a produção carpentieriana, seja para assinalar em que momentos outros textos são seus reafirmadores, seja para deslindar suas incongruências e contradições mais ou menos explícitas como pode ser, por exemplo, sua dívida com o surrealismo, apesar do que é dito textualmente pelo autor. Por ter sido revisitado por Carpentier e substancialmente alargado para publicação em *Tientos y diferencias*, as análises referentes ao mesmo encontrar-se-ão divididas entre este tópico inicial, que servirá de preâmbulo e com o qual estabelecer-se-ão diálogos entre ele e os ensaios publicados na década posterior a sua publicação, e as apreciações construídas a partir da leitura de *Tientos y diferencias*, no tópico a seguir. No momento, cabe marcar os pontos mais relevantes propostos no prólogo e com os quais iniciaremos um diálogo com outros ensaios, a saber: a) o primeiro posicionamento formal de Carpentier quanto a sua forma de interpretar a América; b) a suposta cisão radical com o surrealismo e os movimentos de vanguarda europeus; c) a consequente contraposição clara 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. Tais critérios servirão como pontos de inflexão através dos quais será possível estabelecer um diálogo com os próximos ensaios analisados.

4.2 Tientos y diferencias

Tientos y diferencias é uma publicação de 1964 na qual são reunidos um conjunto de seis ensaios, escritos em finais da década de cinquenta e nos primeiros anos da década de sessenta, e duas traduções de Carpentier, publicadas em 1931 numa revista de baixíssima circulação chamada *Ímã*. É a primeira publicação na qual existe um esforço de conjugar, num só lugar, as principais ideias do autor cubano

sobre os temas que mais lhe eram caros, cuja temática central parece ser encontrar, para a arte, aquilo que é essencialmente latino-americano, que ultrapassasse os nacionalismos e folclorismos. Os textos incluídos na edição são: “Problemática de la actual novela latinoamericana”, “Del folklorismo musical”, “La ciudad de las columnas”, “Literatura y consciencia política en América Latina”, “Ser y estar” e “De lo real maravilloso americano”. Algumas edições apresentam ainda o apêndice “Dos textos inéditos de Robert Desnos”, intitulados “Lautreamont” e “El porvenir de América Latina”.

O ensaio de abertura de *Tientos y diferencias*, “Problemática de la actual novela latinoamericana”, constitui uma crítica ao romance nativista, através da qual o autor elabora uma série de definições e conceitos chave para o romancista latino-americano; é uma espécie de almanaque iniciático no qual se comentam os preceitos básicos que escritores ou aspirantes a escritores devem conhecer e considerar ao escrever o romance que se inscreverá numa tradição americana. Como de costume, Carpentier lançará mão de uma epígrafe que engendrará um diálogo entre título e os posicionamentos que serão discutidos ao longo do texto, não necessariamente confirmando-os, mas fomentando uma discussão. Trata-se de um trecho retirado do Segundo Fausto, de Goethe: “acabamos de llegar y no sabemos como fue. No nos preguntéis de dónde venimos: básteos saber que aquí estamos”. O excerto selecionado parece indicar uma resposta às questões suscitadas pelo título do ensaio, datado de 1964. A pergunta mais óbvia e direta seria justamente qual a problemática do atual romance latino-americano, em que indagações se baseia sua busca, quais suas raízes, em que realidades, movimentos e escolas se ancora, de que tradição literária é fruto ou a que tradição se opõe. O trecho de Goethe destacado parece querer negar todos esses questionamentos e partir para outra estratégia de resposta ao título do texto: a de análise do presente com base apenas nele mesmo, como se o romance latino-americano estivesse começando a ser escrito, como numa tela em branco. Indo por esse caminho interpretativo, o diálogo com o texto pode prever duas possibilidades: a primeira é a de que não existiria uma tradição do romance latino-americano e esta estaria sendo fundada naquele então. A segunda, por outro lado, entende que existe uma tradição romanesca, mas nega que deva ser inspirado nela que o romance deva seguir adiante. Poder-se-ia supor, então, um fomento à ruptura com dita tradição para a elaboração de algo novo, de um novo

romance latino-americano. É justamente essa segunda leitura que será privilegiada por Carpentier ao longo do ensaio.

O texto inicia retomando algumas questões da teoria e crítica literárias com relação ao romance em si, trata-se de uma discussão mais teórica sobre o que vem a constituir uma tradição romanesca de uma dada literatura nacional. A argumentação gira em torno da ideia de que para existir o romance é preciso que haja uma romancística, isto é, uma tradição do romance numa determinada literatura, muito embora possam existir romances isolados dentro da mesma, sem que isso implique que haja de fato uma tradição. Diferentemente da poesia, que pode instituir-se a partir de um único texto do gênero, para existir o romance, enquanto gênero literário cultivado em um país, é preciso mais que exemplares aleatórios, “hay que asistir a la labor de varios novelistas, en distinto escalafón de edades, empeñados en una labor paralela, semejante o antagónica, con un esfuerzo continuado y una constante experimentación de la técnica” (Carpentier, 1990, p. 12).

Ao fazer tais afirmações, relaciona-as com exemplos de textos de vários países, especialmente França, Alemanha e Espanha, cabendo a esta última a “invenção” do romance, que foi gestado pelos séculos de tradição picaresca. Carpentier refuta as definições de romance correntes em dicionários, que conceituavam o gênero como algo baseado numa ação fingida em todo ou em parte com finalidades de prazer estético. Após traçar sua origem, o autor esboça uma primeira definição do romance, contraposta àquelas do dicionário. Segundo ele, o romance constitui “un instrumento de indagación, un modo de conocimiento de hombres y de épocas – modo de conocimiento que rebasa, en muchos casos, las intenciones de su autor” (1990, p. 13). O D. Quijote de Cervantes é um dos modelos tomados por Carpentier, por ser “una de las novelas más raras, más singulares, más originales, de todos los tiempos” (1990, p. 13). Um romance que já incluía elementos metalinguísticos e intertextuais e que desde então encerraria “proféticamente, el futuro de la novela”, porque esta deve chegar “más allá de la narración, del relato, vale decir: de la novela misma, en todo tiempo, en toda época, abarcando aquello que Jean Paul Sartre llama ‘los contextos’” (1990, p. 14).

Após traçar essa ambientação geral, Carpentier comenta outro ponto importante da teoria e crítica literárias, que é justamente a questão da influência de centros intelectuais em produções periféricas. O autor admite que, quando em estágio incipiente, uma literatura tende a copiar, a inspirar-se e a imitar um determinado modelo considerado exitoso: “se toma el modelo francés – por lo general – y se adapta al ambiente próprio con técnica ancilar y de remedo” (1990, p. 14). Reconhece que existe uma forte influência do romance europeu, em especial do naturalista, nas publicações do nativismo latino-americano (“nuestras novelas nativistas eran ecos de otras cosas que ya habían sonado en el Viejo Continente”). É a partir dessa premissa que inicia sua crítica ao romance nativista e de costumes latino-americano. Segundo Carpentier, as descrições presentes na maioria de ditos romances são fruto de uma visão superficial de seus autores, que não foram capazes de assimilar essências do que viram em rápidas observações de determinadas realidades.

La debilidad de ese método está en que el escritor que a él se acoge confía demasiado en su poder de asimilación y entendimiento. Cree que con haber pasado quince días en un pueblo minero ha entendido todo lo que ocurría en ese pueblo minero. Cree que con haber asistido a una fiesta típica ha entendido los móviles, las razones remotas, de lo que ha visto. Y la verdad es que no ha entendido [...]. Pero lo que sí afirmo es que el método naturalista-nativista-tipicista-vernacular aplicado, durante más de treinta años, a la elaboración de la novela latinoamericana nos ha dado una novelística regional y pintoresca que en muy pocos casos ha llegado a lo hondo – a lo realmente trascendental – de las cosas. No es pintando a un llanero venezolano, a un indio mexicano (cuya vida no se ha compartido en lo cotidiano, además) como debe cumplir el novelista nuestro su tarea, sino mostrándonos lo que de universal, relacionado con el amplio mundo, pueda hallarse en las gentes nuestras – aunque la relación, en ciertos casos, pueda establecerse por las vías del contraste y las diferencias. (Carpentier, 1990, p. 16)

Agregada à crítica ao romance nativista está a sugestão do papel que deve cumprir o romancista, tema que será abordado em diversos ensaios. Nesse momento inicial do texto, Carpentier se limita a destacar que o escritor deve evidenciar o que existe de universal nos cenários em que se baseia. A desaprovação dos métodos de escritura do romance nativista expressa por Carpentier se estende

a sua própria produção, pois inclui na mesma esfera que critica seu primeiro romance, *Écue-Yamba-Ó*. Relata que, apesar de haver crescido em contato com tradições afro cubanas e de ter conhecido a produção intelectual sobre a cultura popular negra produzida por intelectuais de sua geração, dito romance ainda assim não deu conta de captar as essências do que queria ser relatado. Ao realizar sua autocrítica, assinala que “todo lo hondo, lo verdadero, lo universal, del mundo que había pretendido pintar en mi novela había permanecido fuera del alcance de mi observación” (1990, p. 17). Daí surgiria o ponto basilar da problemática do romance latino-americano: os ambientes representados nos romances nunca haviam sido de fato experienciados pelos romancistas, não haviam ingressado na literatura desde seus caracteres mais essenciais, o que levaria a uma representação superficial de seus cenários e não poderiam, assim, constituir uma literatura autenticamente latino-americana, já que não chega ao âmago da questão. Para Carpentier, parte do problema se deve a que certas realidades sequer haviam sido nomeadas. Para interpretar e plasmar realidades num romance, seria preciso conhecer tais realidades a partir das variadas nuances que ela possa ofertar através de um lento e atento processo de observação. Carpentier exemplifica esse processo através de sua experiência em Caracas:

Dos años había vivido yo en Caracas y aún no entendía a Caracas. Para entender a Caracas no basta con pasear por sus calles. Hay que vivirla, tratar cotidianamente, durante años, con sus profesionales, sus negociantes, sus tenderos; hay que conocer a sus millonarios, tanto como a las gentes que viven en sus míseros *cerros* [...]. Al ver cuán pocas veces han dado los novelistas cubanos, hasta ahora, con la *esencia* de La Habana, me convengo de que la gran tarea del novelista americano de hoy está en inscribir la fisionomía de sus principales ciudades en la literatura universal, olvidándose los tipicismos y costumbrismos (1990, pp. 17-18, grifos do autor)

Para escrever um romance seria, então, necessário que o autor tivesse contato direto com o que estaria disposto a representar, por longo tempo, tempo este que garantiria deixar de lado a descrição superficial de costumes e cenários para representar essências, qualidades inerentes e profundas das realidades representadas que, ao passo em que as particularizam, conectam-nas aos aspectos

mais universais do humano. Nesse sentido, a forma também importa, pois um grande romance romperia com os padrões gerais do gênero, questionando seus limites. Carpentier usa como referência grandes romancistas, como Proust, Kafka e Joyce, o que já aponta para um paradigma de sua concepção geral do romance. Segundo ele,

La novela empieza a ser gran novela (Proust, Kafka, Joyce...) cuando deja de parecerse a una novela; es decir: cuando, nacida de una novelística, rebasa esa novelística, engendrando, con su dinámica propia, una novelística posible, nueva, disparada hacia nuevos ámbitos, dotada de medios de indagación y exploración que pueden plasmarse – no siempre sucede – en logros perdurables. Todas las grandes novelas de nuestra época comenzaron por hacer exclamar al lector: ‘Esto no es una novela!’ (1990, p. 18)

Dessa afirmação podemos inferir, por exemplo, a recorrente hibridez de gêneros observável nos romances escritos por Carpentier. *Los pasos perdidos* apresenta estrutura de diário, relatos de viagem, ensaio e relato antropológico, em variados momentos de sua leitura. *El arpa y la sombra* recorre às cartas, *El reino de este mundo*, à narrativa histórica, e novamente ao relato antropológico, em menor incidência, isso para citar apenas três. Nesse sentido, é possível confirmar uma coerência entre o que o autor propôs como papel do romancista e seu trabalho enquanto tal. Por outro lado, a mesma coerência não é encontrada no que tange ao tempo de observação praticado por Carpentier para cada um de seus romances. Ele não passou anos no Haiti para então escrever *El reino de este mundo*. Sua experiência do país, no entanto, não se limitou à da viagem, mas a uma extensa pesquisa realizada antes e depois da mesma. Isso nos leva a intuir que a experiência do escritor do lugar a ser retratado num romance não necessariamente deva ser feita apenas *in loco*, pois existe a possibilidade de conhece-lo virtualmente, através da pesquisa. Tal hipótese encontra força sobretudo quando pensamos em narrativas históricas, justamente como *El reino de este mundo*, a qual se refere a um período de tempo anterior ao próprio nascimento do autor. O mesmo poderia ser dito sobre *El arpa y la sombra*, que retrata períodos históricos distintos entre si e também do período em que foi escrito. Carpentier, no entanto, não abre essa possibilidade nesse

ensaio, alegando apenas a necessidade de escritores conhecerem a fundo seu objeto de interesse para poder alcançar sua essência.

O termo “essência”, recorrentemente usado por Carpentier, requer uma definição mais pormenorizada, já que é tarefa do romancista dar a conhece-la através de seus escritos e conectá-la à universalidade humana através da literatura. Para defini-la, Carpentier lança mão da ideia de “contextos”, inspirada em Sartre. Seria justamente através da representação dos contextos americanos no romance que se atingiria, ao mesmo tempo, a essência do objeto de representação e a conexão com o universal. É também através dos contextos que se nomeiam as coisas e elas passam a, naturalmente, e não pitorescamente, fazer parte de um cenário geral, é assim que elas se dão a conhecer sem o caráter *costumbrista* de representação. No trecho seguinte o autor inicia a discussão do que viriam a ser os contextos:

Contextos que, por repercusión y eco, por operación de *afuera-adentro*, habrá de definirnó al hombre americano, en sus ciudades donde hay que verlo ahora – y verlo ahora en sus ciudades es realizar una labor de definición, de ubicación, que es la de Adán nombrando las cosas. Vayamos ahora a la importante cuestión de los contextos cabalmente latinoamericanos que puede contribuir a una definición de los hombres latinoamericanos, en espera de una síntesis – aún distante, situada más allá del término de las vidas de quienes ahora escriben – del hombre americano (1990, p. 25, grifos do autor)

Os contextos constituiriam, então, o trabalho de definições sínteses do homem e das coisas latino-americanas. Projetar-se-iam de fora para dentro, isto é, do cenário mais geral ao mais particular e essa projeção “de fora para dentro” seria uma das conexões do particular com o universal e conteriam “constantes que relacionam al hombre de hoy con el hombre que vivía hace varios milenios” (1990, p. 23). Os contextos estão relacionados à práxis de um tempo, são neles onde “vive, palpita, resuella, sangra, gime, clama, la época tremebunda, hecha de contextos, que es la nuestra” (1990, 24). A problemática do romance latino-americano esbarra na dificuldade de seus escritores incluírem esses contextos, que podem ser, entre outros, sociais, raciais, culturais, econômicos, em seus escritos. Segundo Carpentier, existe uma dificuldade de “situar al hombre nuestro en un paisaje nuestro, de

centrar, de cercar, ubicar, relacionar, su psicología” (1990, pp. 24-25). Para não retornar às práticas do romance nativista, inicialmente criticado, é necessário que os contextos incluam as cidades latino-americanas, pois em sua representação encontra-se uma das chaves de leitura e interpretação dos ambientes essencialmente americanos. O autor compara o “estilo fijado para siempre” das cidades europeias com as cidades latino-americanas e assinala que um dos pontos que plasmar os contextos essenciais seria desvendar as nossas cidades. Veja-se o trecho a seguir:

Las nuestras, en cambio, están, desde hace mucho tiempo, en proceso de simbiosis, de amalgamas, de transmutaciones – tanto en lo arquitectónico como en lo humano. Los objetos, las gentes, establecen nuevas escalas de valores entre sí, a medida que al hombre americano le van saliendo las muelas del juicio. [...] Muy pocas ciudades nuestras han sido *reveladas* hasta ahora – a menos de que se crea que una mera enumeración de exterioridades, de apariencias, constituya la *revelación* de una ciudad. [...] Acaso, por lo difícil de la tarea, prefirieron nuestros novelistas, durante años, pintar montañas y llanos. Pero pintar montañas y llanos es más fácil que revelar una ciudad y establecer sus relaciones posibles – por afinidades o contrastes – con lo universal. Por ello, ésa es la tarea que se impone ahora al novelista latinoamericano. Por haberlo entendido así es que sus novelas empiezan a circular por el mundo, en tanto que la novela nativista nuestra, tenida por clásica en los liceos municipales, ni convence ya a las generaciones jóvenes ni tiene lectores en el lugar de origen – cuando los tiene en el lugar de origen. Mera cosa de andar por casa. (1990, pp.20-22)

Parte significativa da representação dos contextos essencialmente latino-americanos estaria na revelação, termo tão caro a Carpentier, dos processos de simbiose, de amálgamas, de transmutações que se estabelecem nas cidades, lugares onde existe de forma mais intensa os processos de transculturação em meados do século XX. O autor analisa o estilo das cidades latino-americanas, partindo da ideia de que elas não teriam um estilo – seriam uma combinação arbitrária de variados estilos imitados e incoerentes – para o argumento da existência de um terceiro estilo, nem “sereno” nem “clássico”, mas caracterizado “por una nueva disposición de elementos, de texturas, de fealdades embelecidas por acercamientos fortuitos, de encrespamientos y metáforas, de alusiones de cosas a ‘otras cosas’, que son, en

suma, la fuente de todos los barroquismos conocidos” (1990, p. 21). Nesse contexto, cabe notar que o ensaio em questão, datado de 1964, é necessariamente posterior à suposta ruptura de Carpentier com o surrealismo. No entanto, não se pode deixar de notar uma marcada semelhança com o conceito que elabora para interpretar o estilo das cidades latino-americanas com supostos de dito movimento: a nova disposição de elementos, a aproximação fortuita dos mesmos, as alusões de “coisas a outras coisas”. É possível notar, em “Problemática de la actual novela latinoamericana”, uma aproximação entre o que Carpentier chama de “barroquismos” com certas características ou elementos do surrealismo. Carpentier talvez argumentasse que tais formulações estariam baseadas numa realidade concreta e maravilhosa, a das cidades latino-americanas, e não formuladas a partir de truques de ilusionismo. Conjecturas sobre possíveis argumentações do literato à parte, cabe pontuar essa semelhança e observar se ela se repete, e como, em outros ensaios de datas diferentes.

Após fazer essas considerações, o autor passa a uma espécie de glossário dos contextos, em que realiza uma enumeração, seguida da definição, de cada um deles. São onze os contextos apontados por Carpentier neste ensaio, a saber: raciais, econômicos, ctônicos, políticos, burgueses, de distância e proporção, de desajuste cronológico, culturais, culinários, de iluminação e ideológicos. Os contextos raciais tratam da convivência e das possíveis discriminações de homens de diferentes etnias, nacionalidades e níveis culturais convivendo num mesmo espaço, ainda que vivam “contemporáneamente en épocas distintas, si se considera su grado de desarrollo cultural” (1990, p. 25). Os contextos econômicos têm a ver com as transformações que podem ocorrer, em pouquíssimo tempo, numa comunidade devido à instabilidade econômica regida por interesses alheios aos dessa comunidade, mas que podem alterar por completo sua conjuntura. A terceira categoria referida de contextos, os ctônicos, trata da sobrevivência do animismo, de crenças e práticas, de origem cultural diversa e respeitável que servem para unir realidades presentes com essências culturais remotas, cuja existência vincula com o “universal sin tiempo”. O conhecimento de tal contexto seria importante para o romancista “entender el comportamiento del hombre americano ante ciertos hechos” (1990, p. 27). Além disso, marca um ponto fundamental de diferenciação entre Europa e América, já que esta apresentaria uma relação direta com os

contextos ctônicos, enquanto aquela já os teria abandonado há séculos. A caracterização geral dos contextos funciona, ela também, como uma contraposição entre Europa e América, de forma a particularizar a segunda num cenário universal.

O quarto contexto referido por Carpentier é o político. Nele se intuem as relações contraditórias entre o povo e sua classe governante, que não raro estabelecem conflitos entre si, pois esta nem sempre está de fato representando aquele. Na América Latina, diferentemente da Europa, era mais comum surgirem insurreições dentro de um próprio país que entre nações vizinhas. É necessário, então, que o escritor considere as peculiaridades políticas latino-americanas, tomando o cuidado, no entanto, de “no caer en una fácil y declamatoria literatura de denuncia” (1990, p. 28). Em seguida Carpentier se refere aos contextos burgueses, que trata da “versatilidade” do burguês latino-americano de transitar entre variadas esferas sociais, de acordo com o movimento da economia e do capital estrangeiro, mas também dos jogos de interesse e das conveniências que ele possa proporcionar ou não à classe social em que está ingressando ou da qual deixará de fazer parte.

A sexta categoria de contextos a ser referida pelo autor é a de distância e proporção. A partir dele se retifica que é preciso considerar a natureza pouco domada de “tremebundo pulso” que impõe ao continente, com frequência, furacões, terremotos, inundações. As dimensões daquilo que circunda o homem americano também deve ser analisada, já que o que ofertam, em sua essência, não se encaixa na definição de pitoresco, como os Andes ou furacões. As longas distâncias e as alargadas proporções geram imagens que “están fuera de los alcances musculares del contemplador” (1990, 30). Enquanto no contexto europeu a geografia oferece uma contemplação de “telúrica monotonía”, na América Latina ela seria a própria desmesura. O sétimo contexto relatado é o de desajuste cronológico. Ele trata do descompasso de tempo das novidades mundiais serem assimiladas e digeridas na América Latina, usando as artes como exemplo: “el cubismo empieza a ser entendido en América cuando ya há cumplido su trayectoria en Europa; el surrealismo es imitado en América, cuando en la frente primera, se halla en proceso de desintegración” (1990, p. 30).

A oitava categoria é a dos contextos culturais. Segundo o autor, a história latino-americana não permite que o continente se feche em si mesmo, num

exclusivismo cultural, como poderia ser feito em países da Europa, por exemplo. Os espaços transculturais que se instauraram em toda a América fizeram com que ela tivesse um caráter receptivo e curioso quanto a outras culturas, além de serem, eles mesmos, os constituidores das identidades latino-americanas. Carpentier retoma esse percurso de “assimilações”, comenta a ideia de influência e conclui que somos resultados de processos legítimos de transculturação. No texto, faz referência a Ortiz em mais de uma ocasião, o que confirma que estava familiarizado com seus trabalhos. São destaque os trechos a seguir:

Necesitábamos que se manifestase, en castellano, una sensibilidad nuestra [...]. A la cultura hispano-greco-mediterránea, añadimos la nuestra. [...] añadimos la cultura francesa a nuestra cultura hispano-greco-mediterránea. Andando el tiempo, fuimos más o menos colonizados por Inglaterra y Estados Unidos. Esto nos llevó a aprender el inglés y a conocer, en el idioma original, literaturas importantes. Hemingway y Faulkner se nos hicieron comensales cotidianos antes de ser conocidos en Francia.[...] El conocimiento de todo ello nos dio una visión del mundo mucho más amplia que la que tiene, por lo general, ciertos intelectuales europeos (1990, p. 33)

Uma vez desenhado o contexto, Carpentier parte de forma mais incisiva para o comentário da influência de outras literaturas na latino-americana, que seria interpretada por alguns como uma imitação prova de subdesenvolvimento cultural. Muito disso se devia à “incultura filosófica, literaria, enciclopédica de casi todos nuestros grandes nativistas” (1990, p. 34). Para Carpentier,

Entender, conocer, no es equivalente de *dejarse colonizar*. Informarse no es sinónimo de someterse. [...] De ahí que el enfoque asiduo de culturas extranjeras, del presente o del pasado, lejos de significar un *subdesarrollo* intelectual, sea, por el contrario, una posibilidad de *universalización* para el escritor latinoamericano. Quienes sean lo bastante fuertes para tocar a las puertas de la gran cultura universal serán capaces de abrir sus batientes y de entrar en la gran casa (1990, pp. 33-34, grifos do autor).

Seria, então, justamente pelo viés da transculturação que o escritor latino-americano alcançaria sua tarefa maior: entrar para o rol da literatura universal e finalmente superar o nativismo. Tal afirmação pode guardar uma relação direta com a produção de Ortiz, com a qual Carpentier estava bastante familiarizado.

O nono contexto é o culinário, isso porque para Carpentier culinárias respondem a uma filosofia e não esgotam seus sabores ao longo de um curto período de tempo. Juntas, as cozinhas mexicana, francesa e chinesa constituiriam as três grandes potências gastronômicas. Elas ultrapassam um cômodo da casa e uma necessidade biológica e supõem uma relação do homem com o alimento, a cidade e a natureza, constituindo, assim, um sistema, “un discurso del método”.

A décima categoria de contextos trata da iluminação. O modo como a luz incide numa cidade modifica as perspectivas e os valores de distância e esse modo é peculiar a cada espaço, podendo variar numa gama de matizes muito distintas ao longo do dia e ao longo dos meses do ano. Para o autor, “todo novelista latinoamericano debería estudiar cuidadosamente *la iluminación* de sus ciudades. Es un elemento de identificación y de definición” (1990, p. 36). Mais uma vez, é possível notar a importância dada à relação dos homens com o meio em que vivem, com a cidade, tanto em seu caráter construído, como em seu imaginário e características naturais. Em outro momento, Carpentier compara os contextos de iluminação entre algumas cidades, e conclui, a modo de exemplo do que diz:

en México la luz aproxima las lejanías, en tanto que, en La Habana, puede evanescencias en lo próximo. [...] Hablar de la bruma de Río de Janeiro, pesante en ciertas épocas, casi negra a mediodía, no es hablar de la neblina de Caracas, leve, fugitiva, bajada de los cerros por accidente (1990, p. 35)

A luz tem a ver com identificação e definição porque interfere de forma direta nas rotinas nacionais e individuais dos espaços, altera a percepção das horas, do que é dia e do que é anoitecer; define os horários de trabalho e descanso e a relação com a cidade. Perceber as implicações das nuances de iluminação seria também tarefa do romancista, pois denota uma percepção apurada daquilo que pretende plasmar num romance.

Por fim, apresentam-se os contextos ideológicos. O principal objetivo de Carpentier aqui é defender que o romance não é um espaço de “tribuna ou púlpito”, a denúncia, como foi dito em outro momento, não deve ser seu objetivo. O autor não nega que ideologias estão presentes nos textos, mas adverte que este não deve ser o propósito de sua escritura. Inicia seu argumento considerando que, devido à “mediocridade intelectual” e à “incapacidade organizativa”, em muitos países não progrediram ideologias porque tentaram inculca-las às massas. Adverte, também, que por conta dos contextos de desajuste cronológico, é possível que ideologias estejam sendo discutidas com atraso. Critica autores que inventam revoluções, greves e insurgencias em nome de conteúdos sociais e denúncias. Afirma que “para la denuncia no se hace de mampuesto, a través de personajes imaginarios. La denuncia no se hace por medio de trujamanes. La denuncia no acepta la confusión de los géneros” (1990, p. 36). Denúncias seriam mais bem veiculadas num trabalho de economista, ilustrado com fotografias e relatórios, que num romance, considera o autor. Romances poderiam apresentar conteúdo social, desde que incluam o que chama de “contexto épico-social verdadero”, isto é, tratem de algo que de fato ocorreu, “con veracidad y elocuencia de los hechos presentados. Ahí hay denuncia de hechos que ocurrieron de verdad y de las razones por qué de verdad ocurrieron los hechos” (1990, p. 37). Conclui suas considerações com o emblemático trecho “los libros *que conmueven* al mundo, por emplear un eslogan de buena ley, no son novelas: se titulan *El contrato social* o *El capital*” (1990, p. 37, grifos do autor).

Após descrever os contextos com os quais o romancista latino-americano deve estar familiarizado para empreender a escrita, Carpentier trata ainda de dois pontos que considera fundamentais: o estilo e a dimensão épica. Para introduzir a questão do estilo, o autor retoma a facilidade de referir-se a objetos e cenas da história e da arte universal, majoritariamente europeia. Citados pelos nomes, árvores, comidas, ruas, cidades, campos, batalhas, personagens históricos são imediatamente entendidos; os caracteres da história e da arte universais são familiares aos leitores de obras artísticas. A tentativa de referir-se a objetos similares em culturas que foram historicamente marginalizadas, como a americana, a africana, não se obtém o mesmo resultado. Os nomes dos lugares, das árvores, das pessoas importantes de sua história não são afeitos aos leitores de quaisquer partes.

Em suma, o imaginário europeu, com seus nomes e dados, está arraigado nos registros artísticos e o mesmo não ocorre com as coisas americanas.

Considerando esse quadro, Carpentier cita uma conversa que teve com León Paul-Fargue, poeta francês que considera expoente da poesia barroca, quando o mesmo comentou que o “escritor verdadeiro”, através da descrição, é aquele que consegue, com poucas palavras, dar a entender a sensação de “cor, densidade, peso, tamanho e textura” de um objeto nunca antes visto pelo leitor. Carpentier compartilha desse entendimento, que consiste na representação, tão fiel quanto possível, dos elementos; representação a partir da qual se possa “palparlo, valorarlo, sopesarlo”. Atingir esse nível mimético só seria possível através de uma “polarización certera de varios adjetivos, o, para eludir el adjetivo en sí, por la adjetivación de ciertos sustantivos que actúan, en este caso, por proceso metafórico” (1990, 40). Segundo o autor,

Resulta que ahora nosotros, novelistas latinoamericanos, tenemos que nombrarlo todo – todo lo que nos define, envuelve y cincunda: todo lo que opera con energía de *contexto* – para situarlo en lo universal. Termináronse los tiempos de las novelas con glosarios adicionales para explicar lo que son *curiaras*, *pollelas*, *arepas* o *cachazas*. Termináronse los tiempos de las novelas con llamadas al pie de página para explicarnos que el árbol llamado de tal modo se viste de flores encarnadas en el mes de mayo o de agosto. Nuestra ceiba, nuestros árboles, vestidos o no de flores, se tienen que hacer universales por la operación de palabras cabales, pertenecientes al vocabulario universal (1990, p. 40).

O estilo, por sua vez, que dá espaço a essa operação de universalização dos temas e coisas americanos é o barroco. Segundo Carpentier, a arte latino-americana sempre foi barroca. Ele cita a escultura pre-colombina, os códices, as catedrais, monastérios coloniais e mesmo a literatura. Porque a arte latino-americana é marcadamente barroca, o estilo de sua representação também deve sê-lo. É com esse argumento que o autor incita os romancistas a não temerem o barroquismo no estilo, pois nele estaria a legitimidade da escrita latino-americana.

O ensaio encerra com um comentário sobre a dimensão épica que deve apresentar romance latino-americano. Tal característica seria inerente a ele porque

a América Latina é constituída de “estratos humanos, bloques humanos, distintos y caracterizados, que presentan peculiaridades anímicas, psicológicas, de acción colectiva, diferenciadas de otros bloques humanos, coterráneos, dotados de la misma nacionalidad” (1990, p. 42). Pela diferenciação inerente às pessoas de uma mesma nação, que Carpentier exemplifica através das variações étnicas, idiomáticas culturais e sociais que acabam por definir posições de prestígio ou não dentro de uma nação, por essas características serem a causa de uma luta interna nessas nações, “cabe al novelista nuestro, según el medio en que le haya tocado vivir, hacer una valoración de fuerzas, un estimado de las energías en presencia, de las voliciones en pugna, y entrar de lleno en el agon” (1990, p. 43), isso porque “donde hay bloques humanos en presencia, en pugna, en ascenso o descenso, en miseria u opulencia, en quiebra o encumbramiento, la materia a tratar, para el novelista, se torna una materia épica” (1990, p. 43).

O segundo ensaio publicado em *Tientos y diferencias* está diretamente relacionado com a formação musical de seu autor. Carpentier acreditava e propunha que todo escritor deveria conhecer pelo menos uma arte paralela àquela que se dedica, pois isso enriqueceria seu mundo espiritual e sua produção literária (De Van Praag, p. 225). A “arte paralela” escolhida pelo autor foi a música. Essa escolha dificilmente pode ser considerada arbitrária: seu pai, além de arquiteto, fora músico (violoncelista). Sua mãe também deixara uma veia musical como herança, era pianista e professora de música. Desde criança, o garoto Alejo foi posto em contato com a primeira arte e, durante muito tempo, quis dedicar-se a ela. Aos sete anos de idade já tocava ao piano prelúdios de Chopin. Antes de escolher a carreira de escritor, sua ambição era tornar-se compositor. Além de dominar alguns instrumentos, Carpentier também era especialista em teoria musical e isso se expressa em vários – senão todos – de seus romances. Alguns títulos, inclusive, remetem diretamente a esse viés tão caro ao autor: *Concierto Barroco* (1974), *El arpa y la sombra* (1979), *La consagración de la primavera* (1978), *La música en Cuba* (1946) e *Ése músico que llevo dentro* (2007) são alguns exemplos. Tanto na vida quanto na obra do autor cubano a música ocupou um lugar privilegiado: Carpentier foi também crítico musical, organizador de concertos musicais em Havana e Caracas.

Datado de 1957, intitula-se “Del folklorismo musical” e visa discutir as relações entre música, cultura popular (“folklorismo”) e alta cultura musical. Nesse breve ensaio, Carpentier problematiza a inclusão a qualquer custo da cultura popular na música, com a intenção de valorizar folclores nacionais, ainda quando estes são nulos na atualidade de certas nações, o que geraria um empobrecimento da qualidade da produção musical. Argumenta que existem países, tanto na Europa como na América, onde

se alimenta un folklore ficticio a base de festivales [...], de grabaciones eruditas, de interrogatorios impuestos a informadores muy ancianos, cuya memoria conserva las palabras de alguna copla de otros días; o, lo que es peor, se pretende mantener um folklore campesino donde una industrialización intensa [...] hace absurda la misma palabra de folklore (1990, p. 46).

O autor questiona a autenticidade de ditas manifestações folclóricas, já que, para ele, o caráter autêntico da cultura popular reside na qualidade de “parecerse a sí misma – la de ser fiel a su propia tradición” (1990, p. 46) e as representações deslocadas engendrariam a artificialização de tradições populares, à custa de conservar, intacto, o que para permanecer vivo precisa da mudança e da ação do tempo. Carpentier critica que esteja entre os objetivos de ditos festivais promover uma pretensa formação musical, o que, para ele, só poderia ser atingido quando esta começasse desde a infância, isso porque “la percepción musical no se infunde por vías de la divulgación” (1990, p. 47).

Após revisitar as origens do “folklorismo” na música, datado dos alvares do Romantismo, Carpentier passa a analisar relações entre ele e a música erudita, ponderando sobre casos específicos de produções alemãs, francesas e russas, além de um breve comentário sobre Heitor Villa-Lobos. Analisa, em conjunto, os elementos definitórios da música popular, indicando quais desses elementos são de fato relevantes para compreendê-la. Nesse sentido, lança uma crítica àqueles que utilizam temas populares na música com o subterfúgio de tornar popular, no sentido de expressão folclórica, sua produção, quando, na verdade, a parte mais importante da música popular seriam seus “elementos de estilo – la rítmica, la sonoridad, las

variaciones especiales – que pueda presentar” (1990, p. 51) e não as temáticas. Carpentier retoma as características empregadas pelos maiores expoentes da música erudita de sua época para assinalar como os elementos do “folklorismo” não figuram entre eles e, eventualmente, sua presença retarda a evolução da música, pois encobriria, em nome de uma valorização do popular, as deficiências dos autores que a compuseram, dando a eles um crédito que não merecem, em termos de qualidades musicais, em nome do enaltecimento do popular.

Em nome dessa linha argumentativa, cita a única produção que conhece que logrou êxito na inclusão do folklorismo, que foi a ópera russa “Boris Godunov”, de Mussorgski. Remontando às etapas da ópera, aos elementos de que ela lança mão, conclui que a inclusão dos elementos populares não foi determinante de suas principais características, mas quase acessórias, paralelas, ao mote de sua construção. Ao mesmo tempo, queixa-se que os motivos populares incluídos em certas peças artísticas fizeram com que as mesmas ganhassem fama e sucesso de crítica superiores ao que musicalmente mereciam. Seria esse, na concepção de Carpentier, mais um caso em que algo chama a atenção pelo exótico, pelo pitoresco, e não por sua essência? A resposta a essa indagação parece ser afirmativa, veja-se o comentário a seguir: “bajo una aparente novedad, debida a los temas populares, la música rusa permanecía estática, sin participar de la formidable transformación que se iba operando, después de Wagner, en todos los sectores de la música occidental” (1990, p. 56). Ao mesmo tempo em que não participava de uma “revolução musical”, que não estava a par das mudanças paradigmáticas que moveriam o cenário musical de seu tempo, o nacionalismo da música folclórica russa inspirava países órfãos de tradição musical. Apesar de aspirarem representar e divulgar suas nacionalidades, a música de caráter próximo ao panfletário, no entendimento de Carpentier, não demonstra por isso qualidade artística: “las grandes obras de arte no se hacen solamente con buenas intenciones” (1990, p. 56). A atenção dada ao folclorismo era na verdade daninha à marcha das verdadeiras transformações no cenário musical:

el folklorismo ejercía una función encubridora, propiciando una cómoda desatención de cuanto ocurría en terrenos donde realmente evolucionaba la música en cuanto se refería a su contenido orgánico y formal. La evolución de la música universal

era confiada, en aquellos años, a hombres como Strauss, Debussy, Ravel, Stravinski (el de *La consagración de la primavera*) y el joven Schönberg) (1990, p. 57).

Para Carpentier, a criação em música era muito mais a culminação de uma busca pessoal, individual, que coletiva, ainda que forças culturais de uma coletividade fizessem parte da construção do indivíduo compositor. A questão da nacionalidade agregada às grandes peças musicais é, na verdade, agregada a seus compositores; a música em si não tem nação. Nos três parágrafos em que se dedica mais especificamente ao cenário musical latino-americano, o autor procura suscitar a busca por uma “expressão pessoal”, esta, por sua vez, apenas passa por heranças culturais e raciais e as sintetiza através do indivíduo, “hombres definidos por una nacionalidade” (1990, p. 59). Não por acaso, um de seus livros sobre música se intitula *Eso músico que llevo dentro*, apontando para a relação da música com a própria interioridade. Ao estabelecer um diálogo, ainda que indireto, com o artista latino-americano, aconselha-o:

Era menester que el artista americano hiciera escuchar su voz propia, profunda, auténtica, recordando acaso – y acaso dolorosamente – que los grandes monumentos musicales, aquellos que transformaron la fisionomía de la música en distintas épocas, poco o nada debían al folklore, sino a la expresión personal, síntesis de herencias culturales y raciales (1990, p. 59).

É possível traçar um paralelo entre o que Carpentier propõe no primeiro ensaio, “Problemática de la actual novela latinoamericana”, e o que manifesta no segundo, “Del folklorismo musical”, ainda que sejam igualmente perceptíveis as diferentes nuances empregadas para tratar de um e de outro tema. Ao tratar de música, tema que o autor parece ter dominado, senão em teoria, certamente na prática, em tempo anterior à literatura e que sempre lhe foi caro e mesmo relacionado intimamente com o seu fazer literário, o escritor parece tecer comentários mais incisivos; suas formulações apresentam assertivas mais marcadas, menos ao gosto da interpretação do leitor. A crítica que realiza parece seguir o mesmo padrão, é categórica, taxativa. O mesmo não ocorre quando o tema

tratado é literatura, ao menos não na maioria das vezes, já que existe claramente uma maior sutileza, mais pontos em aberto para que o leitor estabeleça as conexões e conclua por si mesmo. Talvez isso se deva ao fato de Carpentier conhecer e lidar mais diretamente com um círculo significativo de escritores, tanto americanos como europeus, e eventualmente temesse ferir seus bríos. Outra hipótese, que não exclui a primeira, é a de que, no terreno musical, o autor tinha menos opositores, isto é, não causava tanta polêmica quanto no literário. Fato disso é que foi Carpentier quem inaugurou a pesquisa sobre música nacional em Cuba, sendo dele a primeira publicação sobre o tema (refiro-me a *La música en Cuba*, publicado em 1946). Por muitos anos, na verdade até a publicação de *El reino de este mundo*, em 1949, Carpentier era conhecido sobretudo por seu trabalho como jornalista e como crítico musical, tanto no que tange à promoção de eventos relacionados ao cenário musical, como através de suas composições, as quais, inclusive, eventualmente incorporaram motivos populares, como “La rebambaramba”, um balé escrito em conjunto com Amadeo Roldán.

Ambos os textos propõem uma busca, uma aproximação ao universal; o caminho para esse encontro perpassa por diferentes veredas. A realidade circundante parece ser muito significativa na ambientação de um romance, como é possível identificar de forma clara com a atenção destinada a conhecer a fundo as cidades latino-americanas, entender seu funcionamento, seus ritmos e processos. O mesmo não parece ser necessário ao compositor, que, apesar de marcado por essa realidade circundante, apesar de fruto e síntese dela, deve procurar de forma introspectiva as essências de suas composições. Estas, por sua vez, devem almejar participar das transformações significativas que movem o cenário musical universal, enquanto dialogam e interferem em seu “conteúdo orgânico e formal”.

Os dois ensaios promovem a busca pela participação na procura pela universalidade, por essências, uma de forma mais ou menos exterior e outra de forma interior, na que se exige a introspecção. A conclusão de que é preciso universalizar-se se ancora numa revisão do passado: em “Problemática de la actual novela latinoamericana”, a “novela nativista” é revisitada e criticada, em “Del folklorismo musical”, é o próprio folklorismo e sua incorporação pela música que é alvo de críticas. Em ambos os casos, elementos de uma situação passada ou ainda

em vigor são questionados, postos em xeque, para a proposição da busca pela universalidade. Por fim, o autor elabora algum tipo de recomendação para o artista latino-americano, seja ele compositor ou escritor. Tal recomendação o reconecta de forma incisiva com a busca por integrar, num cenário universal, sua produção, ora considerando a realidade circundante (que viria a ser, em outros textos, o *real maravilloso*), ora sintetizando essa realidade exterior através de uma expressão individual profunda.

“La ciudad de las columnas”, terceiro ensaio de *Tientos y diferencias*, vem lembrar que nosso autor não era alheio à arquitetura. Em verdade, tinha-lhe muito apreço e durante a juventude planejou seguir os passos do pai, arquiteto de formação e atuação. Coube ao destino impor alguma ironia e levar o sonho de cursar arquitetura junto com o pai, que abandonou a família justo quando Carpentier iria iniciar o primeiro semestre letivo, após ser aprovado em todas as seleções necessárias na Universidad de la Habana, em 1921. O objetivo do ensaio, no entanto, não tem a ver com as reminiscências familiares ou frustrações pessoais do autor, mas em realizar um grande conclave à cidade de Havana. O ensaio foi publicado em 1964 para acompanhar um álbum de doze fotografias de Paolo Gasparini em torno aos motivos estilísticos da arquitetura cubana. Fotos e ensaio atuam em complementaridade, não são co-dependentes, mais a leitura conjunta aporta uma visão mais ampla do que cada um de seus autores parecem ter querido comunicar.

O texto inicia com a referência a dois notórios viajantes: Humboldt, que é textualmente citado, e Goethe, que é apenas referido. O trecho do naturalista alemão reproduzido por Carpentier alude às impressões que ele teve do momento de chegada à Havana e reúne dois traços distintos: à primeira vista, o porto é um dos mais pitorescos, rodeado por uma vegetação luxuosa que logo vai agregar à imagem inicial fortalezas de pedra que inspiram confiança e aprazem os sentidos; por outro lado, adentrando a cidade, “sólo con suma lentitud se logra enmendar el mal trazado de las calles” (Humboldt apud Carpentier, 1990, p. 61). É a partir das impressões de Humboldt sobre Havana que Carpentier iniciará o texto, no intento de explicar o “mal trazado” das ruas, que implicaria uma sabedoria popular, cujo objetivo era “jugar al escondite con el sol”. Os comentários de Humboldt não são rebatidos com

uma estrutura argumentativa lógica, mas com impressões e sensações, o que aponta para o caráter pessoal e afetivo do texto.

Mesmo em se tratando de um breve ensaio, Carpentier encontra lugar para repetir algumas fórmulas suas de escrever, entre as quais está o contraponto com a Europa. Ainda comentando o texto de Humboldt, o autor esboça uma ressalva: “con todo y mal trazadas como pudieron estar, nos brindan una impresión de paz y de frescor que difícilmente hallaríamos en donde los urbanistas conscientes ejercieron su ciencia” (1990, p. 62). E onde encontrar o trabalho do urbanista consciente? Europa! A contraposição inclui ainda critérios de difícil medida, um mais que outro, que seriam paz e frescor. Tanto um como outro dependem de uma sensação que não raro pode ser experimentada de formas diferentes por pessoas diferentes num mesmo lugar.

Não apenas no contraponto com o antigo continente “La ciudad de las columnas” dialoga com os dois ensaios que o antecederam, mas sobretudo no que tange a ideia de cidade. Nos textos anteriores, em “Problemática de la actual novela latinoamericana” mais que em “Del folklorismo musical”, Carpentier se refere à necessidade do escritor ter uma visão clara e profunda da cidade que pretende ambientar o romance. Ao escrever essa homenagem à Havana, o autor põe na prática, ainda que não na forma de romance, o conselho que dera em outras ocasiões. “La ciudad de las columnas” tenta trazer uma análise de Havana, e de Cuba, num plano mais amplo, que traz a experiência de um homem que viveu e conheceu suas “mal trazadas calles”, com olhar atento e analítico. Cabe notar que as impressões nesse texto específico se referem mais diretamente à arquitetura, mas não deixam de observar certos tipos humanos e formas de viver que integram os espaços.

Como observado em “Problemática de la actual novela latinoamericana”, as cidades do continente não têm estilo, e Havana não foge à essa regra, muito embora seja uma expressão muito particular da mesma, pois difere no caráter de barroquismo que ostenta, quando comparada às outras capitais. Carpentier observa que

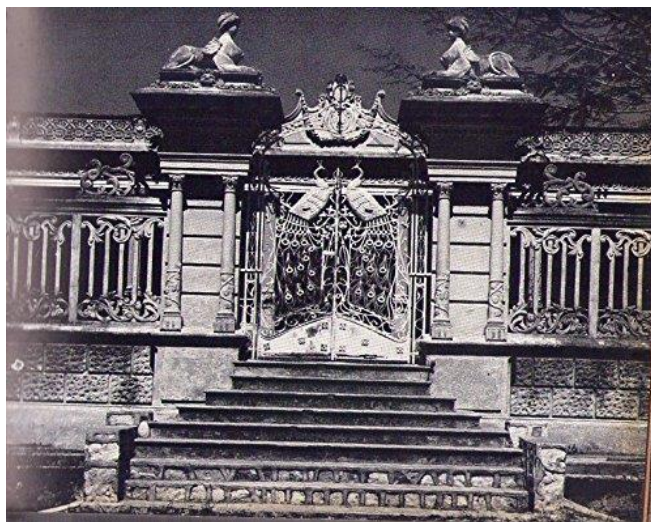
La superposición de estilos, la innovación de estilos, buenos y malos, más malos que buenos, fueron creando a La Habana ese

estilo sin estilo que a la larga, por proceso de simbiosis, de amalgama, se erige en un barroquismo peculiar que hace las veces de estilo, inscribiéndose en la historia de los comportamientos urbanísticos. Porque, poco a poco, de lo abigarrado, de lo entremezclado, de lo encajado entre realidades distintas, han ido surgiendo las constantes de un empaque general que distingue a La Habana de otras ciudades del continente (1990, pp. 62-63, grifos o autor)

Ao propor essa distinção, o autor passa a realizar uma série de descrições que dialogam com a fórmula proposta por ele no primeiro ensaio de *Tientos y diferencias*, no que concerne ao uso das adjetivações, à necessidade de nomear as coisas próprias do continente. Sob o viés da arquitetura, Carpentier revela sua Havana, nomeia seus elementos e, fazendo uso de “descripciones certeras”, apresenta a cidade a qualquer um que queira conhece-la, cumprindo, assim, um papel universalizante. Na quarta página do ensaio, expõe seu objetivo: “llevar el lector, de la mano, hacia algunas *constantes* que han contribuido a comunicar un estilo propio, inconfundible, a la ciudad aparentemente sin estilo [...] para pasar luego a la visión de *constantes* que pueden ser consideradas como específicamente cubanas” (1990, p. 64).

Tais constantes, no texto, configuram-se através das colunas, dos gradis e dos biombos e através delas se lê toda a cidade, partindo de seu aspecto arquitetônico e recaindo no social e cotidiano, nas relações entre as pessoas. A primeira delas é o principal definidor de Havana, afinal, esta seria “la ciudad de las columnas”. Inicialmente artigo de luxo, as colunas se proliferaram cidade afora, criando o que Carpentier chama de “empório de columnas”:

La columna es elemento de decoración interior, lujo y adorno, antes de los días del siglo XIX, en que la columna se arrojara a la calle y creara – aún en días de decadencia arquitectónica evidente – una de las más singulares constantes del estilo habanero: la increíble profusión de columnas, selva de columnas, columnata infinita, última urbe en tener columnas en tal demasía; columnas que, por lo demás, al haber salido de los patios originales, han ido trazando una historia de decadencia de la columna a través de las edades. [...] todos los estilos de la columna aparecen representados, conjugados o mestizados hasta el infinito. Columnas de medio cuerpo dórico y medio cuerpo corintio; jónicos enanos, cariátides de cemento (pp. 64-65)



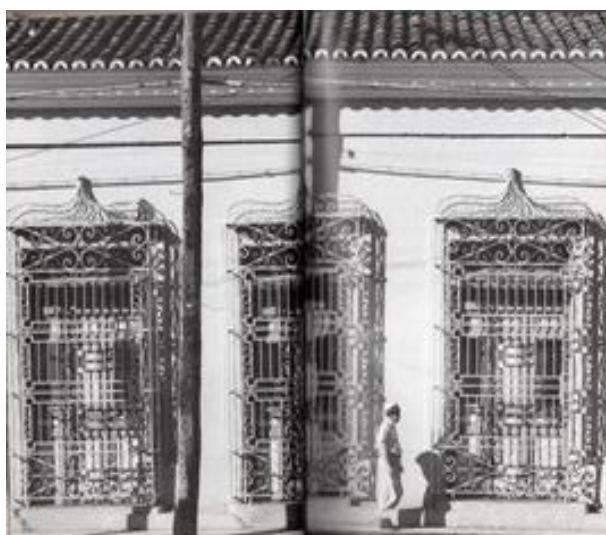
Colunas e grades compõem a arquitetura de Havana em construções ricas.
Carpentier, 1990, s/p



Colunas e grades compõem a arquitetura de Havana em construções simples.
Carpentier, 1990, s/p.

As colunas, mestiças como os habitantes da cidade, contam a história de sua decadência. As colunas, transpassadas pelo sol, criam sombras que abrigam toda espécie de movimento das “calles parleras” de Havana. A relação com o sol, na interpretação de Carpentier, marca a relação do povo com a cidade. A casa criolla tradicional, em Havana, mas sobretudo nas províncias, são “cerradas sobre sus propias penumbras” (1990, p. 66). De portas e janelas costumeiramente fechadas, as casas ostentam a segunda constante da arquitetura cubana: as grades, cujo

objetivo é “guardar mayores distancias” (1990, p. 66). As grades, comumente em filigrana, são, para Carpentier, representações do barroquismo nas casas cubanas. Delimitam os espaços de forma sólida, intransponível. “Guardavecinos”, uma variação sua, impõem limites verticais à vizinhança e adornam as beiradas dos andares, “aupándose, elevándose, con ello, el barroquismo de los elementos arquitectónicos por la ciudad criolla al nivel de la calle” (1990, p. 68).



Carpentier, 1990, s/p

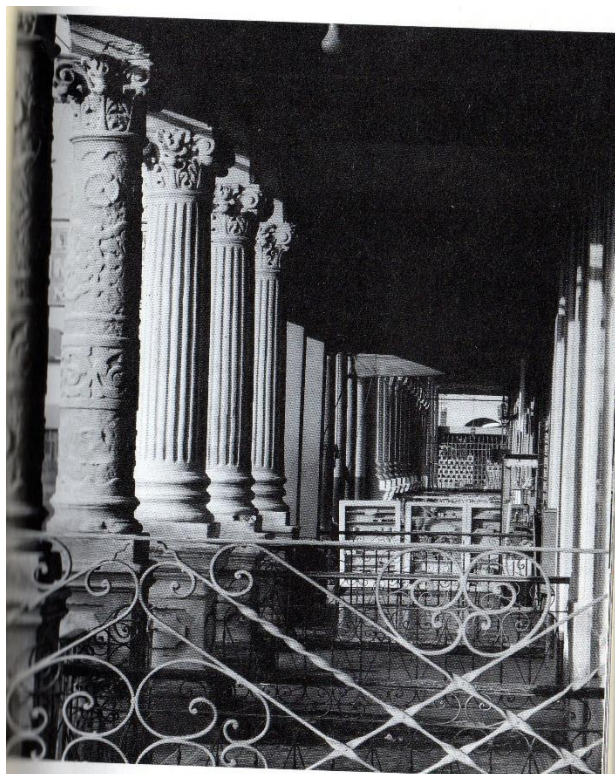
Fechadas em suas penumbras, as casas encontravam seus ritmos através delas. Seus habitantes buscavam o “lugar del fresco”, parte da casa que reunia a brisa do dia e mudava com as estações do ano. O “lugar del fresco” alterava a rotina de visitas e de ocupação da casa, dado que podia estar em qualquer cômodo. Para otimizar o aproveitamento desse espaço, instalavam-se “mamparas”, espécie de biombos ornamentais, geralmente de madeira, que restringia o acesso e vista ao “lugar del fresco” e determinava o estilo das habitações “porque la mampara, puerta trunca a la altura del hombre, fue la verdadera puerta interior de la casa criolla, durante centenares de años, creando un concepto peculiar de las relaciones familiares y, en general, de la vida en común” (1990, p. 69).

Para Carpentier, falar de urbanismo e arquitetura era também falar das rotinas das pessoas, de suas interações com o espaço. Em sua análise, o uso de “mamparas” gerava implicações sociais que eram engendradas a partir da

quantidade de pessoas que moravam na mesma casa: afastando suficientemente os habitantes de um mesmo lugar para que não conseguissem ver-se ou ouvir-se, nascia o hábito de conversar a gritos “de un extremo a outro de la vivienda, para mejor información al vecino de menudos conflictos familiares” (1990, p. 70). O mesmo não ocorreria nas “moradas señoriales”, cujas “mamparas” eram “majestuosas y macizas”. “Por el empaque de la mampara se sabía dónde se estaba, quiénes eran los amos y qué comportamiento había que adoptar. La mampara participaba del moblaje, de la decoración interior, de la heráldica, y hasta de la ética de la mansión” (1990, p. 71). Constituía, também, um elemento interno às moradias do barroquismo em Havana.

Apesar de observar que a arquitetura de Havana não era barroca como a do México, Quito ou Lima, Carpentier garante que a proliferação das colunas é, em si mesma, um elemento do barroquismo cubano. Apesar de admitir que a arquitetura cubana está mais próxima da de Segovia ou Cádiz, isto é, de tradição clássica, encontra um artifício para encaixar Cuba numa tradição barroca:

Cuba, por suerte, fue mestiza [...] y como todo mestizaje, por proceso de simbiosis, de adición, de mezcla, engendra un barroquismo, el barroquismo cubano consistió en acumular, coleccionar, multiplicar, columnas [...]. La multiplicación de columnas fue la resultante de un espíritu barroco que no se manifestó [...] Espíritu barroco, legítimamente antillano, mestizo de cuanto se transculturizó en esas islas del Mediterráneo americano, que se tradujo en un irreverente y desacompasado rejuego de entablamientos clásicos, para crear ciudades aparentemente ordenadas y serenas donde los vientos de ciclones estaban siempre al acecho del mucho orden para desordenar el orden apenas los veranos, pesados a octubres, empezaran a bajar sus nubes sobre las azoteas y tejados (1990, p. 73).



Carpentier, 1990, s/p

A homenagem que Carpentier presta a Cuba é um intento de encaixar seu local de origem num barroquismo latino-americano proposto por ele mesmo e as colunas, grades e biombos foram os elementos que encontrou para fazê-lo. “La ciudad de las columnas” marca também a interpretação do autor sobre as relações entre os homens e a cidade e como elas, através da arquitetura e da disposição de seus elementos decorativos e ornamentais revelam dinâmicas sociais e familiares que estão intimamente atreladas a esses objetos e construções. Ainda que não seja pontuado de forma direta, o texto permite estabelecer um diálogo com os anteriores, tanto no que se relaciona com o barroquismo e as descrições universalizantes, tanto no que toca às dinâmicas internas e profundas do homem e sua cidade.

Em outro momento deste trabalho, comentamos como o ensaio constitui um gênero híbrido, cujas características não raramente abrangem especificidades de diferentes usos discursivos. O quarto ensaio de *Tientos y diferencias* é um exemplo representativo dessa hibridez, já que foi concebido como discurso e pronunciado no Primeiro Congresso de Escritores e Artistas Cubanos, realizado em Havana, no mês de agosto de 1961. O evento, por si só, naquele dado momento, era representativo

de um novo tempo que se inaugurava no país, apenas dois anos depois da Revolução Cubana, quando se começava a sentir a onda primeira de efeitos do novo governo. Como é sabido, em sua origem o castrismo se distinguiu pela implementação de uma série de programas assistencialistas econômicos e sociais, sobretudo relacionados à alfabetização em massa e o acesso universal à saúde. Observava-se, então, uma série de aspectos positivos em andamento, o que fazia com que os apoiadores do governo, como Carpentier, que participou ativamente da equipe governista, através da ocupação de vários cargos, entre eles o de ministro e embaixador, se sentissem à vontade para defender incisivamente os ideais governistas.

Em “Literatura y conciencia política en América Latina”, Carpentier traça um panorama das artes latinoamericanas do século XIX e XX, observando as alterações substanciais que se deram no papel do artista e na proliferação de conteúdo de qualidade das produções, antes marcadas pelo amadorismo, sobretudo nas expressões não literárias. O objetivo é mais uma vez fomentar o engajamento político e social do intelectual, dessa vez destacando de forma incisiva as relações com o socialismo e as interpretações que se difundiram a partir de leituras pertinentes ou equivocadas desse sistema político.

Utilizando a música e a pintura como exemplos, o texto inicia apontando que no cenário artístico não literário do século XIX não existia o intento de contato entre os artistas e que sua produção era marcada pelo amadorismo generalizado. Os raros casos que excediam tal amadorismo só podiam contar com a apreciação justa de seu trabalho da audiência europeia, pois o público local não dispunha de ferramentas para avaliar as produções, concedendo o título de gênio a “cualquier inventor de joropos, canciones o vales de salón” (1990, 74).

No que tange à produção literária, o cenário se distinguia. Os escritores, desde inícios do século XIX, demonstravam a necessidade de “buscarse unos a otros; de encontrarse; de sentirse latir el pulso de un extremo a otro del continente” (1990, p. 74). A tomada de consciência de suas próprias nacionalidades fez com que houvesse uma união estabelecida com base em conceitos essenciais compartilhados entre os literatos das variadas nações latino-americanas. Apesar das polêmicas que porventura viessem a travar, em geral essas pessoas se estimavam e sabiam em que contextos deviam coincidir suas ações em nome de um “quehacer común”, para lutar

“más allá de las contingencias inmediatas, por las mismas ideas” (1990, p. 76), isso porque eram todos “homens políticos”, comprometidos, que se conheciam apesar das distâncias.

Ainda no século XIX e nos primeiros anos do século XX observou-se uma mudança radical nesse cenário, em que “una extraña amoralidad se instala en el mundo de las letras americanas” (1990, p. 76) e faz com que parcela significativa de escritores, apesar de reconhecerem a lamentável condição de vida dos povos de seus países adotam posturas passivas e descomprometidas, demonstrando a espera de algum evento messiânico que venha resolver as questões. Segundo Carpentier,

Como el Oblomov de Goncharov, tal intelectual está lleno, en el fondo, de buenas intenciones; pero su repugnancia ante toda actividad sistemática, ante toda afirmación comprometedora, le hace contemplar sin moverse las peores injusticias o aceptar, con increíble irresponsabilidad, cualquier dádiva o prebenda (1990, p. 77).

Nota-se aqui que o autor não faz referência a um comprometimento no romance, mas pessoal e político do escritor. O texto não se refere à labor como escritor, mas às posturas que se agregam a ele, seu papel social. Nos ensaios anteriores, Carpentier ainda não tinha traçado esse compromisso do escritor com sua sociedade de forma tão clara; na verdade, tinha explicitamente advertido que tais questões deveriam estar nos romances em forma de contextos, imbricados a ele, mas não na temática, não em forma de denúncia, como podemos ver com clareza, por exemplo, em “Problemática de la actual novela latinoamericana”.

Carpentier usa o caso de Rubén Darío para exemplificar o escritor corrompido, que aceita tiranos como benfeitores, utilizando como justificativa a máxima de não ser “juiz da história neste mundo”. Por algumas páginas, o autor critica essas figuras literárias que, segundo ele, fingiam eximir-se da política e do compromisso social, “sin detenerse en reflexionar si vendían su alma al diablo” (1990, p. 78). Enquanto um Ruben Darío declarava que não era um poeta das multidões e que lhe aborrecia a “mulatez intelectual, um Martí traçava a verdadeira

ética do homem americano, considerando índios e negros como protagonistas da formação da “nuestra América”.

O período do “oblomovismo” se viu alterado a partir da segunda década do século XX, quando o comprometimento político voltou a reunir os literatos. A pintura e a música passam a integrar as discussões, já que artistas de relevo, que ultrapassaram o amadorismo, juntaram-se aos diálogos intelectuais. O México foi o espaço que mais proficuamente congregou e irradiou as ideias desse momento de fôlego do cenário artístico, com os movimentos de vanguarda latino-americanos. Segundo o autor, em todas partes se via um “renascer da consciência nacional” e sentia-se a necessidade de comunicação entre os intelectuais dos distintos países. As revistas nesse momento cumpriam papel fundamental, e Carpentier estava engajado com elas, como já dissemos no início deste trabalho.

Carpentier observa então mudanças decisivas no comportamento dos artistas entre a virada dos séculos: de um lado, a geração decimonônica, oblomovista e apolítica, do outro, a geração de vinte, na qual se inclui o autor, preocupada com o destino político e social da América, que promove o reagrupamento de forças conjuntas em favor da América Latina (nesse sentido, o autor aponta uma característica interessante das relações interpessoais de sua época: o intelectual era definido não apenas pelo grupo que integrava, mas por aqueles com quem convivia. Vale assinalar que entre a década de vinte e trinta, nosso autor andava em companhia de surrealistas).

A década de vinte para Carpentier ofereceu dois tipos de intelectuais “nuestroamericanistas”, um que transitava no terreno da utopia sem ação, ignorante por escolha, messiânica, descomprometida com o presente, com linguagem de “magos e profetas”, representada por Vasconcelos e pela “raça cósmica”, e outra que, ciente das engrenagens que moviam as sociedades, comprometeram-se com o presente na forma ativa da revolução.

Carpentier admite que a geração “nuestroamericanista” que marcou a produção sobre o continente desde os novecentos e que na década de vinte é representada por Vasconcelos foi integrada por homens preocupados com o futuro da América. Comenta que “porque si bien el *oblomovismo* de la generación del

novecentos lo alejó de toda contingencia política verdadera, sus hombres fueron, acaso, los que más parecieron preocuparse por el porvenir de América en cuanto a continente” (1990, p. 78). No entanto, fora da “contingência política verdadeira” não há ação, não há comprometimento válido. O americanismo de que se fala são conjecturas nacionalistas fruto de um romantismo perpetuado por autores não românticos. O verdadeiro “nuestroamericanismo” inclui a luta política como eixo de seu movimento. Carpentier compara essas duas versões e chega aos seguintes termos:

No el concepto que de “Nuestra América” tenía un Martí, desde luego, sino el “nuestroamericanismo” vagamente apocalíptico, impreciso, proyectado hacia un futuro *sine die*, apoyado en referencias amañadamente bolivarianas, que aún cultivan, en nuestro continente, quienes rehúyen la perspectiva de un comprometimiento cada vez más ineludible y que, desde luego, entraña el seguro peligro de tener que renunciar a toda visa para ir a los Estados Unidos (1990, p. 82)

Conforme comentamos em sessão anterior deste trabalho, a raça cósmica de Vasconcelos estaria encarregada da reta final da história, daí possivelmente o caráter apocalíptico referido por Carpentier. Para o autor, o recurso às ideias bolivarianas são artificiais e denotam a recusa do comprometimento cada dia mais necessário à classe intelectual.

Ao “nuestroamericanismo” utópico de Vasconcelos, Carpentier agrega outra categoria de “burladeros” inventados pelos que negam os enfrentamentos com os problemas reais de suas nações, que é o da “hispanidad”. Em sua leitura, os defensores da hispanidade acreditavam que compartilhar o idioma engendraria um “destino particular” no planeta alheio às leis econômicas que o regem. Em texto muito anterior, ainda da década de vinte, Carpentier já havia iniciado uma discussão em torno ao tema, na famosa “Carta a Manuel Aznar”, em torno ao meridiano intelectual latino-americano. Praticamente quarenta anos depois, em “Literatura y conciencia política en América Latina”, retoma a questão elaborando uma análise mais incisiva e ao mesmo tempo mais madura, que pode ser resumida pelo trecho que segue: “tras de la hispanidad se oculta un racismo solapado; se acepta que el

negro, el índio, aquí, allá, hayan añadido su acento, su genio rítmico, al romancero de los conquistadores. Pero lo universal americano, lo ecuménico, sigue siendo lo que trajeron los conquistadores” (1990, p. 83).

Depois de traçar um panorama das relações do intelectual do século XIX com as questões socio-políticas latino-americanas, de criticar os americanismos sem compromisso social e de deitar por terra as premissas da hispanidade, além de recordar os percursos percorridos pelos intelectuais do século XX a partir de sua segunda década, Carpentier encerra a problematização geral do ensaio e parte para a indicação de caminhos, para a proposição de meios através do quais aqueles que procuram um comprometimento com as causas legítimas de seus países poderão atuar em prol do bem comum latino-americano.

O ponto de partida é entender que não é através de “vagas teorias de gabinete, de tertulias de café, de coloquios eruditos, donde se encuentran las soluciones de los problemas fundamentales” (1990, p. 84), mas através da emancipação política, da educação das massas, da tomada de consciência das grandes questões nacionais e americanas e da dignificação do homem. Nesse ponto, retoma a crítica a autores que, em nome da “boa intenção”, lançaram-se a publicar livres interpretações do socialismo, ignorando seus fundamentos científicos, o que “dió lugar a una florecencia, tanto en Europa como en América, de libros muy bien intencionados que, en fin de cuentas, ni explicaron nada ni sirvieron para resolver problema alguno” (1990, p. 84). Entre os responsáveis por essas publicações inclui a Rodó, a quem faltou o estudo de economia política e, novamente, a Vasconcelos, responsável pelo “atolladero de las razas cósmicas”. Carpentier argumenta que mais bem teriam feito se houvessem se informado através de jornais a história contemporânea que tentando opinar sobre ela, esboçando uma análise que varia “según el color del cristal con que miran, sobre el destino, el presente y el futuro de América” (1990, p. 86). Ainda nesse contexto, o autor lança outro adendo sobre a produção intelectual americana, dessa vez mais abrangente, considerando desde os tempos da conquista:

Desde que el Gran Almirante, en sus admirables cartas de relación, viese el continente nuevamente descubierto como un remedio

universal “para librarnos de la maldición del oro”, hay una tendencia a *mitificar* esta América, tendencia a *mitificar*, sumamente fecunda y recomendable en lo poético, en lo artístico, pero que, en el caso que nos interesa, ha servido demasiadas veces para ocultar el molinismo, el dontancredismo de quienes, por cobardía o por conveniencia, trataron de olvidar que sólo una acción decididamente revolucionaria podía librarnos de los males que venimos arrastrando desde los días de la conquista (1990, p. 86).

O excerto acima, apesar de breve, encerra duas questões de relevo da visão carpentieriana sobre a literatura e a política. A primeira delas é que a tendência de mitificar a América, tão alabada pelo autor em outros textos, restringe-se ao fazer artístico. O mito é assunto caro aos textos do autor e o recurso mitológico é recorrente em suas obras tanto narrativas quanto ensaísticas, em dimensões bastante variadas, é bem verdade. Neste ensaio Carpentier assinala de forma clara, para desfazer qualquer tipo de contradição que discursos anteriores possam querer deixar, que o recurso ao mito é artimanha artística. No que concerne à interpretação do homem americano nas esferas sociológica, antropológica, política e ideológica o mito não deve ser evocado enquanto critério definidor de propostas para o presente e para o futuro da América. Muito pelo contrário, as soluções para os problemas atuais estariam nos argumentos científicos, nos estudos contemporâneos, propostos através de um método científico e, para Carpentier, sintetizados no socialismo, não o utópico, mas o marxista. A segunda questão levantada pelo texto é justamente o impulso revolucionário, com o qual deve estar relacionado o escritor comprometido.

Em vias de finalização, o discurso abre espaço para um grande elogio à Revolução Cubana e aos processos que estava pondo em prática, que deram um “novo sentido aos nossos destinos”. Como parte do governo, garante que existe, a exemplo dos intelectuais do século XIX, que se entendiam e admiravam através de uma busca comum, um compromisso de entender-se com todos quantos compartilhem o mesmo sentimento revolucionário: “nos entendemos con los latino-americanos todos que como nosotros piensan en el verdadero porvenir de América – así esos “latinos” de América hablen el portugués, el francés, el inglés, el maya o el “creole”. Nos entendemos con los intelectuales todos de los países socialistas” (1990, p. 86). Nos últimos parágrafos, Carpentier cita José Carlos Mariátegui, afirmando que

todos aqueles que saibam ver e ouvir, que tenham olhos para ver, que entendam as “criptografias de nuestra historia continental”, que já tenham superado o lírico local – o nativismo – e as retóricas messiânicas – o “nuestroamericanismo” utópico –, poderão constatar que “el porvenir de América Latina es socialista”.

Seria uma América Latina socialista a utopia carpentieriana, ou, em termos mais práticos, de sua ensaística? É o socialismo uma utopia? Essa é uma discussão que excede muito os limites deste trabalho, cabe aqui apenas tentar incluir essa questão no horizonte de expectativa de Carpentier, considerando o contexto histórico e político em que se encontrava sem, no entanto, adentrar no âmago da polêmica.

O quinto texto de *Tientos y diferencias*, “Ser y estar”, é talvez o que mais se distancie, em forma e conteúdo, dos demais. 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. O primeiro deles, “Robert Desnos, el hombre poeta”, é escrito em razão de um aniversário de morte do escritor francês, amigo de Carpentier. O segundo, “Cuevas y Kafka”, publicado em 1960, traz uma apreciação intersemiótica de Carpentier sobre a releitura de José Luis Cuevas de *A metamorfose*. Por último, um texto que foi inicialmente um prólogo à exposição de Alexander Calder em Caracas, em 1955, apresenta uma visão geral da mesma, apontando os principais elementos das obras de Calder numa apreciação mais descritiva e sensorial.

O trecho sobre “Roberto” – assim Carpentier se referia ao poeta francês – traz uma biografia do autor, comentando caracteres de sua personalidade e de seu fazer poético que recaem sobre sua relação com o surrealismo. 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, para nosso autor, conforme assinalado em “Problemática de la actual novela latinoamericana”, denotava um grande escritor. A relação do poeta com o Surrealismo foi alvo de discussão da metade posterior do texto, na qual Carpentier se ocupa de traçar as 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 o qual rompeu. Ao dar tanta relevância ao tema, Carpentier parece, mais que tentar fazer uma homenagem a seu amigo poeta, quem o havia ajudado a deixar Havana no final da década de vinte por ter-lhe cedido o passaporte, justificar a manutenção de sua amizade com ele em razão da ruptura que estabeleceu com o surrealismo bretoniano, justificando, assim, 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 que se operaram e do afastamento de Desnos do núcleo do movimento⁷. Para Carpentier, a obra de Desnos ultrapassou o surrealismo, “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” (1990, p. 91) e conclui “para Desnos, a poesia debía *fluir*, partiendo del objeto más concreto” (1990, p. 92). 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. O autor finaliza o texto com uma perspectiva digna de nota sobre o movimento francês:

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 (1990, p. 93).

⁷ Maurice Nadeau trata do tema em *História do surrealismo*. Vale à pena notar como Nadeau expressa a perspectiva de Breton em relação a Desnos, presente no seguinte trecho: “Breton, fortificado nesta crença, pode igualmente ‘despedir-se’ de um daqueles que mais amava, e que com efeito mais fez: Robert Desnos. Mais do que qualquer outro, Desnos lançou-se temerariamente no caminho que levava ao desconhecido. Acreditou que essa temeridade substituía tudo, que seria suficiente para tudo. Em função dela é que deixou de responder a algumas questões brutais que solicitavam o surrealismo. Viram-no proclamar que ‘a Revolução somente podia ser política e social’, e depois se afastar, satisfeito de ter visto tudo claro. Aí também, cruel falta de rigor, declara Breton. O que é ainda mais grave, julgou-se datado de dons literários, quis prosseguir seu destino de poeta. Por fim, “para viver”, dedicou-se à atividade jornalística, isto é, no dizer de Breton, consentiu em seu suicídio moral” (2008, p. 121)

A partir do trecho acima, é possível entender o surrealismo como uma etapa que deve ser vencida, depois da qual é possível deparar-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 pensar 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 fez parte tão íntima e profunda de sua formação intelectual.

Durante a década de vinte, Carpentier recebeu forte influência surrealista e foi divulgador das vanguardas nos periódicos para os quais escrevia em Cuba. Chegou a escrever contos na proposta da estética (dos quais são exemplos “El estudiante” e “Milagro del ascensor”) e apenas depois do exílio na Europa, onde conviveu intensamente com vários expoentes do movimento surrealista, e, ao mesmo tempo, com Desnos, que estava em processo de ruptura com o núcleo do movimento. No manifesto surrealista de 1924, Breton considerava Desnos o autor que mais próximo chegou da “verdade surrealista” e aponta, ao mesmo tempo, como ele nada fazia para “reter as folhas que se desvanecem no vento de sua vida” (Breton, 1924, s/p). Na virada da década de vinte para a década de trinta, quando Carpentier voltou à Europa, a ruptura entre Desnos e Breton já era polêmica conhecida e já havia sido reafirmada em várias publicações e em diversos níveis de afastamento, dentre elas num novo manifesto, em 1930. É possível que o contato com Desnos tenha feito 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, cuja versão estendida, datada de 1964, é o ensaio seguinte de *Tientos y diferencias*.

Ainda em “Ser y estar”, Carpentier apresenta uma análise da obra de José Luis Cuevas. Publicado em 1960, “Cuevas y Kafka” argumenta sobre como o artista mexicano foi quem primeiro logrou uma transposição satisfatória da obra de Kafka para o âmbito das artes plásticas e como Cuevas conseguiu inclusive transcender essa adaptação, alcançando o plano mitológico de *A metamorfose*. Na visão carpentieriana, Cuevas situa o cerne da interpretação kafkiana num “plano insólito”

conseguindo não apenas ilustrar suas propostas, mas revelar aquilo que precisava ser decifrado pelo leitor. Carpentier faz uso de duas palavras que lhe são muito caras e que marcam sua forma de interpretar as artes: o “insólito” e a “revelação”, ambas bastante peculiares ao autor e conteúdo razoavelmente abstrato, já que o caráter de insólito pode ser variável de acordo com experiências individuais, bem como as revelações.

Em síntese, o breve texto destinado à apreciação da obra de Cuevas serve, sobretudo, para assinalar quão curioso era o fato de que justo um artista mexicano ser o responsável pela autoria de produções que expressariam a interpretação mais profunda da obra de Kafka e do mundo em que vivemos. Esse contexto apontava para a universalização da arte que se punha em andamento naquele momento e que os artistas latino-americanos estavam consubstanciando-se com uma arte universal. Segundo Carpentier, “es signo de los tempos que las gentes de acá, heredado el patrimonio de allá, empiecen a contemplar, a expresarse, a interpretar, en plano de universalidad” (1990, p. 96).

A última etapa de “Ser y estar” cabe uma apreciação descritiva e sensorial de uma exposição de Alexander Calder que aconteceu em Caracas em 1955 e que serviu como prólogo ao catálogo da mesma. Nela Carpentier aponta também o caráter de universalidade atingido pelo artista norte-americano, em cuja “metafórica verdad se encuentra la clave de un arte sin precedente que escribe la palabra ‘movimiento’ donde los siglos exigieron una suprema inmovilidad” (1990, p. 96). Tal característica define o insólito nas produções de Calder, que passam a revelar a realidade que mimetiza e que expressa a “poesía de un arte que pone los metales a volar” (1990, p. 97).

Os três textos de “Ser y estar”, em conjunto, funcionam como elementos exemplificativos de como entender a crítica de arte elaborada por Carpentier, a qual se baseia na análise de três eixos essenciais e interdependentes: a realidade em que se ancora a produção artística, seu caráter insólito e a capacidade artística de revelar algo de universal através do objeto artístico produzido.

O sexto e último ensaio de *Tientos y diferencias* é a versão reescrita do prólogo a *El reino de este mundo*, nessa edição intitulada “De lo real maravilloso americano”,

datada de 1964. Apesar de conter integralmente o texto inicial de 1948/1949, Carpentier incluiu uma introdução maior que o prólogo em si, além de interferências ao longo do texto referente ao prólogo, ora marcando uma maior ênfase num aspecto anteriormente apenas mencionado, como a referência a Paulina Bonaparte, ora dando a possibilidade de nova interpretação da parte que se lerá a seguir, como certos adendos sobre o surrealismo.

Em sua versão estendida, o prólogo se abre para um contexto que 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. Cada um desses pontos traz uma descrição geral dos lugares, com ênfase, ao gosto carpentieriano, na arquitetura, mas também descrevendo superficialmente alguns contextos (aqueles citados em “Problemática de la actual novela latinoamericana”). Carpentier assinala as características que lhe saltaram à vista em cada um dos locais por que passou, incluindo em cada uma de suas apreciações algumas palavras que remetem bastante ao seu modo de interpretar realidades e de falar do *real maravilloso*, como “asombro”, “prodigio”, “portentoso”, “telúrico”, “revelación”, em suas diversas variações (“asombrosa”, p. 100; “portentosamente”, p. 101; “telúricos”, p. 101; “revelado”, p. 104, etc.).

Quando regressa de cada um dos países visitados, Carpentier sintetiza sua experiência, contada sempre da perspectiva do regresso a casa (“vengo de la República Popular de China”, p. 100; “vengo del Islam”, p. 102; “me hallé en la Unión Soviética”, p. 105; etc.), através do processo típico de viajantes de refletir sobre identidade e pertencimento, ainda que de forma inconsciente. Tal processo narrado por Carpentier 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. Quando se refere à China, país de “nada ficticia belleza”, comenta: “sé que no me bastarían los

años que me quedan de existencia para llegar a un entendimiento verdadero, cabal, de la cultura y de la civilización de China. Me falta, para ello, un entendimiento de los textos” (1990, p. 102). O mesmo ocorre quando se refere ao Islam: “al regresar, me invadió la gran melancolía de quien quiso entender y entendió a medias. Para entender el Islam apenas entrevisto me hubiese preciso conocer algún idioma allí hablado, tener noticias de algún antecedente literario...” (1990, p. 103).

Nos países por que passa 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 “he sido sensible a la nada ficticia belleza de Pekín” (p. 100), “después de haberme admirado ante la obra maestra, en belleza y proporciones, de una prodigiosa esfera armilar...” (p. 101), “me he emocionado gratamente ante paisajes tan sosegados...” (p. 102), “fui sensible a la esbeltez de los alminares...” (p. 103), etc.

Diante daquilo que lhe era desconhecido, daquilo que era incapaz de decifrar através de sua teoria dos contextos, Carpentier expressa seu desejo de universalidade. Diz que se “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” (1990, p. 104). Essa angustia se justificava pela impossibilidade de poder “expresar a los míos, al regresar de tan dilatadas andanzas, lo que había de universal en sus raíces, presencia y transformaciones actuales” (1990, p. 104), isso porque não tinha conseguido a instrumentação necessária para “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 auténticas” (1990, p. 104).

Apesar de admitir sua incapacidade de dar a conhecer uma “visão de conjunto” dos países que visitava, Carpentier reconhece a “grandeza cierta” daquilo que lhe havia sido “revelado”, sua importância dentro daquele sistema. Usando a própria terminologia do autor, seria como estar em presença do “milagre” sem ter o espírito devidamente preparado (“alteración del espíritu”), sem a “fé” necessária para chegar ao “estado limite” e assim acessar o maravilhoso, sem o conhecimento profundo dos contextos. No entanto, a presença daquilo que se revela – o *maravilloso*

– está lá, pronta para ser acessada por quem possua o que é necessário para tal. Em outras palavras: a nova versão do prólogo que Carpentier apresenta em “De lo real maravilloso americano” admite a possibilidade de encontrar o *real maravilloso* em outras partes do mundo. Isto é, o *real maravilloso* não é exclusivo da América, como quis dar a entender na primeira versão do texto, confrontando América Latina e Europa. Na reescrita de 1964, o *real maravilloso* é uma característica também oriental.

Nos pontos três e quatro do texto, destinados a falar sobre sua passagem pela União Soviética e por Praga, Carpentier faz relato do retorno ao familiar, da volta ao Ocidente. Na URSS, apesar de atestar desconhecer o idioma, o autor identifica elementos familiares na arquitetura “barroca, italiana, rusa, de Leningrado” (1990, p. 105). Apesar de desconhecer o idioma, “volvía a encontrar, en la arquitectura, en la literatura, en el teatro, un universo perfectamente inteligible” (1990, p. 106), já que fazia parte de uma tradição cultural familiar, traduzida já aos idiomas que conhecia, tornadas universais. Ao tomar consciência disso, Carpentier faz uma declaração importante, que justifica e reafirma seu projeto literário:

Cada vez más se afirmaba la convicción de que la vida de un hombre basta apenas para conocer, entender, explicarse, la fracción del globo que le ha tocado en suerte habitar —aunque esta convicción no le exima de una inmensa curiosidad por ver lo que ocurre más allá de la línea de sus horizontes. Pero la curiosidad no es premiada, en muchos casos, con un cabal *entendimiento*. (1990, p. 106, grifo do autor)

Tal afirmação está em consonância com as asseverações de “Problemática de la actual novela latinoamericana” e de “Del folklorismo musical”: um autor só deve falar daquilo que conhece muito bem, daquilo que experienciou profundamente, daquilo sobre cujos contextos pode falar com propriedade.

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” (1990, p. 110). Ao voltar-se para o cenário latino-americano, Carpentier faz uma reflexão sobre as heranças culturais e as tradições herdadas através da história

latino-americana, tanto no sentido do passado colonial, como no de legado pré-colombiano, para concluir que apesar dessas heranças fazerem parte da formação cultural de seu povo, um estilo próprio vai se firmando ao longo de sua história. Após essa reflexão, introduz o texto do prólogo, fazendo interferências ao longo do mesmo. Nesse momento, a primeira observação a ser feita está relacionada a uma nota, incluída pelo autor nessa transição do texto inédito para o antigo:

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 erróneamente 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 (1990, p. 111)

Essa nota de rodapé escrita por Carpentier é extremamente significativa para reinterpretar sua relação com as origens do *real maravilloso* e com as tradições estéticas que fazem parte de sua formação cultural e com as quais, em princípio, havia rompido. A afirmação de que “el surrealismo ha dejado de constituir una presencia 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 esta fora almejada, mas não alcançada de fato. Quando pensamos nos conceitos básicos vinculados ao *real maravilloso* 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, de 1924.

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 a vinculação ontológica do maravilhoso. Para um, 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 outro, a realidade mais crua, palpável: “se encuentra a cada paso en la vida de los hombres que inscribieron fechas en la historia del Continente” (Carpentier, 2007, p. 12).

Em resumo, 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 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, no trecho acima extraído do primeiro manifesto, 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” - observada através da ideia de contextos de iluminação? - que só podem, por sua vez, ser percebidas se se operar uma “exaltação do espírito” que o conduza a um “estado limite”: “para empezar, la sensación de lo maravilloso presupone una fe” (Carpentier, 2007, 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 maravilloso* também pressupõe uma “ampliação de escalas, de categorias da realidade”. Não estaria essa ideia também relacionada com os caracteres da psicologia citados por Breton relacionadas ao sono e ao sonho? Não seriam o sono e o sonho 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 maravilloso*, Carpentier deixa em aberto

a possibilidade de equiparar, em termos conceituais e também textuais, o *real maravilloso* com os preceitos básicos do surrealismo de Breton, os quais tanto queria refutar. Lembre-se aqui, entre tantos excertos possíveis, o seguinte: “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” (2007, p. 11). 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 reescrita do emblemático prólogo de 1949. Também significativa é a referência e apreço às ruínas de Sans Souci, uma vez que o elemento “ruína” é também símbolo surrealista.

Quando analisada em paralelo com os manifestos surrealistas de Breton, sobretudo com relação ao 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 interpessoais de Carpentier e Desnos. Ainda na década de trinta, 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 das divergências de opiniões sobre o posicionamento que o movimento deveria esboçar no cenário político (Nadeau, 2008). É ainda na década de trinta que Breton expulsa Desnos do grupo surrealista e que ele, junto a outros dissidentes, escrevem o texto *Un cadavre* (1930), contra Breton. Entre as quinze assinaturas responsáveis pelo 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 Robert Desnos. A dívida para com o poeta foi constantemente relatada em publicações do autor cubano. No ensaio “Ser y estar”, na parte que toca a Desnos, Carpentier faz questão de assinalar como fora um exemplar poeta do surrealismo e como, justamente por sua exemplaridade, havia superado o movimento. Não deve ser à toa que a primeira

publicação do texto do prólogo, em 1948, veio não muitos anos depois da morte de Desnos.

Por tudo isso, o caráter criticamente enfático do prólogo com relação ao surrealismo parece ser, em verdade, uma crítica a Breton, e não ao movimento em si. Essa hipótese já foi bastante discutida por Emir Rodríguez Monegal, em texto de 1971, intitulado “Lo real y lo maravilloso en El reino de este mundo”, onde escreve

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 imaginería múltiple de Rimbaud y la novela gótica, de lo maravilloso onírico y el escándalo de Jarry, de la obra todavía secreta de Sade (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 sub-repticiamente 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 discutiremos mais adiante, através de outros ensaios. 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 assinalamos mais acima, onde acessar o maravilhoso e como expressá-lo. Para Breton, o maravilhoso não se dissocia do âmbito literário e representa o belo, para Carpentier, ele tem a ver com o insólito, o inabitual, e não se encontra 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 torna-la de conhecimento de todos, ou seja, universaliza-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 de Breton é extremamente centrada no indivíduo. Emir Monegal resume essas diferenças

básicas das duas formas de entender o maravilhoso quando analisa *El reino de este mundo* no trecho a seguir:

No será, pues, en la visiones de la literatura sino en las visiones de la historia; no en la imaginación onírica sino en las ruinas verdaderas; no en la geografía de los libros sino en la topografía real donde habrá de encontrar Carpentier lo maravilloso. Es decir: esta categoría de la obra de arte (según las retóricas europeas) se le aparecerá como un elemento de toda la realidad americana (1971, p. 635)

A comparação das duas versões do prólogo gera algumas implicações importantes para a apreciação das obras de Carpentier. A versão de 1948/1949 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 da novela 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 de 1964 demonstra a maturação dessa proposta, com as ponderações necessárias para driblar as possíveis contradições presentes no primeiro texto, sobretudo no que se refere ao surrealismo. Num primeiro momento, Carpentier ultrapassa o cenário Europa-América Latina e passa a considerar o mundo como o espaço de possibilidades do *real maravilloso*; em paralelo a isso, indica o que os autores precisam para acessá-lo: o conhecimento profundo do idioma e dos contextos que compõe cada cultura, pois cada autor deve falar da cultura que conhece profundamente. Quando retoma o texto do prólogo de 1949, 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.

É na figura de Robert Desnos que encontramos possivelmente 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 da mesma 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.

Por ser *Tientos y diferencias* a primeira coletânea de ensaios de Carpentier publicada, é ela que propõe a primeira tentativa de organização dos textos que compõe essa produção na esteira de uma ensaística e que promove a integração do autor numa tradição do ensaio latino-americano. Nesse sentido, cabe ressaltar que elementos a edição traz que corroborem tal organização e que pontos dos ensaios nela incluídos despertam a configuração do ensaio carpentieriano propriamente dito. O primeiro e mais direto deles é o empenho em pensar a América Latina e de colocá-la em discussão, no centro do debate. Todos os textos incluídos na edição têm a América Latina como alvo, com exceção da tradução de Carpentier do artigo de Desnos sobre Lautréamont. Ora enfatizando a produção literária, ora a arquitetura ou ainda outros desenvolvimentos artísticos, como a música ou as artes plásticas, os temas americanos figuram no centro das preocupações do autor. A segunda relação direta da ensaística carpentieriana proposta nesse livro em específico com a tradição do ensaio latino-americano é a proposição de um diálogo com a juventude, nesse caso travestida nos jovens romancistas, encarregados por escrever o novo romance americano. No cenário mais específico dos ensaios dentro da produção de Carpentier, é possível notar uma recorrência a temas que lhe eram caros e que serão retomados em outras edições de ensaios, como as viagens, a grande importância da arquitetura para a formação do intelectual, a reflexão sobre a música num contexto erudito, mas sem negar o recurso às raízes do continente, indígenas e africanas. Por fim, a retomada da discussão sobre o surrealismo, com uma nova abordagem, mais madura e autoconsciente, através da reescrita do texto do prólogo de 1949.

4.3 Razón de ser

Razón de ser é a segunda coletânea de ensaios de Carpentier, publicada originalmente em 1976, com mais de dez anos de intervalo entre o lançamento de *Tientos y diferencias*. Os ensaios nela contidos (“Conciencia e identidad de América”, “Un camino de medio siglo”, “Lo barroco y lo real maravilloso” e “Problemática del tiempo y del idioma en la moderna novela latino-americana”) são fruto de conferências ditadas durante o mês de maio de 1975, quando o autor esteve em Caracas, convidado pela Universidad Central de Venezuela. No momento, houve uma cerimônia de homenagem ao escritor, promovida pela Universidade em conjunto com o Ateneo de Caracas, a Asociación de Escritores de Venezuela e a Asociación Venezolana de Periodistas, cujo discurso foi conferido por Alexis Márques Rodríguez.

O primeiro dos ensaios, “Conciencia e identidad de América”, foi pronunciado no dia 15 de maio de 1975 e abarca uma série de temas significativos que, em conjunto, expressam o conteúdo geral das conferências dadas por Carpentier naquele mês, entre eles uma revisão biográfica; o conclave à consciência de pertencimento a uma América Latina unida, possuidora de um passado comum; o recurso à arquitetura das cidades como parte da interpretação do homem americano; o contraponto com a universalidade e com a história; uma referência ao barroco, que será tema central de outro ensaio e um comentário político, associado a sua biografia e participação no governo cubano pós revolução de 1959. Além disso, destina parte do texto a agradecer a homenagem e aos órgãos que proporcionaram a série de conferências que seriam dadas, rememorando, para isso, o período de estadia em Caracas e a importância da cidade para sua biografia.

O texto inteiro é um arcabouço de comentários mais ou menos aleatórios sobre os principais temas que interessaram ao intelectual, iniciando pela já consolidada tradição, na escritura do autor, de traçar um paralelo entre Europa e América, desta vez tendo como ponto de inflexão as cidades e a base de sua arquitetura. Ao analisar o rápido crescimento das cidades latino-americanas no

período de poucas décadas, Carpentier avalia que o homem latino-americano está consubstanciado com a cidade (“el hombre nuestro, consubstanciado con la urbe, se nos hace hombre-ciudad, hombre-ciudad-del-siglo-XX valga decir: hombre-Historia-del-siglo-XX”, Carpentier, 1984, p. 20), integrado a ela de tal modo que, apesar da “atmosfera caótica e desaforada”, ultrapassa a juventude de suas populações e passa a apresentar características próprias, ancoradas no excesso de concreto armado que sustenta as cidades latino-americanas. Carpentier vaticina que “el latino-americano vio surgir una nueva realidad en esta época, realidad en la que fue juez y parte, animador y protagonista, espectador atónito y actor de primer plano, testigo y cronista, denunciante y denunciado” (Carpentier, 1984, p. 20). Nesses termos, considerando um local de fala inerentemente contraditório, Carpentier diagnostica o cerne do problema, que está justamente em refletir sobre qual etapa cabe cumprir agora no cenário latino-americano. O primeiro passo para compor uma resposta está em confirmar que qualquer ação deve estar baseada na premissa de que ela é consciente e crítica, que não ignora os fatores econômicos, étnicos e telúricos das realidades subjacentes, cuja história traz a marca da singularidade, posto que é cenário do “mais sensacional encontro étnico do planeta”.

Carpentier resgata a ideia de Simón Rodríguez sobre a necessidade de originalidade para os americanos para falar que esses já eram, pelo processo de sua formação, originais. Fala de construções americanas pré-colombianas e coloniais, para destacar suas características universais, mas também para ressaltar a indagação sobre o possível pioneirismo, com relação à Europa, destas construções. Comenta que o passado colonial, protagonista de sincretismos e mestiçagens, geraram as mais completas expressões do barroco, estas também originais. Retoma a atualidade dos escritos dos libertadores e a vigência que ganham, sobretudo, quando postos em diálogo com a obra de Marx, cujo trabalho forneceu um “instrumental inalítico que ha transformado la historia en ciencia” (1984, p. 23). Isso posto, propõe quais deveriam ser os objetivos do homem latino-americano de então:

El hombre-ciudad-del-siglo-XX, el hombre nacido, crecido, formado, en nuestras proliferantes ciudades de concreto armado, ciudades de América Latina, tiene el deber ineludible de conocer a sus clásicos americanos, de releerlos, de meditarlos, para hallar sus

raíces, sus árboles genealógicos de palmeras, de apamate o de ceiba, para tratar de saber *quién es, qué es*, y qué papel habrá de desempeñar, en absoluta identificación consigo mismo, en los vastos y turbulentos escenarios donde, en la actualidad, se están representando las comedias, dramas, tragedias – sangrientas y multitudinarias tragedias – de nuestro continente (1984, p. 23, grifos do autor).

Se é dever do homem latino-americano de seu tempo descobrir quem é, a que veio e que papel deve cumprir, passa a ser esse o tema que abordará Carpentier no texto, através do relato de sua procura, isto é, de sua biografia. Relembra sua infância campesina e sua vinda para a cidade de Havana, onde entrou em contato com seus “verdadeiros mestres”: Julio Antonio Mella, Ruben Martínez Villena e Juan Marinello. Comenta quão significativa foi sua participação no Grupo Minorista e relembra seus reclames, entre os quais figuravam a revisão dos falsos valores, o apoio à arte vernácula, a reforma do ensino público, a independência econômica de Cuba, a aversão a ditaduras e a união entre os povos da América Latina. É aí que se desenvolve o caráter político do texto, quando o autor observa que parte do sonho do Grupo se via concretizada pela Revolução de 1959. Justifica, inclusive, sua saída de Caracas, no mesmo ano da vitória da revolução cubana, e seu regresso a Cuba para integrar os movimentos reformistas como parte de sua missão de vida, reivindicada desde a década de vinte.

Para Carpentier, foi no “seno de una revolución que me hizo encontrarme a mí mismo en el contexto de un pueblo. Para mí terminaron los tiempos de la soledad. Empezaron los tiempos de la solidaridad” (1984, p. 28). Finaliza o texto assinalando a importância da História como parte integrante e fundamental da procura que todo homem deve realizar por si mesmo, e, no caso latino-americano, como essa busca não se dissocia do destino comum das gentes de todo o continente.

Em relação a ensaios anteriores, “Conciencia e identidad de América” traz dois aportes significativos para o conjunto da ensaística carpentieriana. O primeiro é a ideia de história, já apontada em outros ensaios, em especial no Prólogo e em sua reescrita, mas desta vez demonstrada através de experiências pessoais e presentes. Através do recurso à biografia, Carpentier se autoinscreve na história do continente, como sujeito que observou e que atuou nos processos que agitaram seu tempo. Em

outros textos, o recurso é sempre à história de outros – a história do Haiti, por exemplo. A partir desse ensaio, à história mencionada anteriormente se acresce a história pessoal, das gentes de então, do próprio autor. Nesse sentido, Carpentier postula “una comprensión integral de la historia de la cultura a partir de la experiencia de las personas que viven y piensan, como forma de conocimiento, automodelador y transformador, como praxis desalienante en la que el hombre construye, no sin agonía, su razón de ser” (González Bolaños, 2002, p. 05). O segundo aporte tem relação direta com o título do texto, com a consciência de América, com sua identidade, dessa vez expressa através da escenificação de um homem extremamente comprometido com seu tempo e consciente de sua história. Nesse sentido, a identidade a que se refere Carpentier não é dada apenas em essência, como quis dar a entender em ensaios anteriores, mas é fruto de uma interação ativa com a historicidade e com o tempo presente.

No segundo ensaio de *Razón de ser*, “Un camino de medio siglo”, fruto de conferência realizada no dia 20 de maio de 1975, Carpentier explora seu percurso biográfico para explicar, a partir da própria trajetória pessoal, política e literária, a literatura de seu tempo. Num texto explicitamente autobiográfico, Carpentier fala de sua infância campesina em Cuba, da educação formal que recebeu na ilha – baseada em livros espanhóis conservadores de finais do século XIX que ignoravam a história cubana – e do rico e intenso período de aprendizagem que iniciou quando foi, aos dezessete anos, viver na capital cubana.

O principal ponto de interesse no início do texto é o retrato da educação infantil em Cuba, que era baseada em manuais de convivência social que garantiriam a manutenção da moral e bons costumes de acordo com as normas europeias de conduta. A realidade circundante era completamente alheia ao ensino formal e talvez tenha iniciado aí a curiosidade do jovem autor pelas histórias afro cubanas que ouvia, quando garoto, na finca familiar, através das bocas dos negros que ali trabalhavam, temática que perseguiu em seu primeiro romance, nativista, *Écue-Yamba-Ó*. Além de passar ao largo da história de sua formação étnica, a educação em Cuba nos primeiros anos do século XX também não dava conta do caráter político da formação do país, muito pelo contrário. Através da perspectiva de livros espanhóis – não existiam ainda publicações sobre a história de Cuba escritas desde um ponto

de vista cubano – havia uma regra geral que convidava os jovens a dar extremo valor à estética e ignorar a política. Segundo as próprias palavras do autor, “había que ser apolítico. La política no conducía absolutamente a nada” (1984, p. 33).

Carpentier rememora o percurso que alterou dita realidade, ainda na década de vinte, quando incluído do meio editorial cubano, teve notícias de revistas culturais que começavam a circular pelo continente que promoviam uma visão de conjunto das culturas latino-americanas e divulgavam as publicações mais significativas, tanto americanas como traduções de obras europeias, sobretudo francesas e espanholas. A partir desse contexto, comenta o impacto das vanguardas europeias e das repercussões e interlocuções que encontraram na América Latina. Dá especial ênfase à constituição do Grupo Minorista, trazendo um breve comentário sobre cada um dos signatários do Manifesto de 1927. Em suas palavras, eram

Hombres venidos de la provincia, del interior, de la ciudad, unos ávidos de pintar, otros ávidos de componer música; otros ávidos de investigar ciertos aspectos poco conocidos de la constitución de la sociedad cubana, otros deseosos de conocer una historia que no nos habían enseñado. Se formó ese grupo que se llamó el Grupo Minorista y que, no podíamos sospecharlo entonces, desempeñaría un papel precursor de la revolución futura (1984, p. 35).

Também tem destaque no texto a viagem que realizou, em 1926, ao México e, nesta feita, o contato travado com Diego Rivera e José Clemente Orozco. A ida ao México é um novo despertar, para Carpentier, sobre o continente americano e sobre o modo de entender a arte, sobretudo no que dialogava com uma questão extremamente vigente na época, sobre a materialidade da arte, se esta devia ou não ser figurativa. Enquanto movimentos de vanguardas europeias sugeriam que não e levavam a abstração às exposições, Diego Rivera argumentava com Carpentier pelo oposto, através de seus murais. Carpentier relata que durante essa ida ao México se confrontou com “un tipo de pintura profundamente afincada en lo real circundante, en lo contingente, en la circunstancia y en lo vivo, y que estaba plasmando una serie de realidades nuevas de América de una manera completamente inesperada e

imprevista” (1984, p. 38), que mais tarde o próprio autor caracterizaria como *real maravillosa*.

Carpentier relata de forma direta a perseguição da polícia depois da divulgação do Manifesto Minorista e como sua estadia na ilha ficava cada vez mais insustentável. Relata em detalhes como se deu a fuga para a Europa, com o auxílio de Desnos, e aí traça um comentário significativo sobre o surrealismo, movimento em cujo centro se encontrará o autor quando vai para na França, uma escola que pressupunha uma “imaginação extraordinária”, “una escuela magnífica, un estado de espíritu, en cierto modo, más que una escuela, y que produjo sus frutos máximos entre los años de la muerte del dadaísmo, hacia el año 1924, y el comienzo de la Segunda Guerra Mundial” (1984, p.39).

É interessante notar, ao longo desses ensaios que se encadeiam numa linha temporal, a progressão da forma como Carpentier opina sobre o surrealismo. A cada ensaio, desde o prólogo, é possível notar uma atenuação do impacto negativo promovido pela vanguarda, que passa de promovedora de arte falsa e arbitrária para magnífica fomentadora da imaginação. Isso talvez se deva a, num primeiro momento de sua carreira, Carpentier ter a necessidade de se contrapor a surrealismo em favor de sua “nova” proposta. Uma vez que já admitira que não participara do movimento francês por não ver como poderia contribuir para o mesmo e, em sendo assim, seria mero repetidor de sucessos de outros, Carpentier parece ter refutado a herança que carregava do movimento para tentar garantir sua própria originalidade. Uma vez estabelecido como notório romancista no cenário latino-americano e mesmo europeu, o autor parece ter se permitido reavaliar posicionamentos anteriores e dar a eles ponderação atual, considerando suas dívidas e intuindo formalizações possíveis que garantissem a coerência do conjunto de sua proposta, como podemos observar já desde a reescritura do prólogo e reafirmar com “Un camino de medio siglo”.

Voltando ao ensaio, há um trecho através do qual podemos entrever que a dualidade inicialmente proposta por Carpentier entre o *real maravilloso* e o surrealismo tem muito mais a ver com a sua necessidade de escolher e caracterizar seu lugar no cenário artístico, e com isso definir seu objeto e instrumentação de

trabalho, que com a necessidade de depreciar a escola devido a suas idiossincrasias. Eis o excerto:

Me dije: ¿pero qué cosa voy a añadir yo al surrealismo, si lo mejor del surrealismo ya está hecho? ¿Voy a ser un epígono, voy a ser un seguidor, voy a seguir este movimiento que ya está hecho, que ya está maduro? Y de repente, como una obsesión, entró en mí la idea de América. De una América que no había conocido en mis estudios escolares, sobre la cual había leído muy poco y me daba cuenta de que, sin ella, no me realizaría en mí mismo en la obra que aspiraba a hacer (1984, p. 41)

Coincidentemente, no período em que travava essa batalha interna em busca de uma definição, recebeu o convite de escrever dois artigos de teor muito distinto: um, a convite de Breton, para sua Revolução Surrealista, e outro para uma famosa revista parisiense sobre quatro obras capitais da literatura latino-americana (*Don Segundo Sombra*, de Ricardo Güiraldes; *La vorágine*, de José Eustasio Rivera; *Doña Bárbara*, de Rómulo Gallegos e *Las lanzas coloradas*, de Arturo Usler Pietri). A resposta de Carpentier à proposta das revistas deu origem ao famoso artigo “Los puntos cardinales de la novela en América Latina”, que encerra mais que uma resposta editorial a uma das publicações francesas, mas uma tomada de posição quando ao caminho que escolhia seguir. Com um desenvolver-se do período, com o início da década de trinta vinham ares de inquietação política por toda Europa, o que naturalmente fazia incidir, num cenário artístico, raios dessa agitação. Era o momento de definir se a arte participaria de uma revolução política ou se ficaria alheia a ela. Foram esses os anos mais claramente definidores do que viria a ser o projeto literário de Carpentier.

Finalmente decidido, o jovem ainda então conhecido apenas como jornalista passa a estudar a história da América, apesar da dificuldade que, à época, a tarefa implicava. Com o início da Segunda Guerra, retorna à América Latina e continua seu período de aprendizagem. O autor relata a viagem ao Haiti, em 1943, como o momento de tomada de consciência do “insular”, do “Caribe de América”. O tema das viagens volta à narrativa central de Carpentier sobre o modo como passou a

entender a realidade americana que apenas era compendiada em livros. Através das viagens pela Venezuela, comenta o autor:

Me encontraba en todas partes no solamente con vuestras grandes figuras, sino con figuras incluso secundarias que por sus caracteres era en sí compendio y caracterización del hombre latinoamericano. Así fue que empecé a entender poco a poco este gran continente, viéndolo como una especie de unidad formado por células, por elementos inseparables unos de otros, gracias al contacto con la “criolledad”, la conciencia de criolledad venezolana (1984, p. 45)

É na história da América e nas viagens que faz por ela que Carpentier vai encontrar as personagens, principais e secundárias, que protagonizarão seus romances. Cada um dos romances que escreve, a partir de 1949, passa a ter personagens com feições americanas entre seus protagonistas. O autor vai refinando sua proposta até chegar na ideia de mitos universais, os quais passa a encontrar em função da América, como ele mesmo constata (“empecé a verlo todo en función americana: la historia, los mitos, las viejas culturas...” p. 48), mas que existem de forma quase independente e podem ser correlacionados com outros conjuntos de mitologias.

Depois de fazer essas reflexões, Carpentier finaliza a conferência retomando a função do intelectual e do romancista. Admitindo que o mundo passava por uma época de transformações, lutas e revoluções, caberia ao romancista traduzir essas mutações através de uma temática coletiva, que considere os movimentos das massas, as confrontações entre diversos grupos humanos. E conclui:

Creo que la actual novela latinoamericana tiende hacia lo épico. Y la futura novela latinoamericana habrá de ser épica por fuerza. En cuanto a mí, habiendo asistido a un proceso revolucionario que se produjo en el lugar de América donde menos se pensaba que pudiera producirse, no puedo ni podré sustraerme ya a la intensidad, a la fuerza, por no decir embrujo, de la temática revolucionaria. Hombre de mi tiempo, soy de mi tiempo y mi tiempo transcendente es el de la Revolución cubana. Escritor comprometido soy y como tal actúo (1984, pp. 52-53).

“Un camino de medio siglo”, juntamente com “Conciencia e identidad de América”, confere a *Razón de ser* um início extremamente autobiográfico, com ênfase muito claramente política, no teor e na justificativa das ações do autor. O conclave a uma conscientização não é, portanto, fortuito. Contando sua história, Carpentier espera, talvez, inspirar a criticidade e uma tomada de posição nas novas gerações que o escutavam naquela sala de concertos da Universidade Central da Venezuela.

O terceiro ensaio de *Razón de ser* apresenta proposta e estrutura diferentes dos anteriores. Intitulado “Lo barroco y lo real maravilloso”, nele Carpentier, num tom claramente mais acadêmico, propõe-se a discutir o conceito de *real maravilloso* e incluir, no arcabouço dos conceitos de que faz uso para decodificar a América Latina, o conceito de barroco desde um ponto de vista atemporal, como uma constante do espírito humano. O processo que o escritor empreende para clarificar o conceito de barroco é esclarecedor não apenas do conceito em si, mas das atualizações que lançou sob sua visão de América e da forma de interpretá-la.

O início do texto se dá com a discussão de algumas definições de barroco presentes em dicionários, para posterior refutação, sob o argumento de que nenhuma delas daria conta de expressar a complexidade do conceito, que é “múltiple, diverso, enorme” (1984, p. 55). Carpentier explora a conceituação de barroco dada por Eugenio D’Ors, na qual o mesmo é entendido como um espírito cíclico, constante humana, espécie de pulsão criadora de manifestações artísticas que se repete ao longo da história (já discutimos essas diferentes abordagens na parte inicial do trabalho, item 2.1). No plano artístico e literário, uma das características definidoras do barroco seria a criação de palavras para dar nome às coisas do mundo e da mente antes mal definidas pelas palavras existentes, daí uma relação com a América, que ainda tinha muitos de seus elementos à espera de um nome.

Apesar de fortemente ancorado na concepção de barroco fornecida por D’Ors, Carpentier amplia seus limites e dilata a definição até chegar aos termos que seguem:

barroco, constante del espíritu, que se caracteriza por el horror al vacío, a la superficie desnuda, a la armonía lineal-geométrica, estilo donde en torno al eje central – no siempre manifiesto ni aparente [...] se multiplican lo que podríamos llamar los “núcleos proliferantes”, es decir, elementos decorativos que llenan totalmente el espacio ocupado por la construcción, las paredes, todo el espacio disponible arquitectónicamente, con motivos que están dotados de una expansión propia y lanzan, proyectan las formas con una fuerza expansiva hacia afuera. Es decir, es un arte en movimiento, un arte de pulsión, un arte que va de un centro hacia afuera y va rompiendo, en cierto modo, sus propios márgenes (1984, p. 59).

Através dessas poucas palavras, o que faz Carpentier é descrever de forma sucinta as características do neobarroco apresentadas e sistematizadas por Omar Calabrese e que se alinham com as perspectivas do barroco latino-americano discutidas desde a década de sessenta por Lezama Lima e Severo Sarduy.

Carpentier argumenta em favor de um “barroquismo universal”, posto que o conceito em questão floresceu em todos os tempos, fosse esporadicamente, fosse como característica de uma cultura (1984, p. 60). Essa formulação, diferentemente de como ocorreu com o *real maravilloso*, já nasceu universal. Nesse ensaio que inaugura a visão do autor cubano sobre o barroco para a literatura latino-americana apresenta o conceito como constante universal, já apontando que outras culturas expressaram, ao longo de sua história, elementos barrocos como parte de sua constituição cultural e artística e nesse contexto inclui produções tanto ocidentais como orientais que se plasam tanto em construções arquitetônicas como das artes plásticas, musicais e literárias.

Depois que define o que entende por barroco, Carpentier revisita a história da cultura universal, através de alguns de seus representantes significativos, e comenta como, apesar de serem considerados clássicos ou renascentistas, apresentam produções ou elementos inerentemente barrocos em suas formas de expressões. A partir disso, autores como Cervantes, Shakespeare, Rabelais e todo o Romantismo passam a ser entendidos, na concepção carpentieriana, como também expressões de um barroquismo. Não do barroco histórico, mas dessa constante do espírito que se dá através da utilização de “focos proliferantes que se prolongam ao infinito” (1984, p. 60). O modo de caracterizar barroco de Carpentier é tão amplo

que ele chega a considerar *Os cantos de Maldoror* como uma obra “monumento del barroquismo poético” (1984, p. 65). Essa afirmação é extremamente significativa para entender a reavaliação que o autor faz da própria produção e dos elementos teóricos, por assim dizer, que a subjazem, isso porque reinterpretar um dos grandes símbolos do surrealismo bretoniano como também barroco possa querer implicar numa reconciliação de Carpentier com o surrealismo – expresso textualmente em “...como barroquismo todo fue el desarrollo del surrealismo” (1984, p. 65) – e com o próprio Breton.

Carpentier ampliou tanto o conceito de barroco que chegou a defini-lo como aquilo que se manifesta onde há “transformação, mutação, inovação”. Talvez seja por isso a preferência do autor de utilizar o termo “barroquismo” ao invés de apenas “barroco”, no mais das vezes, muito embora isso nunca seja clarificado pelo autor, que passa inclusive a correlacionar o barroquismo à revolução, isso porque ele “siempre está proyectado hacia adelante y suele presentarse precisamente en expansión en el momento culminante de una civilización o cuando va a nacer un orden nuevo en la sociedad. Puede ser culminación, como puede ser premonición” (1984, p. 66).

Visto desse modo, o conceito de barroco – ou barroquismo – elaborado por Carpentier é talvez o mais amplo dos que discutimos neste trabalho, isso porque ele funciona tanto para avaliar o conjunto de uma obra, como para entender e interpretar pequenas partes dela que porventura apresentem essas características assinaladas pelo autor: o horror ao vazio, a descrição pormenorizada, a policromia de imagens, a presença de elementos que se entremesclam, a riqueza da linguagem, os neologismos, etc.

A teoria do barroquismo proposta por Carpentier se desvela em dois âmbitos distintos, em medidas diferentes. O primeiro deles é num contexto artístico das produções culturais, como elementos de análise das obras de arte em si. O segundo é a relação direta com formas culturais, não necessariamente artísticas, mas históricas e sociais, como as mestiçagens. Daí que “América, continente de simbiosis, de mutaciones, de vibraciones, de mestizajes, fue barroca desde siempre” (1984, p. 66). Carpentier enxerga barroquismo em elementos constitutivos da cultura de um povo, mas utiliza o conceito via de regra para a análise das produções artísticas. Isso

leva a observar a constituição de uma dupla conceitual básica na ensaística carpentieriana, o barroco e o *real maravilloso*. Este, divulgado ainda na década de quarenta e com forte relação com o surrealismo, com as vanguardas, com a busca de um projeto literário para a América, trata mais especificamente de uma forma de ver a realidade circundante, o que faria com que estivesse associado a elementos antropológicos de estudo dos povos. O barroco, por outro lado, apesar de na visão carpentieriana não estar isento desse caráter antropológico, funciona mais bem como ferramenta de análise de produções artísticas concretas, e não para quaisquer elementos de uma realidade circundante dada. Em outras palavras, essa dupla conceitual da ensaística carpentieriana se apresenta como dois pilares de interpretação da América, um extremamente aberto, antropológico, relacionado à constatação do insólito através de um estado limite do espírito do observador, que não necessariamente é um artista – o *real maravilloso*; o outro, menos amplo, relacionado mais estritamente a produções artísticas, como uma ferramenta de análise crítica da arte – o barroco. Dessa forma, esses dois pilares são complementários, um com ênfase no contextual, na sociedade, em elementos mais abstratos e outro com foco em materialidades artísticas, com critérios concretos de análise das mesmas, através da detecção dos “núcleos proliferantes” que as constitui.

Apesar de o título do ensaio – “Lo barroco y lo real maravilloso” – supor uma paridade de importância e relevância do *real maravilloso* e do barroco, não é isso que vemos ao longo do discurso, já que ele gira praticamente em torno ao barroco, com um espaço intermediário para uma discussão sobre o surrealismo e, apenas em último grau, para a retomada do *real maravilloso*. Isso pode se dever a fatores de ordem distinta. O primeiro deles é bastante simples: por já haver comentado antes tantas vezes sobre o *real maravilloso* e por já ser conhecido por haver cunhado dito conceito, deu a ele menor atenção nesse texto. Apesar de essa lógica fazer sentido, ao observar como o autor constrói seu texto, podemos perceber que talvez a menor relevância destinada ao *real maravilloso* se deva, em verdade, a uma perda de potência do mesmo quando comparado ao conceito de barroco para interpretar ou caracterizar a realidade americana na obra de arte.

Por um motivo ou por outro, o fato é que o *real maravilloso* não é alvo de novo debate, e é explorado talvez numa nova medida que Carpentier tenha querido dar a sua importância. Em ensaios anteriores, falar do surrealismo era criar uma ambientação, um contexto, para introduzir o *real maravilloso*. Neste ensaio o recurso ao surrealismo cumpre outras funções. Uma delas é apontar sua relação com o barroquismo, mostrando como as produções surrealistas exprimem elementos barrocos. A segunda, associada à primeira, está numa espécie de reconciliação de Carpentier com o movimento e seu líder, André Breton, já esboçada na reescritura do prólogo em 1964. Não há, em “Lo barroco y lo real maravilloso” um tom depreciativo com relação ao movimento francês; há, isto sim, o apontamento de diferenças e semelhanças entre a concepção de maravilhoso do surrealismo e do método de acesso a ele. Enquanto para os surrealistas o maravilhoso era acessado através de uma fabricação premeditada (1984, p. 73), para o *real maravilloso* da América ele estaria na realidade ontológica das coisas, “es el que encontramos al estado bruto, latente, omnipresente en todo lo latinoamericano. Aquí lo insólito fue cotidiano, siempre fue cotidiano” (1984, p. 73) e está presente em “ciertos hechos ocurridos en América, a ciertas características del paisaje, a ciertos elementos que han nutrido mi obra” (1984, p. 71). Essa redimensionalização do *real maravilloso* na ensaística carpentieriana é significativa desde o ponto de vista da articulação interna dessa ensaística, como também quando utilizado como ferramenta de análise da evolução de sua narrativa e das mudanças que se operaram entre os romances, tanto no plano da escritura como no da relevância dada aos temas trabalhados.

Em “Lo barroco y lo real maravilloso”, quando finalmente Carpentier se dedica a falar do segundo conceito, eventualmente é perceptível certa correspondência entre ele e a ideia de barroco, o que mostra uma delimitação pouco clara da extensão de cada um deles, muito embora ela tenha sido anteriormente mais ou menos formulada, como apontamos acima. Em um trecho, o autor argumenta: “nuestro mundo es barroco por la arquitectura – eso no hay ni que demostrarlo –, por el envejecimiento y la complejidad de la naturaleza y su vegetación, por la policromía de cuanto nos circunda, por la pulsión telúrica de los fenómenos a que estamos todavía sometidos” (1984, p. 75). Ora, foi em termos muito semelhantes, quando não idênticos, que Carpentier definiu o *real maravilloso*

anos antes, de modo que mesmo que tenha havido um esforço de usar os dois conceitos para elementos distintos ou em dimensões diferentes, o fato que é o autor não logrou propor, numa escala clara e bem definida, como entendia os dois em função de suas inter-relações.

Carpentier finaliza o texto retomando a função do intelectual latino-americano, que deve ser a de “revelar este mundo” e “interpretar las cosas nuestras”, dessa vez através de uma linguagem barroca (“la descripción es ineludible, y la descripción de un mundo barroco ha de ser necesariamente barroca”, p. 76). Comenta, por fim, como, naquele cenário dos anos setenta e antes dele, os romancistas estavam dando conta desse trabalho, através da citação de algumas obras.

No quarto e último ensaio de *Razón de ser*, intitulado “Problemática del tiempo y el idioma en la moderna novela latinoamericana”, o Carpentier leitor aparece para discutir os temas indicados no título, muito embora o que fica sobressalente é a perspectiva do autor dos principais expoentes da trajetória do romance na América Latina e algumas vinculações da mesma com o fluxo dos romances universais.

A questão mais bem discutida no texto concerne às políticas linguísticas, ainda que não como disciplinas, mas como ideais, e à assunção das variedades do espanhol americano como única maneira de retratar a América nos romances. Para Carpentier, as formas que a língua assume, sobretudo e especialmente no que se refere às variações lexicais, são uma forma de resistência às dinâmicas políticas e históricas que ficam marcadas no tempo e no idioma falado pelas pessoas inscritas na história de uma comunidade. Ao tratar do que denomina como “americanismos”, o autor assinala que, mais que uma criação do espanhol americano, trata-se, em verdade, de uma manutenção do espanhol peninsular que sobreviveu aos séculos de colonização e passou por processos constantes de mestiçagens e transculturação por que passaram os emigrantes europeus quando vieram para o Novo Mundo. Em sua argumentação, propõe que o emigrante é um conservador: “trasplatado a outra tierra, a otro continente, trae consigo sus costumbres, sus tradiciones, sus leyendas, sus cantos, sus músicas, sus refranes y su manera de hablar. Tiende, por um espírito

defensivo, para no perder su esencia y personalidad, a conservar aquello hasta nuestros días” (1984, p. 82).

Tal conservadorismo impregnou, na literatura escrita na colônia e nos países quando independentes, uma forte tendência a eleger o espanhol peninsular como o padrão a ser atingido, e a Academia Espanhola como entidade representante e dirigente desse padrão. Ao comentar romances, Carpentier observa como existiu uma luta contra os localismos idiomáticos na literatura e como, a partir da década de vinte e trinta do século passado o “medo aos americanismos” foi-se dissipando, apesar de ainda perdurar “en nosotros un espíritu de gente colonizada ante la gramática de la Academia Española y el prestigio lingüístico de Madrid” (1984, p. 83). Considerando esse cenário, o autor analisa o idioma usado em diversos textos, literários e não literários, da língua de prestígio para argumentar como eles mesmos não poderiam ser representantes de um “español castizo”.

Passada essa questão e ainda assim assumindo a possibilidade de definir um modelo ideal de escrita através do qual todos deveriam expressar-se, Carpentier defende que a utilização desse modelo impediria a expressão autêntica dos temas americanos, por existir um “fosso profundo” entre o espanhol da América e o da Europa. Em sua visão,

Disponemos nosotros, en nuestro español de América, de unos giros elípticos, de expresiones, de estructuras verbales que están creando, no diré un idioma, sino varios idiomas americanos destinados a fusionarse, a integrarse en un habla continental a medida que pasen los años (1984, p. 85).

Carpentier particulariza o que poderia ser um dilema para autores bilíngues, dado que, para seus escritos, deveriam escolher um idioma padrão. Exemplifica o tema com seu caso pessoal, apesar de indicar que não se configurou um problema porque estava muito claro, para ele, que o idioma de sua literatura haveria de ser o espanhol, um “idioma extraordinário”, e que o francês serviria apenas para os textos que precisasse escrever para garantir-lhe o sustento.

Depois de traçar uma contextualização das polêmicas antigas em torno ao idioma na língua coloquial e na literatura, Carpentier traz à tona a questão dos estrangeirismos, então vistos com ressalvas por muitos. O autor entende que a incorporação de léxicos em outros idiomas, em especial o inglês, deve-se à incorporação das técnicas – industriais, agrárias, tecnológicas – desenvolvidas em países de fala anglo-saxônica que não encontravam, no campo da tradução, uma palavra que desse conta, senão em significado, em quantidade de sílabas, suficientes para substituir o termo original. Expressando um ponto de vista atipicamente prático sobre o assunto, argumenta que a “antipatia” com relação a palavras de origem anglo-saxônica eram, a bem da verdade, alheias às questões idiomáticas e que, para ser justos, “cuando una técnica alcanza en un país su máximo desarrollo, impone su vocabulario específico” (1984, p. 93). Sendo Carpentier, juntamente com o governo que integrava, um grande crítico do imperialismo estadunidense, fica evidente a que se deve tal antipatia.

No que tange à temática do tempo, indicada no título do ensaio, o autor discute a necessidade de o romancista ser um homem que represente e retrate as demandas de seu tempo, para que seu público leitor se identifique com aquilo que é narrado. No âmbito específico da narrativa, no entanto, isso não quer dizer textos que falem da atualidade e retratem essa atualidade textualmente. Ainda que seja através do relato de um fato de uma história pretérita, este deve ser selecionado e retratado de forma a dialogar com as atuais necessidades e discussões da sociedade a que se destina. É preciso que o romancista considere o que ele chama de um “epos contemporâneo”, isto é, um reflexo da vida que o redeava, acontecimentos coletivos que eram os da sua época (1984, p. 96), ainda que travestidos numa imagética de outros períodos históricos.

Dessa ideia se desprende a teoria carpentieriana de que o romance latino-americano de sua época encontrará sua forma nos relatos épicos, isto é, de uma coletividade. Nesse contexto, define o que entende por épica, para que não haja especulações teóricas sobre o uso que o autor faz do termo:

Se nos dice que el relato o poema épico es aquel de “acción grande y pública”. No tiene que ser forzosamente una batalla, una guerra,

un hecho en que intervienen los dioses de la mitología: una acción grande y pública puede ser una sublevación, una huelga, una revolución, un conflicto de grupos de hombres contra otros grupos de hombres. Esa acción grande y pública era llevada por personajes heroicos o, como nos aclaran los textos clásicos, de “suma importancia” (1984, p. 97)

E a América Latina estaria cheia desses personagens heróicos, que exemplifica com a figura de Rubén Martínez Villena, seu amigo desde a década de vinte, do Grupo Minorista e fundador do partido comunista de Cuba. É imperativo que o romancista volte os olhos para a América Latina; segundo Carpentier, “aquí lo épico, lo épico terrible o lo épico hermoso es cosa cotidiana” (1984, p. 97). Por fim, o autor sintetiza sua proposta:

Nuestra novela deberá ser de acción “grande y pública”, multitudinaria, diría yo. [...] La nueva novela latinoamericana no puede ser diacrónica sino sincrónica, es decir, debe llevar planos paralelos, acciones paralelas, y debe tener al individuo siempre relacionado con la masa que lo circunda, con el mundo en gestación que lo esculpe, le da razón de ser, vigor, savia y los medios de expresión en todos los dominios de creación, sea plástica, sea musical, sea verbal (1984, p. 101).

Na última frase do texto, vaticina: “esa es su tarea y habrán de cumplirla” (1984, p. 102). Vale notar que, em ensaios anteriores, tanto em *Razón de ser* como em *Tientos y diferencias*, Carpentier realizava o conclave aos jovens escritores latino-americanos e finalizava seu texto com a indicação de que esta era sua tarefa e que ele próprio a estava cumprindo. Desta vez, o paralelo não ocorreu. O autor passou a tarefa adiante, para que os próximos romancistas continuassem o legado de retratar as dinâmicas latino-americanas.

Nessa segunda coletânea de ensaios de Carpentier, já é possível notar de forma bastante evidente que existe menos uma proposição de conceitos gerais a partir dos quais se desvelariam um projeto literário e, a partir dele, uma proposta de interpretação para a América Latina – excetuando nesse sentido a inclusão e discussão do conceito de barroco – que a revisão e ponderação sobre os conceitos apresentados em *Tientos y diferencias*. Na série de conferências que apresentou em

Caracas em maio de 1975, poucos anos antes de sua morte, o autor demonstrava um amadurecimento das proposições lançadas uma ou duas décadas antes e uma revisão clara de tais propostas, com a amenização de críticas outrora bastante duras, sobretudo no que se relaciona com o surrealismo. Excetuando a discussão sobre o barroco, Carpentier não apresenta conceitos novos em *Razón de ser*, mas uma revisão/atualização daqueles já discutidos em *Tientos y diferencias*, em diferentes graus de profundidade.

Além disso, ficou evidente um conteúdo biográfico que não era tão desenvolvido nos ensaios de *Tientos y diferencias*. Isso pode ser devido ao fato de que os textos de *Razón de ser* foram pensados inicialmente para serem ditados nas conferências e, por conseguinte, para lidar com um público mais imediato com o qual iria dialogar. Os diagnósticos médicos de câncer e a ideia de proximidade com a morte certamente também tiveram um peso nesse sentido. Nessa coletânea de ensaios propõe-se a discussão de temas que acabaram se fazendo obrigatórios nas análises de cultura latino-americana, como o barroco, o *real maravilloso*, o idioma do escritor latino-americano e o contexto de um continente que enfrenta uma realidade comum a diversos de seus países, exigindo uma visão que evidencie o diálogo entre essas demandas e que, ao mesmo tempo, ultrapassem os nativismos e dialoguem, também, com a universalidade do humano.

4.4 La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos

La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos é uma das várias publicações póstumas dos materiais deixados por Carpentier, escritos em espanhol ou em francês. Publicada em 1981, contém textos de diferentes épocas, sem cronologia e critérios de seleção exatos, em sua maioria inéditos em espanhol. O elo que une os textos está composto unicamente pelo fio condutor do próprio projeto literário do autor que trata, através de temas mais ou menos recorrentes, da cultura, da política e da literatura latino-americanas.

Em dita coletânea constam: “La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo”, de 1979; “Papel social del novelista”, de 1967; “América ante la joven

literatura europea”, de 1931; “Visión de América”, de 1948; “América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música”, de 1977; “La cultura de los pueblos que habitan en las tierras del mar Caribe”, de 1979 e, por fim, “Cervantes en el alba de hoy”, de 1978.

O ensaio que dá nome à coletânea é na verdade mais uma conferência do autor, desta vez na Universidade de Yale em 1979, menos de um ano antes de sua morte, o que nos dá a possibilidade de entender que o estágio da discussão sobre os temas nele abordados é o “estágio final” do pensamento de Carpentier, visto que ele não teve chance de reformula-los. Para acercar-se ao tema central do texto – o romance latino-americano de finais do século XX –, o autor aborda uma questão mais bem política, que trata mais especificamente da dificuldade de acesso dos artistas de países subdesenvolvidos ao conhecimento, catalogação e pesquisa sobre as técnicas que caracterizam a pós-modernidade e o mundo tecnicizado que era, em seu horizonte de visão, aquele de finais da década de setenta. A disparidade de acesso a essas ferramentas faria com que artistas de diferentes economias tivessem formas diferentes de acessar tecnologias que podiam ser, em alguns casos, determinantes de uma diferenciação artística, como o uso de algum equipamento eletrônico para a música, por exemplo, constituindo uma ameaça à criação artística, imputando-lhe um fatal atraso em relação a outros países. Isto é, o cenário artístico de países subdesenvolvidos teria dificuldades de figurar na ordem do dia num cenário universal. Visto de perto, o caso do romance é diferente:

El novelista no necesita, desde luego, de computadoras ni de sintetizadores de sonido para escribir – como las necesitan, para componer, los músicos modernos. Pero se ve cercado por una tecnología de crecientes alcances en la vida cotidiana, de hechos científicos determinantes que mal pueden explicarse por falta de formación científica, viendo a la vez, cómo surgen oficios y profesiones nuevas, cada vez más útiles y universales, que tienden a crear estratos sociales a los cuales no tiene acceso (Carpentier, 1990, p. 223).

Para Carpentier, o feroz avanço tecnológico, tanto no que tange a criação de artefatos quanto no que concerne ao nível de abstração imposto para a sua realização, decretava, pouco a pouco, uma derrota para os romancistas daquela

época. Em suas palavras: “el día en que los hombres pusieron los pies en la luna, fue el día de derrota para los novelistas del mundo entero” (1990, p. 224). Isso porque, ainda seguindo a máxima de seus ensaios da década de sessenta, publicados em *Tientos y diferencias* e já comentados anteriormente, o romancista precisava conhecer profundamente as realidades, as experiências, os contextos que gostaria de apresentar em seus escritos e algo como a corrida espacial minava essa possibilidade em praticamente todos os níveis.

O autor passa, então, a traçar um percurso da literatura latino-americana desde finais do século XIX até o momento atual de sua publicação, tentando sistematizar os pontos definidores de cada época descrita. A última década do século XIX traz como expoente três obras que estariam situadas “fuera de toda realidad americana” (1990, p. 224): “Los capítulos que se le olvidaron a Cervantes”, de Juan Montalvo; “Ariel” de José Enrique Rodó e “Las prosas profanas”, de Rubén Darío. Cada uma a seu modo, essas obras não expressavam uma essência americana, ainda que apresentassem a América como temática importante (caso de Rodó, que lançou mão de uma metáfora shakespeariana).

A década de vinte opera uma busca das essências americanas, “por una suerte de regreso a la condición fetal” (1990, p. 225), através de três romances fundamentais para uma mudança de paradigma na literatura latino-americana: *Don Segundo Sombra*, de Ricardo Güiraldes; *La vorágine*, de José Eustasio Rivera y *Doña Bárbara*, de Rómulo Gallegos. Carpentier argumenta que, apesar das afirmações da crítica, não foram esses romances os responsáveis pela onda de regionalismo que contaminou as produções da época, visto que essa foi uma tendência universal, e não específica da América Latina. Essas obras são, em sua opinião, fundamentais por representar uma procura pela síntese, pelas essências latino-americanas.

Entre a década de trinta e cinquenta se instaura no continente uma impossibilidade de isentar-se da discussão sobre correntes ideológicas universais, iniciada ainda durante a 1ª Guerra Mundial, quando a América Latina sentiu, pela primeira vez na sua história, que qualquer mudança no âmbito mundial traria repercussões em sua economia. Daí uma proliferação de literatura nativista de denúncia e uma politização provinciana dos textos que demonstraram um

“estancamento” de suas técnicas narrativas em favor da politização e das denúncias (aquelas criticadas por Carpentier em *Tientos y diferencias*).

O período que se segue, até a década de setenta – período que inclui a produção do autor –, caracteriza-se pela busca de novas técnicas narrativas e pelo abandono dos relatos regionalistas. Os romances passam a situar-se dentro dos cenários urbanos, ainda que a paisagem e a natureza americanas não sejam alheias ao romancista e aos seus escritos. Nesse período, cada autor encontra um mecanismo narrativo diferente para seus romances, ocorre uma aceitação do linguajar latino-americano e a forja de um novo idioma (1990, p. 229). Carpentier relata que “hay autonomía narrativa, sin interpretaciones, en autores como Julio Cortázar, Juan Rulfo, Carlos Fuentes, García Márquez, Roa Bastos y yo” (1990, p. 229). É um período de intensas transformações no cenário artístico, que o autor analisa em blocos: música, pintura, artes plásticas e literatura. Carpentier parece observar nesse momento o percurso de um caminho que ele mesmo havia sugerido aos jovens romancistas latino-americanos desde o Prólogo, em 1949, um percurso rumo à universalidade, que parece finalmente estar sendo alcançada naquele então: “y eso ha sido posible, gracias a una evolución del novelista de América Latina hacia la adquisición de una cultura cada vez más vasta, más ecuménica, más enciclopédica, por decirlo todo, que ha brotado de lo local para alcanzar lo universal” (1990, p. 231).

Fechando o ciclo de panorama da literatura de fins do século XIX até a década de setenta, Carpentier aponta que, para dar conta dos problemas com os quais vão se enfrentar nas duas últimas décadas do século passado, o romancista precisa estar armado com uma vasta cultura. Esta, por sua vez, é definida como

el acopio de conocimientos que permiten a un hombre establecer relaciones por encima del tiempo y del espacio, entre dos realidades semejantes o análogas, explicando una en función de sus similitudes con otra que puede haberse producido muchos siglos atrás (1990, p. 232)

E a vasta cultura servirá ao romancista para entender, decifrar e relatar o barroco, que é a constante do mundo latino-americano e de suas urbes. Depois de

discutir o passado recente e o presente, Carpentier elabora uma série de premonições para as décadas finais do século XX e, com base nelas e em sua relação com o presente, explica qual deve ser a maior característica e legado que deve cumprir o romance latino-americano e seu romancista: a de ser cronista de seu tempo.

As previsões traçadas por Carpentier são de base marxista e apontam o caráter dialógico que as sociedades de características tais como as latino-americanas de então engendrariam: ditaduras seguidas de um fortalecimento da esquerda na América Latina, a dependência europeia de países árabes, desenvolvimento incontrolável de alguns países de nosso continente, desaparecimento das últimas aldeias indígenas primitivas e da vida humana selvagem no continente, abertura da estrada transamazônica, agigantamento das grandes cidades e consequente intensificação da divisão desigual de renda e da luta de classes. A solução de tais problemas só seria alcançada com a mudança radical das estruturas políticas e do combate efetivo do analfabetismo, processo já iniciado em Cuba.

Carpentier cria que, dadas as conjecturas que antevia, o único caminho possível para o romancista latino-americano era traçar um percurso de volta às origens do romance e cumprir a função de cronista de seu tempo. O escritor em breve ver-se-ia diante de várias impossibilidades: a inexistência de um público leitor; sua própria incapacidade de relatar certas especificidades do mundo circundante, dado o acentuado tecnicismo de muitas áreas da produção social; e a inexequibilidade da experiência em si, com o domínio do espaço e as viagens siderais. Nesse contexto,

El novelista se halla extraviado, desorientado, en un mundo sometido a una reciente tecnificación, no le queda más recurso, si en él algo quiere usar útilmente sus facultades innatas o adquiridas, que afianzarse en sus tareas específicas, ya que, dentro del contexto de los hombres pensantes, pertenece a una especie particular: la especie de los cronistas, destinados a repertoriar los acontecimientos de su época que le sean perfectamente inteligibles (1990, p. 238).

Baseia sua proposta na ideia de que na base do romance está a crônica e na análise que faz de grandes obras da tradição romancística universal, exemplificadas em autores como Balzac, Proust e John Dos Pasos, que “enfocan los acontecimientos contemporâneos e inmediatos de manera totalmente distinta. Y transcurren los años y sus novelas no se desactualizan, a pesar de la contemporaneidad de los planteamientos” (1990, p. 239). Carpentier examina outras particularidades do romance universal e constata que não se encontram na América Latina as mesmas características que levaram a tais particularidades, fazendo com que o destino de seu romancista seja fatalmente a assumir sua função de cronista. Após explicitar todas estas constatações, vaticina: “no veo más camino para el novelista nuestro en este umbral del siglo XXI que aceptar la muy honrosa condición de cronista mayor, Cronista de Indias, de nuestro mundo sometido a trascendentales mutaciones, cuyos signos anunciadores aparecen ya en muchos lugares del mapa” (1990, p. 240).

A argumentação traçada por Carpentier sobre a história do romance e do romancista enquanto cronista muito se identifica com as propostas de Echeverría, elencadas em *Mito y archivo* (2011) sobre a ficção do arquivo, sobretudo no que tange à catalogação de gêneros e tipos narrativos distintos, associados à necessidade de expressar seu tempo, através dos acontecimentos ou marcas históricas da época em que viveu o escritor. Dado que a conferência se deu na Universidade de Yale, onde atuava o professor Echeverría, e tendo sido ele um dos responsáveis pela realização do evento em que palestrou Carpentier, fica o questionamento de se as reflexões propostas pelo romancista cubano não serviram como mais do que meras inspirações para a elaboração do livro que lançaria aproximadamente uma década depois da palestra.

Após desenvolver suas teorias sobre que características mais específicas apresentariam os romances vindouros, Carpentier encerra o ensaio com o retorno do diálogo mais direto com o romancista, com a necessidade que ele terá de ser cronista da história moderna, relacionando-a com a história do mundo todo, cujas contingências são compartilhadas, em maior ou menor escala (1990, p. 245); finalizando com a constatação do romancista cidadão, politicamente consciente:

Y no hay modo, hoy, de ser novelista y ciudadano, volviendo la espalda a una Historia que ante los ojos de todos se está elaborando, afectando directa o indirectamente a cada cual, en una época de grandes cambios y mutaciones alentadas en las masas – y no puede ser de otro modo – por el incontenible y humano anhelo de *mejorar lo que es*. Si difícil nos resulta entender la tecnología de nuestra época, fácil nos es, en cambio, desentrañar las causas de una acción colectiva. Y esto nos devuelve a los mecanismos de la Historia, haciendo forzosamente de nosotros, novelistas latinoamericanos de finales del presente siglo, Cronistas de Indias de la época contemporánea (1990, p. 247).

E com essa assertiva Carpentier aponta como a função de cronista é imperativa, sinal dos tempos, e não uma opção do romancista latino-americano.

O segundo ensaio da coletânea, “Papel social del novelista”, retrocede no tempo em relação ao primeiro e volta à década de sessenta, mais especificamente ao ano de 1967, quando nosso autor deu uma conferência em francês nas Reuniões Internacionais de Genebra, Suíça. O texto foi escrito especialmente para a ocasião e parece ser o embrião de “Problemática del tiempo y el idioma en la moderna novela latino-americana”, incluído em *Razón de Ser*. Poderíamos mesmo dizer que o ensaio proferido em Caracas é uma reescritura atualizada deste ensaio ditado em Genebra, posto que não apenas suas temáticas, mas estrutura argumentativa, encadeamento de ideias e até exemplos para justificar os argumentos se repetem. Algumas frases chegam a beirar o autoplágio, tão similares se apresentam. O texto de 1967, no entanto, apresenta-se num tom marcadamente didático com relação aos conceitos e ideias basilares; o mesmo não se repete com tal desenvoltura na conferência de 1974, muito embora o didatismo seja uma característica típica da escritura ensaística de Carpentier. O ensaio em questão é também complementar do primeiro ensaio da coletânea, “La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo”, pois os temas que não estão em “Problemática del tiempo...” então na conferência de 1979.

O autor inicia o texto abordando o problema da comunicabilidade depois do incremento da técnica naqueles tempos, tema já recorrente na ensaística carpentiriana, passando pela origem e tradição universal do romance, apontando as características típicas do romancista, que seria adiantar-se a sua época e expressá-la com maestria. Exemplifica através da análise sucinta do conjunto da obra de

alguns autores universais, iniciando com Balzac, passando por Zola e finalizando com Proust e Joyce. Nesse sentido, compara o contexto dos romancistas analisados com o atual (o da década de sessenta), concluindo que aqueles eram “señores de sus mundos”, enquanto “nosotros, los novelistas de 1967, estamos retrasados a un mundo que es en realidad el mundo actual” (1990, 257).

No entanto, apesar dos percalços de incomunicabilidade e de difícil acesso a informações relevantes de sua época, o romancista ainda tem que fazer e a ideia de “morte do romance”, então muito debatida, estaria errada. O romance só estaria em crise onde fosse submetido aos antigos modelos. Por outro lado, muito vivo estaria onde encontrasse o espaço para converter-se em romance épico (tema também já esboçado em outros ensaios, inclusive no primeiro que compõe essa terceira coletânea).

Passa, então, finalmente, a comentar quais são de fato as funções sociais do romancista, através da exemplificação dessas funções em romances da recente tradição latino-americana. Poder-se-ia resumi-las em quatro funções principais: adiantar-se a sua época, constituindo sua imagem mais justa, como o teria feito Bernal Díaz del Castillo; plasmar o passado imediato para que o mundo o registre e guarde, como teria feito o Inca Garcilaso de la Vega; exercer a função de denúncia, apontando os perigos com os quais a realidade de uma época teria que lidar num futuro próximo, como teria feito Sarmiento em *Facundo*; e cumprir a tarefa de definir, plasmar e enunciar sua realidade, como o teria feito com maestria José Martí (1990, p. 260). Nesse momento, não abre, em nenhuma medida, a discussão sobre que gênero de escritor teria sido Martí, apenas exemplifica uma função social do romancista através de seus escritos.

Nesse sentido, apesar dos enfrentamentos que iria travar com sua época - aqueles relativos à dificuldade de acessar à técnica e à incomunicabilidade - o romancista encontraria a solução através da linguagem adequada à expressão daquilo que precisava narrar, e essa linguagem seria aquela “de la historia que se produce en torno a él, que se construye en torno a él, que se crea alrededor de sí, que se afirma en derredor suyo” (1990, p. 261).

Desde seu ponto de vista, o escritor deverá se comprometer com sua realidade e com tudo que derivasse dela, “el compromiso es inevitable” (1990, p. 261). E seu ofício se desenvolve com base nas aspirações de um povo, de uma coletividade, daí seu caráter épico. Ao escritor – e repare que aqui o autor se refere a escritores em geral, e não apenas a romancistas – caberia “recibir el mensaje de los movimientos humanos, comprobar su presencia, definir, describir, su actividad colectiva. Yo creo que en esto, en esta comprobación de la presencia, en este señalamiento de la actividad, se encuentra en nuestra época el papel del escritor” (1990, p. 263).

Diferentemente do que fez em *Tientos y diferencias*, Carpentier não explicita o que é vetado na escritura do romance e o que é atitude do romancista num plano social e político. Apesar de este ensaio pertencer praticamente à mesma época que aqueles reunidos no primeiro livro de ensaios de Carpentier, nele o autor não divide de forma sistematizada o que cabe na narrativa e no romance e o que é função “extra-textual”. Não fica claro, aqui, se a função social do romancista se cumpre também na escrita do romance através da assunção de um compromisso, seja ele inclusive político e ideológico.

Termina o ensaio argumentando que escrever é um meio de ação na única condição que seja em função dos seres a quem se concerne esta ação (1990, p. 265). E a tarefa do romancista seria a seguinte – reescritura do que já havia exposto em outros textos anteriormente comentados:

Ocuparse de ese mundo, de ese pequeño mundo, de ese grandísimo mundo, es la tarea del novelista actual. Entenderse con él, con ese pueblo combatiente, criticarlo, exaltarlo, pintarlo, amarlo, tratar de comprenderlo, tratar de hablarse, de hablar de él, de mostrarlo, de mostrar en él las entretelas, los errores, las grandezas y las miserias; de hablar de él más y más, a quienes permanecen sentados al borde del camino, inertes, esperando no sé qué, o quizás nada, pero que tienen sin embargo, necesidad de que se les diga algo para removerlos (1990, p. 266).

Nos ensaios, Carpentier era um autor que se repetia ao longo dos anos, mesmo naquelas produções que não foram pensadas inicialmente como discursos

ou conferências – já que estas últimas podem pressupor ou requerer uma retomada de trabalhos anteriores ou uma síntese do percurso de um autor. É difícil, no entanto, notar a existência de repetições em textos publicados ainda na juventude do escritor cubano, pela razão única de que era uma produção ainda incipiente, que ainda buscava seus contornos e projetos. No terceiro texto do livro em questão, intitulado “América ante la joven literatura europea”, podemos ver o jovem Carpentier, ainda na procura por seu lugar na literatura, mas já esboçando que lugar é esse. Trata-se de um artigo publicado em *Carteles* no ano de 1931, o que implica dizer que foi um texto escrito durante o exílio e enviado para Havana.

Nesse artigo, o jovem Carpentier comenta uma experiência singular que teve na França, quando a editora da revista *Imán*, na qual era chefe de redação, convidou escritores franceses para dar sua opinião sobre a América Latina. Carpentier se espanta com a série de posicionamentos antieuropeus dos textos desses autores, dentre eles Philippe Soupault e Robert Desnos. Depois de transcrever vários excertos dos textos que julgou mais representativos daquela edição, o autor faz umas breves considerações sobre as relações de arte entre Europa e América Latina, explicando como o entusiasmo pelas produções europeias levou a um “espíritu de imitación” no continente americano que teve como consequência o atraso das expressões vernáculas. Em suas palavras, “hemos soñado con Versailles y el Triánón, con marquesas y abates, mientras los índios contaban sus maravillosas leyendas em paisajes nuestros, que no queríamos ver...” (1990, p. 271).

Nesse contexto, Carpentier assinala que os artistas europeus, ainda que tenham a seu dispor muito pouco conteúdo – “su materia es generalmente pobre” – conseguem extrair dele o “máximo rendimento” porque dominam a técnica para fazê-lo a perfeição. Isso configura uma tradição de ofício, que não existe nas artes latino-americanas. Por isso, seria necessário voltar-se para a literatura e as artes europeias como forma de aprender e dominar as técnicas, mas depois regressar aos temas e aspectos de interesse próprios do continente americano a fim de criar a tradição de ofício americana, de cada um dos campos artísticos. Resume a proposta de seu artigo em um dos parágrafos finais do mesmo, usando as seguintes palavras: “conocer técnicas ejemplares para tratar de adquirir una habilidade paralela, y movilizar nuestras energias en traducir América con la mayor intensidad posible:

tal habrá de ser siempre nuestro credo por los años que corren [...] mientras no dispongamos de una tradición de oficio” (1990, p. 273).

É possível notar no artigo um esforço do autor em salvaguardar-se. Ele justifica, não sem alguma puerilidade, seu interesse nas artes europeias com o argumento de que, apesar dele, todas as suas produções são marcadas pelo americanismo e pelo *creollismo*. Chega a elencar uma série de artigos e peças musicais para demonstrar sua fidelidade com os temas em questão e apontar como ele mesmo fazia exatamente o que estava sugerindo no artigo enviado a *Carteles*: aprender uma técnica exemplar para integrar uma tradição de ofício na América Latina.

O quarto texto que compõe a coletânea de ensaios, intitulado “Visión de América”, é um conjunto de três artigos de Carpentier, publicados respectivamente em janeiro, fevereiro e maio de 1948 na revista cubana *Carteles*. Trata-se mais bem de um relato de viagem no qual o autor não se limita a descrever, mas a imaginar e interpretar o que observava pela janela de um avião que sobrevoava a selva venezuelana, percorrendo a baixa altitude os percursos da Gran Savana, do rio Orinoco e do rio Coroní. Tais relatos são também encontrados em *Los pasos perdidos* e compõe o caminho percorrido pelo protagonista anônimo.

Nesse conjunto de textos descritivos, Carpentier não elabora uma teorização sobre a América ou a discussão de suas produções assumidamente artísticas. Através de uma descrição pormenorizada dos aspectos naturais, considerando a distância em que se encontrava e do campo de visão razoavelmente limitado pelas bordas de uma janela de avião, o autor expõe uma visão barroca e desmesurada da natureza da região sobrevoada, apontando suas relações míticas com os povos que a habitavam e com outros relatos de viagens outrora lidos pelo escritor.

Carpentier retoma textos de viajantes europeus (Walter Raleigh, Richard Schomburgk, Humboldt, Jimmy Angel) que viajaram por aquelas instâncias e intercala essa sua experiência como leitor de relatos de viagens à experiência de leitor de cosmogonias, evidenciando as relações do espaço com a perspectiva cristã e maya-quiché. O autor entende o percurso dos rios e seu entrelaçamento com montanhas e selvas como os limites cosmogônicos do homem, como o lugar de uma

natureza ainda então não totalmente explorada, do livro do Gênesis e do Popol Vuh (“naturaleza que es aún la de nuestro planeta en los primeros años de la vida del hombre” p. 280; “la Gran Sabana es el mundo primero del Popol Vuh”, p. 279).

O recurso aos relatos de europeus funciona como contraponto histórico, uma vez que remonta àquilo acessado pelos viajantes e ao que estava sendo possível empreender no presente: o autor logrou observar caminhos outrora mitificados, outrora considerados o reino de Manoa, o caminho para o El Dorado. Em uma das poucas e tímidas argumentações traçadas no texto, o autor assinala que “una vez más, América reclama su lugar dentro de la universal unidad de los mitos, demasiado analizados en función exclusiva de sus raíces semíticas o mediterráneas” (1990, p. 284).

Nesse contexto, ainda que sem nomeá-la explicitamente, Carpentier retoma a discussão – que não chega a empreender – da América como o lugar da utopia europeia, com elementos como o El Dorado, “la utopía imaginada por Voltaire” (1990, p. 288). Narra relatos que integram “un cuerpo de mitos sumamente complejo, que debe relacionarse con otros mitos situados por los europeos en el Nuevo Mundo, y que responden a muy viejas y ocultas aspiraciones de la cultura occidental” (1990, p. 288). O texto inteiro inclui discussões que serviram de eixo para o projeto literário e cultural do autor, sem, no entanto, desenvolver de fato nenhuma das questões que ultrapassassem o caráter rigorosamente descritivo do relato.

O quinto ensaio da coletânea, em contraponto ao anterior, traz à tona novamente o resgate e discussão das temáticas referentes à América Latina e sua relação com a Europa, desta vez no campo mais específico da música, através da argumentação e da caracterização de elementos fundamentais desde o ponto de vista de seu autor. Intitulado “América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música”, incluído num volume organizado por Isabel Aretz em 1977 e publicado inicialmente pela Siglo Veintiuno Editores, o texto discute a relação que se estabelece na América Latina entre música popular ou folclórica e música erudita.

O ensaio, apesar de estabelecer pontos de interseção com “Del folklorismo cultural”, não repete a mesma fórmula. Carpentier traça aqui um panorama da música na América Latina, desde seus instrumentos e estruturação à sua organização dentro de um sistema cultural e social desde o período colonial até a sua atualidade, sem deixar de fora o paralelo indígena e africano.

Diversas parte do texto estão baseadas num tecnicismo musical dominado pelo autor que não será discutido e sequer resenhado neste momento. É necessário pensar essa publicação dentro do sistema de ensaios carpentierianos que se compõe enquanto programa de ação e projeto literário. Nesse sentido, há alguns pontos que o autor aborda do texto que iluminam e corroboram a composição dos traços que delimitam uma ensaística.

O autor parte do mote de que a música europeia se desenvolveu dentro de um esquema lógico, continuado, “ajustado a su propia organicidade, presentándose como una sucesión de técnicas, de tendencias, de escuelas ilustradas por la presencia de creadores cimeiros, hasta llegarse, a través de logros sucesivos, a las búsquedas más audaces del tiempo presente” (1990, p. 295). Por outro lado, essa progressão que se observa no continuum da musicologia europeia não se reproduz numa história da música latino-americana, caracterizadas por logros que acompanharam uma “fuerza natural que se irrumpe en el panorama artístico de un continente sin que nada anunciase su llegada” (1990, p. 296). A música latino-americana obedeceria a

Fenómenos, aportaciones, impulsos, debidos a factores de crecimiento, pulsiones anímicas, estratos raciales, injertos y trasplantes, que resultan insólitos para quien pretenda aplicar determinados métodos al análisis de un arte regido por un contante rejuego de confrontaciones entre lo propio y lo ajeno, lo autóctono y lo importado (1990, p. 296).

A partir dessa premissa, Carpentier constrói um panorama geral da musicologia latino-americana, traçando recorrentes contrapontos com a história da música europeia, tratando de indicar diferentes que pontos em que não se deve, por questões intrínsecas aos processos que serviram de dínamo das construções

musicais, usar os mesmos critérios para avaliar os resultados composicionais em cada um dos continentes. Toda essa discussão desemboca no que parece ser o cerne da questão: a diferenciação entre música erudita, ou clássica, nos termos, não sem ressalvas, usados por Carpentier, e música folclórica ou popular. A proposição do autor é que os grandes compositores universais não utilizavam de juízo de valor para imputar um caráter demeritório para o que em sua época se considerava música popular, ou com elementos populares. Ele repudia a hierarquização, iniciada ainda no século XIX, entre uma música difícil e outra fácil, que pressuporia a maior relevância da primeira com relação à segunda. Em sua medida, se houvesse alguma hierarquia, ela se daria de forma contrária:

Esa música, salida a veces de aldeas lejanas, traída a las ciudades, instalada en los suburbios de capitales, medida en los bailes, música viva, inventiva, cada día renovada, se estaba corporizando, integrando, dibujando sus propios perfiles, ascendiendo, subiendo, invadiendo, conquistando públicos, para gran despecho de quienes se creían muy superiores a lo que sólo veían como bullangueras trivialidades (1990, p. 303)

E conclui, após traçar um panorama dos principais expoentes, entre compositores e estilos musicais, da música americana, sem em contraponto com a europeia, que “a la música latinoamericana hay que aceptarla en bloque, tal y como es, admitiéndose que sus más originales expresiones lo mismo pueden salirle de la calle como venirle de las academias” (1990, p. 311). O autor não considera que não existe uma diferença de qualidade alcançadas dentro de cada um dos esquemas musicais, mas reforça que essa diferenciação não reside na presença ou não de elementos populares, mas em individuais ou coletivas que operem transformações no panorama geral daquele determinado estilo e, posteriormente, dele com o conjunto geral de uma música universal com o qual irá interagir e talvez engendrar um processo de mútuas influências e intercâmbios. Daí podemos perceber Carpentier estende, também em relação à música, a ideia de universalização das artes e do homem.

O ensaio de número seis foi elaborado em ocasião da celebração da Carifesta de 1979, momento em que foi proferido por Carpentier através de rede televisiva.

Trata-se de um evento cultural que promovia e as culturas da região caribenha e, como plano de fundo, sua integração com a América Latina. Intitulado “La cultura de los pueblos que habitan en las tierras del mar Caribe”, o texto inicia por uma catalogação de algumas de suas principais ilhas, remontando à sua geografia específica e aos personagens da história universal e local que estão relacionados a cada uma delas. Seguindo esse rumo, o autor passa a ocupar-se da história da região, contada necessariamente através da história dos negros que nela habitaram. Nesse momento, Carpentier explora todo um arcabouço de sublevações empreendidas por negros na região do Caribe, onde ocorreu o despertar da ideia de independência de teor político, passando por outras regiões da América Latina onde a ação negra foi decisiva para a configuração de revoltas e para a propagação dos ideais de emancipação, tanto escravista como colonial.

Ao passar do contexto caribenho para o contexto latino-americano, Carpentier observa como a história toda do continente está marcada pela ação dos negros e *criollos* e como toda ela compartilha a constante luta de classes, que a define e caracteriza. É a participação de negros e *criollos* que, em seu modo de ver, engendra a busca pela identidade no continente:

Y en esa fase de la lucha que habrá de prolongarse hasta mediados de este siglo y sigue aún, habrá de afianzarse el sentido nacional de los países americanos. Es decir que el criollo, al vencer en todo el continente, empieza a buscar su identidad particular, y surge la noción de nacionalismo; y ese mundo criollo, ese mundo americano, se vuelve un mundo donde hay, con conciencia de serlo, venezolanos, colombianos, mexicanos, cubanos, centroamericanos y, más adelante, con los movimientos crecientes de independencia en las Antillas, surgirá la conciencia de ser jamaicano, martiniqueño, curazoleño, en fin, de las distintas islas que forman nuestro vasto mundo caribe y que han adquirido caracteres propios con conciencia de poseerlos (1990, p. 324)

Comenta também personagens históricos fundamentais para a América Latina que tiveram o Caribe como berço e outros que, de outras nações latino-americanas, participaram de ações na região caribenha. Aponta também a produção intelectual, que não se desvincula da história e das lutas emancipatórias, através do levantamento de autores que considera constituir um “humanismo caribe”. Finaliza

o discurso com a alegação de que a Carifesta daquele ano, como dos demais, era mais que um evento de promoção cultural, funcionava como “ritual de identificación”, no qual poder-se-ia “confrontar lo que nos une y lo que nos distingue, lo que nos hace semejantes y a la vez lo que nos singulariza, lo particular y lo general, lo que es genuinamente de unos y lo que es patrimonio de todos” (1990, p. 326).

Apesar de breve e de cunho comemorativo, o texto é relevante desde o ponto de vista da configuração de uma ensaística carpentieriana porque, apesar do caráter a que se dedicava, sintetiza e divulga pontos fundamentais do conjunto de conceitos do autor para entender a América, associados a uma ação política de valorização da história, e em especial da participação *criolla* e negra em seus mecanismos essenciais.

O último texto do terceiro conjunto de ensaios publicados de Carpentier é o seu discurso em decorrência da premiação Miguel de Cervantes, conferido em Alcalá de Henares, em 4 de abril de 1978. Intitulado “Cervantes en el alba de hoy”, nele comenta-se a importância do autor que dá nome ao prêmio para a literatura universal e mais especificamente para a tradição do romance, além do necessário espaço de agradecimento pela premiação.

Carpentier entendia que foi com a obra de Cervantes que nasceu o romance moderno. Não se limita, no entanto, a comentar a obra do clássico autor espanhol, muito embora este seja o principal tópico do texto, mas tece um rápido comentário sobre a história do romance, sobre a influência de dito autor para uma romancística universal e, por fim, como ele continua sendo atualizado em autores contemporâneos, como foi o seu caso.

O autor refuta novamente a ideia tão debatida à época da crise ou morte do romance para defender que a crise não reside no romance em si, mas numa determinada tradição romancística, que inevitavelmente dará espaço a outra. Também discute a importância e a evolução da picaresca, como seus caracteres diferenciadores e determinantes de uma evolução na tradição do romance, como a inserção do “eu” na narrativa.

Algumas edições de “La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos” incluem um apêndice com alguns artigos inéditos de Carpentier,

nos quais se encontram críticas publicadas em períodos sobre poesia, música e pintura. Os textos compilados são “Saint-John Perse, *urbi et orbi*”, “Nacido de la noche,/el día,/semejante a muchos días,/distinto cada día.../”, “Varese en vida”, “A puertas abiertas”, “Sobre el meridiano intelectual de nuestra América” e “Martí y Francia”. Dentre eles, destacam-se os dois últimos. Um deles por traçar um paralelo entre a obra e a importância de José Martí e a cultura francesa, construindo um texto no qual se reúnem dois campos de experiência fundamentais da formação do autor, seja como escritor de romances, seja como homem humanista, intelectual e político. O outro, publicação de 1974, resgata a famosa “Carta a Manuel Aznar”, enviada em 1927 por Carpentier em razão do debate sobre o meridiano intelectual das Américas. Nele o autor comenta a ocasião da escritura da carta, na qual defende que a América não usaria Madrid como eixo de sua formação intelectual.

De forma geral, os ensaios publicados nesta última coletânea são menos definidores dos traços principais de uma ensaística carpentieriana que os incluídos em *Tientos y diferencias* e em *Razón de ser*. Os textos em questão atuam de forma complementar, paralela e talvez acessória aos eixos fundamentais da ensaística carpentieriana, aqueles que de fato a norteiam e movem sua engrenagem. Isso se devem a alguns fatores básicos. Como publicação póstuma e talvez apressada, não aparenta haver um rigor metodológico de estruturação dos textos selecionados numa ideia de conjunto. Há também a questão da disparidade cronológica, que não é bem aproveitada para dar um panorama das diversas etapas por que passou o autor em suas formulações e reformulações de teorias, mas em verdade constituem um amalgame mais ou menos desordenado das ideias que subjaziam às propostas do autor. No mais, é relevante ainda a acentuada especificidade dos textos escritos para ocasiões deveras singulares, que não permitiam uma abordagem mais ampla ou profunda das temáticas tangenciadas, por se tratarem de discursos breves ou textos publicados em periódicos que dispunham de limitado espaço editorial.

4.5 O recurso do ensaio

Um dos pontos primeiros para esboçar uma compreensão abrangente de uma ensaística carpentieriana é entender a função do escritor, do romancista, para o qual, em primeira instância, escreve o autor. Para Carpentier, ser escritor, ser romancista, é um ofício, uma profissão especializada para a qual o pretendente, via de regra dotado de um agudo senso de observação e percepção, prepara-se através da aquisição e acumulação de capacidades para exercê-la. Tais capacidades são adquiridas através da observação in loco, da leitura e interpretação da história e de variadas tradições romancísticas (Dill, 1987).

Um segundo ponto, decorrente desse primeiro, é o entendimento do autor de que na América Latina ainda não exista de forma institucionalizada e orgânica essa tradição. Em “La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo”, afirma que toda arte necessita de uma tradição de ofício, e esta ainda não havia se consolidado na América Latina, daí os ensaios do autor serem dirigidos muitas vezes a possíveis aspirantes a romancistas e conter indicações de qual seria sua tarefa e chaves de decodificação do material “América Latina” para uma tradição de ofício romanesca. Tanto o *real maravilloso* da América como o barroco – ou barroquismo – americano sugerem esse modo de interpretar a realidade e a arte americanas e são conceitos desenvolvidos e explorados pelo autor, mas também sugeridos para toda a nova geração de escritores. Não é à toa que a crítica literária considera Carpentier o precursor ou iniciador do romance latino-americano moderno e, em certa medida, também assim se julgava o próprio autor.

A necessidade de fundar uma tradição do ofício do romancista vai além da formação intelectual e preparação técnica do ser escritor, mas na fomentação de um comércio editorial e na formação de leitores. Em seus ensaios, especialmente em “La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo”, Carpentier rememora como era inóspito o cenário literário na Cuba dos anos vinte para aqueles que quisessem fazer disso uma profissão, um meio de sustento. O autor comenta que a leitura literária não era atividade de prestígio e, quando encontrava praticantes, estes estavam mais interessados na literatura decimonônica anterior ao período de

vanguardas. A classe burguesa do período não cultivava o hábito da leitura; seu interesse pelas artes via de regra se resvalava para a pintura e a música, preferencialmente europeias e anterior às vanguardas. Foi este, inclusive, um dos principais motivos de Carpentier ter retornado à Europa depois da breve viagem que fez à Cuba em 1936.

É considerando este cenário que Carpentier propõe, em vários de seus ensaios, mencionados anteriormente, a necessidade de estímulo a um público leitor e disso derivou sua insistência na luta contra o analfabetismo e na empreitada de publicação de livros e realização de atividades culturais relacionadas às mais diversas artes, mas especialmente à literatura e à música. Daí também a ênfase dada aos relatos de como, na Cuba pós-revolucionária, foi preciso empreender e dar conta da luta contra o analfabetismo, narrada diversas vezes em variados ensaios, com a conclusão apoteótica de que o governo conseguiu eliminar tal mazela de sua sociedade.

Podemos entender Carpentier como um historiador da arte e da cultura latino-americanas cuja visão se dá através de uma percepção social do trabalho baseada numa dialética de produção e consumo, de arte como ofício, manufaturada por um produtor ativo, o escritor, e um consumidor passivo, o leitor (Dill, 1987). O autor preceitua a atividade do escritor, do romancista, como um ofício, um trabalho do qual poderá tirar seu sustento. O produto – a literatura – tem como funções a função mimética de representar a vida – através das ferramentas *real maravilloso* e barroco americano - e o gozo estético.

A criação dos conceitos de barroco e *real maravilloso* podem também ter relação com a expectativa de alcançar o público leitor que então se delineava no continente americano, com o intuito de fomentar o mercado editorial local com uma fórmula que gerasse interesse em seu público, que unia a técnica aprendida com os melhores – os franceses – aos elementos próprios da história daquela determinada cultura – o barroco, o *real maravilloso*, a cidade, os contextos. É importante entender que barroco e *real maravilloso* são formas de interpretar a América Latina, mas também são ferramentas para narrá-la e promovê-la. Não se pode excluir a hipótese de que Carpentier pode ter formulado tais conceitos pensando também num público leitor, que possuía uma demanda com especificidades que ele pode ter tentado

atender através da criação de ditas formulações. Tal hipótese não é, de forma alguma, demeritória, ela assinala um aspecto a mais na compreensão de um profissional romancista que queria dar uma contribuição autêntica para a tarefa que empreendia – não podemos esquecer os motivos pelos quais Carpentier se afastou do surrealismo, sobretudo aquele que concerne à impossibilidade de fazer contribuições originais ao movimento.

Entender esse contexto é entender uma das camadas da produção de Carpentier, que tampouco se resume a uma visão marxista do trabalho de escritor e das demandas a ele associadas. Ao fazer da literatura uma forma de representar a vida, o autor faz pensar sobre o que deve ser representado; ao fomentar a universalidade, Carpentier dá a entender que o que se retrata não são realidades específicas como objetivos últimos, mas são tipos universais, homens universais que, em suas particularidades, estabelecem diálogos com outros homens, seres humanos que, através da identificação e do gozo estético gerado pela narrativa, compartilham experiências através do romance. São esses os tipos humanos históricos de todos os tempos, que o próprio Carpentier admite representar: são expressões do neolítico a personagens anônimos moradores das grandes capitais mundiais.

Nesse contexto, o recurso ao mito e à utopia merece um comentário. Faz parte da compreensão do projeto ensaístico carpentieriano perceber o caráter constantemente dual com que se apresenta a América Latina. Ao mesmo tempo que é, naquela contemporaneidade, um espaço do atraso tecnológico, onde o artista tinha dificuldades de acessar as principais produções do homem moderno e, a partir daí, ter o material bruto para seu ofício; ela é arcabouço de todos os tempos, síntese de múltiplas mestiçagens, o que lhe confere um ineditismo que pode compensar essa falta de estar ao dia com os temas do universo comandado pela técnica, ainda alheia no continente. Sendo assim, o recurso ao mito, à história, às produções orais de povos que ainda viviam num tempo anacrônico ao daquele presente vivido e experienciado pelo autor seriam o mote compensador do trabalho do romancista latino-americano contemporâneo. Em outras palavras: o que podia ser entendido como um atraso econômico do continente latino-americano dava também a entender um cabedal de mitologias e feitos históricos de um continente que não

viveu a Idade Média, o Feudalismo propriamente ditos, mas outras engrenagens da história que remontam a tempos ainda mais antigos (Dill, 1987; Garí Barceló, 2015).

O recurso às peculiaridades da história do continente, constantemente narrada pelo autor como realidade maravilhosa, é também ferramenta contra o eurocentrismo e herança colonial. Não é à toa que Carpentier insiste em trazer em seus textos uma comparação ou, quando não, ao menos um paralelo entre cenários americanos e europeus, tentando apresentar irmandades, universalidades presentes em ambos.

Outra questão fundamental para pensar uma ensaística carpentieriana é justamente a questão do ensaio enquanto gênero e como ele é concebido pelo autor. É de comum acordo que o ensaio é um gênero híbrido, expressão provisória, marca de uma interpretação individual de um dado tempo ou período, marcado pela heterogeneidade, uma espécie de ponto intermediário entre o saber subjetivo e o acadêmico ou sistemático. De caráter “parcial e escindido”, “discurso do incompleto” (Garí Barceló, 2015, p. 68), expressa-se muitas vezes através de um discurso híbrido e fragmentário, com eventuais pretensões generalizantes. Os ensaios escritos por Carpentier englobam essas características, unidas às preocupações e desvelos do autor em sua busca pela própria voz, que encontra na América Latina um mote para desenvolver-se. Chama atenção, no entanto, o nível de hibridez da ensaística do autor, muitas vezes levado aos limites com um determinado gênero, como o artigo jornalístico ou a conferência e discurso.

Eventualmente pode-se encarar alguns dos textos analisados nas obras discutidas anteriormente como exemplos que tangenciam o gênero ensaístico, tal é o grau de outra tipologia presente no texto. Entendemos que esta é uma das características básicas do ensaio carpentieriano: tensionar o gênero ao limite, apesar de sua inerente heterogeneidade e hibridez. Autores como Garí Barceló (2015) diferenciam textos de Carpentier numa escala que vai do ensaio propriamente dito aos textos de natureza ensaística, categorizados em três grandes blocos, o da música, o do espaço e o da literatura, conforme podemos observar na tabela a seguir.

RAMIFICACIONES DE LA ENSAYÍSTICA CARPENTIERIANA.	ENSAYO MUSICOLÓGICO (ENSAYO DEL TIEMPO).	ENSAYO LITERARIO (ENSAYO DEL ESPACIO-TIEMPO).	ENSAYO GEOGRÁFICO (ENSAYO DEL ESPACIO).
	La música en Cuba (1946).	Prólogo a <i>El mito de este mundo</i> (1949).	Visión de América (compendio de artículos publicados en <i>Caribales</i> en 1948).
	Tristitia e Isolda en Tierra Firme (1949).	Literatura y conciencia política en América Latina (1961).	La ciudad de las columnas (1970).
	Los orígenes de la música y la música primitiva (—).	De lo real maravilloso americano (1966).	Bajo el signo de Obelisco (compendio de artículos publicados entre 1925 y 1937)
	Breve historia de la música cubana (1954)	Problemática de la actual novela latinoamericana (1966).	
	Del folclorismo musical (1964).	Papel social del novelista (1969).	
	Nuestro acento a la música contemporánea universal (1966).	Conciencia e identidad de América (1975).	
	Sobre la música cubana (1973).	Discurso Premio Cervantes (1978).	
	América Latina en su música (1977).	Afirmación literaria americanista (1978).	
		La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo (1979).	

(Garí Barceló, 2015, pp. 86-87)

Apesar de concordar com a diferente escala de matizes em relação à natureza do ensaio carpentieriano, furtaremos-nos à discussão sobre essa caracterização, porque entendemos que a natureza híbrida do ensaio suporta essa tensão de limites operada por Carpentier. No que tange à subdivisão em blocos temáticos, muito embora ela seja didática, parece não dar conta da interpenetração das temáticas em cada ensaio. A premissa do autor de que era necessário a um artista dominar pelo

menos mais de uma arte além daquela a qual se dedica implica ter sempre em mente que, para entender a produção do autor, faz necessário observar como essas diferentes temáticas se interpenetram e como se dá a abordagem do autor em relação a cada uma delas, em conjunto e de forma independente. A divisão parece desconsiderar essa questão, tão relevante para delinear uma visão ampla do projeto ensaístico e mesmo narrativo do autor cubano.

Barceló também propõe que a produção ensaística de Carpentier se dá enquanto pesquisa para a futura escrita do romance, como se o autor “ensaiasse” para “romancear”, entendendo o ensaio como “material bruto do romance” (2015). No entanto, quando notamos as temáticas dos ensaios propriamente ditos e suas repetições ao longo da vida do autor cubano, podemos perceber que as alterações no campo da ensaística não se dá de forma paralela às mudanças mais significativas no campo da narrativa. Muito embora esse argumento requeira uma atenção maior à narrativa escrita por Carpentier, atenção esta que não será dada na medida necessária neste trabalho, podemos advertir desde já, considerando os textos aqui analisados, que a produção ensaística levada a cabo pelo autor parece ter mais a ver com o cumprimento da função social do escritor que com uma busca pelo tom do próximo romance. Nesse sentido, o ensaio é a labor social do escritor Carpentier, sobretudo quando se considera que muitos dos textos foram compostos em decorrência de ocasiões muito específicas e algumas vezes relacionadas à atividade política que exercia, a qual inclui, não raras vezes, uma apologia e defesa do governo que integrava.

É consenso, no entanto, que Carpentier foi um dos primeiros intelectuais a elaborar uma teoria coerente da cultura, da arte e da literatura latino-americanas (Dill, 1987; Garí Barceló, 2015). A análise empreendida nos tópicos anteriores permite apontar as principais questões discutidas pelo autor, que fazem de sua ensaística um campo de hipóteses bastante válidas sobre a cultura latino-americana e suas relações com a arte e, em especial, com a literatura.

O ponto de partida reside no empenho em pensar a América Latina e colocá-la no centro do debate. O segundo passo foi construir uma ponte de diálogos constantes entre os temas americanos e sua relação com a Europa, apontando sempre paralelos possíveis, ora assinalando como a América seria superior em

caracteres essenciais à Europa, que já haveria esgotado sua essência; ora traçando um paralelo sem teor demeritório para nenhuma parte do mundo, apenas exercendo funções básicas de análise e contrapontos. Outro ponto fundamental observado nos ensaios é a necessidade de dialogar com a juventude, através da reflexão sobre qual o papel da América Latina no mundo e que papel deve cumprir o jovem latino-americano, ou o jovem escritor latino-americano, na fabricação ativa do futuro das nações latino-americanas. Dessa questão se desprende outra, a da visão integradora das nações que compõe o continente, conclamando a uma “época da solidariedade” entre elas, época de união. Nesse contexto, lança mão da ideia de mestiçagem, a qual entende como o elemento configurador da essência latino-americana, através das distintas heranças coloniais propiciadoras de inúmeros focos proliferadores de transculturação.

Também merece destaque o caráter autobiográfico da ensaística carpentieriana. Além de sua visão subjetiva sobre os temas em debate, Carpentier faz uso do relato de fatos concretos de sua experiência para formular ideias, explicar noções e construir conceitos. São personas constantes nos textos o Carpentier músico, o Carpentier leitor e o Carpentier viajante; esse trio desempenha função fundamental para a formulação dos conceitos sobre a América e suas cidades, sobre a música, sobre a literatura, sobre a cultura e sociedade, sobre política, sobre a função do intelectual, enfim, sobre tudo aquilo que foi debatido nas três coletâneas de ensaio analisadas neste trabalho.

Estas, por sua vez, funcionam como o conjunto mais elementar e completo da ensaística carpentieriana, cada qual de forma diferenciada. A *Tientos y diferencias* coube apresentar essa ensaística, sistematiza-la, apontar quais eram os temas de maior interesse do autor, assinalando as áreas que abrangeria, lançando as bases conceituais que configuravam seu pensamento. Aí são apresentados a crítica do autor cubano aos romances da tradição latino-americana, as postulações para os futuros escritores, o conceito básico e já reformulado de *real maravilloso*, as acepções sobre música popular e suas relações com a música erudita, a necessidade de pensar a cidade latino-americana através de seus contextos constituidores e o modo carpentieriano de fazer crítica literária e traduções.

Em *Razón de ser*, encontramos todos esses temas, com alguma remodelação, através de uma perspectiva intensamente autobiográfica, o que serviu para explicar como os temas discutidos em *Tientos y diferencias* se apresentam como problemas a ser discutidos, como tais elementos transformaram-se em temáticas de relevância para o autor e apontar, de forma categórica e desde o ponto de vista individual e subjetivo, a função do intelectual frente aos problemas que se lhe apresentam durante a vida, assinalando como essa função não consegue não considerar uma coletividade, como essa função, apesar de seu lado solitário, é representação social de uma coletividade.

Já *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*, apesar de não trazer tantos elementos novos na maioria dos textos nela contidos, é fundamental para entender as nuances de vários conceitos discutidos em textos anteriores e ainda com questões a serem debatidas. Exemplo significativo é, no ensaio que dá nome à coletânea, a reflexão feita pelo autor sobre quando o mito e a cultura deixam de ser mito e cultura e passam a funcionar também como obra de arte, como essas atividades se dividem e quais seus limites.

As três obras aqui analisadas e discutidas constituem a parte mais sólida da ensaística do autor cubano, que compartilhou das questões vitais levadas em conta pelos intelectuais de sua época e nelas deixou sua marca, a qual pode ser vista no seu tempo e nas gerações que se seguiram, que viram em Carpentier um precursor, *un maestro*, na então fundada *tradición de oficio* do romance latino-americano.

Por fim, para realizar uma projeção com pretensões de abarcar todos os elementos limítrofes de uma ensaística de Alejo Carpentier, cabe traçar um cotejo, um contraponto, com suas produções narrativas, a fim de estabelecer interseções e dissonâncias entre o ensaio e o romance, apontando um caminho possível para a compreensão da obra completa e das inter-relações entre suas partes constitutivas. Os quatro pares de conceitos apresentados e discutidos no início deste trabalho funcionam como parâmetros para um bosquejo da obra carpentieriana; através deles e com sua ajuda podemos coordenar aproximações que desvelem os pontos cardinais de uma produção que se operou ao longo de quase sessenta anos. Cada um desses pares nos ajuda a interpretar os ensaios e os romances de forma complementar, por isso cabe ainda esse último recurso de abordagem ao método

carpentieriano de escritura. Nesse momento, remetemo-nos novamente à metáfora da encruzilhada, em cujo ponto de interseção encontram-se as produções do autor cubano. Quatro caminhos distintos, sem uma conexão necessária, interligam-se para gerar projeções que ressoam nos ensaios e nos romances de Carpentier com reverberações de distintas nuances. Por uma via, o barroquismo caminha em busca e em torno de centros proliferantes; por outra, as vanguardas propulsionam o surrealismo e o maravilhoso para conceber e dar à luz às bases de uma poética do romance latino-americano; por uma terceira o ensaio funciona enquanto gênero a favor da utopia do papel social do romancista e do intelectual, lançando suas bases; uma quarta via fecha o cerco trazendo à tona a história e a ficção do arquivo, a qual, tendo o romance enquanto forma, opera também como compêndio das narrativas de todo um continente que ainda não tinha encontrado uma forma própria de nomear a si mesmo e às suas coisas.

No processo escritural de Carpentier, o barroco atua de forma dupla. De um lado, trata-se de um fenômeno estético-cultural, um estilo, um horizonte de escrita através de uma linguagem proliferante. Por outro, é um traço específico e distintivo da cultura, da arte e da literatura hispano-americana, funcionando como postura ideológica que analisa os movimentos e fluxos barrocos como constantes do espírito. Nesse contexto, é interessante observar como esse modo duplo de operar do barroquismo carpentieriano se desenvolve ao longo de sua produção. No âmbito do romance, o elemento que mais se destaca inicialmente, na primeira obra que constitui a nova fase do romance do autor, *El reino de este mundo*, é a ideia do *real maravilloso*. Nessa obra o barroco não passa de um tema paralelo, que não se desenvolve em nenhuma de suas esferas principais. Quando observamos a produção que compreende de *Los pasos perdidos* a *El siglo de las luces*, *El recurso del método* e *Concierto barroco*, o barroco se instaura como constante da obra do autor, atuando em matizes variados. No romance de 1953, opera de forma dupla e convive com o *real maravilloso*. Este se desenvolve de forma mais evidente quando interpreta a natureza americana, e de forma mais sutil no que tange aos homens e à história do continente. No entanto, vai perdendo força nos demais romances, enquanto o barroco se enrobustece e aparece em seu paroxismo em *Concierto barroco*. De forma geral, o barroquismo de Carpentier opera, nos romances, na forma de

Un gran dinamismo expresivo en la factura misma de su lenguaje barroco y proliferante, capaz de maravillar y despertar, en el lector, gran expectación desde sus meandros semánticos y desde su sintaxis zigzagueante. Es, además, un espectáculo de riqueza y colorido, ostentación y movilidad, resultado de una erudición lexical en todos los campos de la cultura, de una osada acumulación de metáforas, de adjetivaciones frondosas, de repeticiones delirantes o de significativas sinestesias; todo ello en medio de dilataciones, desviaciones o paralelismos semánticos en función del enriquecimiento del lenguaje, el cual, originado en la necesidad de nombrar las cosas, intenta palpar la multiplicidad de contextos y describir el prodigio o la maravilla de la realidad hispanoamericana (Figuerola Sánchez, 2007, p. 124).

Em sua ensaística, o autor aborda, ainda que de forma tímida no que tange ao método, a dupla face do barroco. Como comentamos anteriormente nas análises de *Razón de ser*, quando o conceito é apresentado pelo autor, o mesmo faz uso da ideia de barroco no que concerne à linguagem – exuberante, proliferante, de “frondosas adjetivações” – e no que se refere à interpretação do cenário latino-americano – das cidades de caracteres sobrepostos uns aos outros ao homem, ao mesmo tempo cindido, fragmentário e universal.

É possível que uma análise mais abrangente da narrativa ficcional de Carpentier demonstre um paulatino abandono dos dois pilares máximos de sua ensaística – o barroco e o *real maravilloso* – para encaminhar-se a um diálogo maduro, criativo, paródico e carnavalesco em relação à história, o qual podemos notar desde a parte final de *El siglo de las luces* até sua culminação em *El arpa y la sombra*. É fato, no entanto, que tais pilares não chegam a ser refutados ou completamente remodelados em sua ensaística, apesar de a ênfase neles variar bastante entre as publicações.

O maravilhoso é outro conceito que assume novo revestimento na prosa carpentieriana. Entendido como sinônimo da realidade americana, é a base do projeto literário de seu autor, o ponto a partir do qual se instauram as rupturas, diferenciações e especificidades de uma poética. Ao subverter o caráter de invenção do maravilhoso e imputá-lo ao estatuto de uma determinada realidade, Carpentier reinventa conceitos que devem ser considerados pela crítica literária que pretenda

analisar sua obra. Familiarizado com o maravilhoso europeu, o crítico terá que expandir seus horizontes para encontrar aquilo que Carpentier nomeia como *real maravilloso* e, partir dessa expansão, compreender que entender o cenário latino-americano quer dizer criar nova instrumentação que possibilite tal compreensão. Essa parece ser a maior virtude da formulação carpentieriana: deixar claro que o novo romance latino-americano, ao não mais submeter-se a cópias das produções europeias, ao voltar-se para si mesmo através da retomada da história e do mito, ao reinventar a linguagem, deve ser apreciado a partir de elementos engendrados por ele mesmo, e não um arsenal conceitual pré-existente criado para outras realidades.

Por isso é tão importante nunca desvincular o contexto das vanguardas para a formação do autor e para a construção de seu projeto, bem como nunca perder de vista as relações inexatas e eventualmente conflituosas com o surrealismo. As vanguardas europeias e americanas são fundamentais para a formação do escritor e do crítico de arte, para a formação de um projeto literário e cultural, para a projeção de uma participação política, mas sobretudo pela formatação constante, pela necessidade imperativa de lidar com o novo, de busca-lo a qualquer custo e entender os processos de relação com e produção do novo, através da divulgação dos métodos para atingi-lo. Assinalamos anteriormente que o prólogo a *El reino de este mundo* funciona como manifesto, segundo as características definidas por Gelado (2006). Nesse sentido, toda a literatura escrita por Carpentier funciona como um elemento de vanguarda: ela expressa uma procura e um encontro com o novo, que vai constituir o material inicial do novo romance latino-americano, daí o título destinado ao autor cubano de precursor ou fundador do novo romance. Sua busca, no entanto, nunca se desvincula de um ato coletivo.

O barroco e o *real maravilloso*, nesse contexto, apresentam dimensões marcadamente utópicas, já que a mais generalizada das utopias vanguardistas é ilusão detentora do novo (Gelado, 2006; Subirats, 1986). Também o ensaio não se desvincula de um utopismo latente: funcionando como arma ideológica (Aínsa, 1984), no contexto latino-americano carrega em seu âmago uma potência utópica que se desvela como insígnia dos valores e princípios reivindicados nos textos. A ensaística de Carpentier apresenta ainda os dois elementos mais básicos e elementares da utopia: a crítica a uma dada realidade – o surrealismo, o nativismo,

as ditaduras, as guerras, o imperialismo – e a proposta através de uma exposição descritiva. Se o proposto pelo autor ganhou ou não estatuto de realidade, isso não nega o fato de que as ideias basilares nasceram como utopias – para a literatura, arte, a América Latina.

As relações duais, conflituosas e ambivalentes dos posicionamentos críticos de Carpentier com relação ao surrealismo são também definidoras de sua ensaística e se refletem nos romances que escreveu. Ao mesmo tempo que representa como fúteis suas demandas, não consegue desvincular-se delas e, na verdade, vai mais além: faz uso de seus princípios mais básicos, travestidos com roupagens apenas superficialmente diferentes. *Em Los pasos perdidos*, a personagem Mouche pode ser “lida” como uma personificação do movimento francês: seduz o protagonista apenas enquanto ele não é capaz de encontrar-se com o real (*real maravilloso*), com suas origens, com a busca verdadeira e profunda que cada indivíduo deve empreender. As vinculações sociais do surrealismo também são significativas para a interpretação da produção do autor cubano, seja por catalisar relações ideológicas que são fundamentais para sua biografia e projeto político, seja por entender os vínculos com o social para fins de liberação geral do indivíduo em sua busca universalidade, tema que é constante na prosa carpentieriana e que não se desvincula de uma herança surrealista, ainda quando à revelia de seu autor.

A busca pelo homem universal – ou pela universalidade do homem – funciona também enquanto mito moderno. O que faz Carpentier é incentivar esse “homem universal”, retomando sua mitologia e propondo a utopia que constituiria seu caminho. O recurso à teoria dos contextos, a necessidade de pensar a cidade, a realidade material da sociedade presente, a investigação do passado em vistas de apontar vínculos, de encontrar ressonâncias na atualidade nada mais são do que o trajeto do homem universal, mito da prosa carpentieriana. O *modus operandi* que constitui a escrita de Carpentier, na esteira da arqueologia do saber que construiu através de anos de pesquisa, alicerça as bases do arquivo que deixou como legado tanto na narrativa como na ensaística. O autor analisa os discursos de poder de sua época, fala da técnica e de como ela pode interferir na produção artística de um tempo, tanto no que concerne a ferramentas por ela elaboradas, como no que

concerne à facilidade de acesso aos seus benefícios, incorporando suas dimensões estéticas mas também sociais.

Vistos em conjunto, o barroco e o neobarroco, o surrealismo e o maravilhoso, os movimentos de vanguarda, o ensaio, as utopias, o mito e o arquivo conformam uma chave de leitura que dá acesso ao traçado de uma cartografia dos ensaios de Alejo Carpentier, desenhando seus pontos cardinais e ao mesmo tempo indicando caminhos nesse mapa que levem ao diálogo com os romances escritos pelo autor.

5 Considerações finais

No cenário latino-americano, desde o século XIX, o estudo de projetos ensaísticos compõe mais que uma análise da obra de um dado autor. Para empreende-lo, é necessário o resgate de toda uma época e suas idiossincrasias; é preciso retomar as demandas das gentes de então, filtradas pelo olhar do intelectual que escreve o ensaio, para dilucidar suas propostas e entender como elas se articulam com aquela realidade, em que medidas estão inspiradas nelas e como podem interferir na vida daquelas pessoas ou lugares com os quais dialogam, enquanto arma ideológica. Nesse sentido, estudar a ensaística de um autor latino-americano é, em várias medidas, estudar e interpretar a própria América Latina, desde um determinado ponto de vista.

Por isso, quando analisamos *Tientos y diferencias*, *Razón de ser* e *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo* nos deparamos com uma América Latina em perspectiva, observada através do olhar de um viajante humanista, constantemente situado entre-lugares, que percebia em cada recanto de seu continente natal um lugar válido no mundo, que merecia dar-se a conhecer aos mais diversos olhos e estabelecer diálogos com outros espaços, marcando seu lugar de fala e propondo meios de interpretar - chaves de leitura - tal como ele o fazia e julgava que devia ser feito, a América Latina.

Em *Tientos y diferencias* encontramos os desenvolvimentos iniciais, em estado quase bruto, dos conceitos mais fundamentais utilizados por Alejo Carpentier em toda sua ensaística, identificamos as temáticas que iriam acompanhar o trabalho do autor ao longo de sua vida: a literatura, a música, as cidades, a política, a cultura, a História. Cada um desses temas é discutido pelo autor de modo a evidenciar sua relação com os espaços percorridos por ele, suas vivências e modos de entender o mundo. O tema principal da publicação parece ser encontrar, para a arte, o essencialmente latino-americano. Os resultados são sempre expostos em forma de debate e contraposição, dialogando com eixos de prestígio da filosofia e crítica de arte ocidentais.

Razón de ser expõe um estágio de pensamento “à flor da pele”, em que cada um dos temas se apresenta na fase mais reivindicativa, cujo teor político vê-se trabalhado de forma mais incisiva. É o espaço de maior discussão com a juventude, de maior conclave à participação social do intelectual. De conteúdo extremamente autobiográfico, nessa série de conferências Carpentier dá novo formato a alguns conceitos já apresentados em *Tientos y diferencias* e dar a conhecer outros, entre os quais se destaca o barroco americano.

O último conjunto analisado de ensaios, *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo*, é certamente o mais heterogêneo, já que congrega textos de épocas bastante variadas da ensaística carpentieriana. Não traz, no entanto, fortes incongruências: sua diversidade nos ajuda a acompanhar as etapas através das quais foram processados cada um dos temas caros ao autor cubano. Seu ponto alto é o ensaio de abertura, no qual podemos encontrar o “estágio final” do pensamento carpentieriano, dado que se tratava de um texto do ano anterior à morte do autor.

O conjunto da ensaística de Alejo Carpentier evidencia o empenho do intelectual latino-americano em pensar a América, buscar entendê-la e criar ferramentas próprias para analisá-la, muito embora às vezes essas ferramentas não sejam totalmente inéditas. Seus eixos constitutivos são os pontos cardinais de uma poética carpentieriana, porque integram também sua produção romancística. Esses eixos giram em torno de um núcleo proliferante – a América Latina – e se comunicam entre si. Permeados pela viagem, por entrelugares, pela música, pela política, arquitetura, história e literatura, são eles o conclave à universalidade, a insistência numa função social do romancista e do intelectual, a criação de uma tradição de ofício, a necessidade de conhecer sua história, de revisar o passado e, através dessa revisão, elaborar as ferramentas que propiciem a inclusão de seus temas na esteira do universal.

Lançando mão sempre de um alto conteúdo autobiográfico, os ensaios de Alejo Carpentier, quando confrontados entre si e analisados em suas interrelações, apontam para aquilo que o autor cubano fez por sua geração e deixou como herança para as que se seguiriam, assinalando a vigência de sua produção através daquilo que ele continua nos dizendo. As principais contribuições de Carpentier recaem

sobre as formas de interpretar a América que ele propõe e as bases nas quais funda sua proposição. Podemos elencar nove temas imprescindíveis entre os principais pontos que configuram uma ensaística carpentieriana, os quais constituem um mapeamento de sua produção no campo do ensaio. O primeiro deles, que serve de base para todos os demais, é a necessidade de articular o local e o universal. Do ponto de vista de Carpentier, o fazer artístico deve dizer algo a todo ser humano capaz de entendê-lo e a ênfase em aspectos locais, quando não dificulta, impossibilita a comunicação de questões universalmente fundamentais ao homem, desviando a atenção daquilo que seria realmente significativo. Daí se desprende o segundo ponto caracterizador da ensaística carpentieriana, que é a crítica ao nativismo e ao folclorismo, ambos exemplos de como as produções artísticas podem afastar-se de função evidenciadora daquilo que nos une a todos e não do que nos afasta.

O terceiro ponto recai sobre a necessidade sugerida por Carpentier de um artista dever ultrapassar os limites daquela arte a que se dedica e conhecer outros fazeres artísticos, o que o faria capaz de conectar-se mais intimamente com o mundo e com suas demandas. Daí o quarto ponto, que é justamente o compromisso social do artista, do autor, do romancista, enfim, do intelectual. Consciente daquilo que ocorre no mundo, detentor de um arcabouço relevante de informações sobre esse mesmo mundo que integra em posição privilegiada, o intelectual não deve furtar-se de debater, participar e integrar vividamente as esferas de interferência em realidades específicas com a finalidade de melhorar as condições de sociais e políticas das comunidades com as quais se encontra mais intimamente relacionado. Esse seria um fazer local que não se desarticulava jamais de uma interferência global, mas seria a justa conjugação entre a parte e o todo.

Os demais pontos do traçado da ensaística carpentieriana estão diretamente articulados com suas formas de ler a América, com suas proposições de interpretá-la e conceber ferramentas para que outros também o façam, tendo em vista as peculiaridades inerentes aos espaços de que fala e suas idiossincrasias, sempre expostas num esforço de vincula-las com o universal. São eles o real maravilhoso, o barroco americano, a teoria dos contextos e, como conjugação final e marcadamente

literária de todos eles, a dimensão épica do romance latino-americano e sua expressão enquanto crônica da história de todo o continente.

A conexão de todos esses pontos expõe o traçado da ensaística de Alejo Carpentier, evidenciando os ensinamentos do autor para a sua geração e para seus leitores futuros. Assim observados, os ensaios cumprem uma função fundamental para sistematizar e divulgar os pontos de vista do autor sobre os temas que o moviam, daí a importância de fomentar os estudos sobre eles e uma leitura conjunta dos mesmos com sua produção narrativa, a fim de ter uma visão realmente ampla daquilo que pensava o autor cubano e de sua contribuição para o pensamento latino-americano do século XX.

Referências

AÍNSA, Fernando. **A reconstrução da utopia**. São Leopoldo: Nova Harmonia, 2006.

AÍNSA, Fernando. Pensar en español desde América. El ensayo como escritura de una independencia inconclusa. **Philologia Hispalensis**. N. 25 (2011) pp.11-32. Disponível em < http://institucional.us.es/revistas/philologia/25/art_2.pdf> Acesso 30.set.2017.

AÍNSA, Fernando. Tensión utópica e imaginario subversivo en Hispanoamérica. **Anales de literatura hispanoamericana**. N. 13. Madri: Ed. Univ. Complutense, 1984. Disponível em <<https://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/viewFile/ALHI8484110013A/24209>> Acesso 30.set.2017.

ALEJO Carpentier: América, la imagen de una conjunción. Barcelona: Anthropos Editorial, 2004.

ARAGÃO, M^a Lucia Poggi de; MEIHY, José Carlos Sebe Bom. (coords). **América, ficção e utopias**. Rio de Janeiro: Expressão e cultura; São Paulo: EDUSP, 1994.

ARPINI DE MÁRQUEZ, Adriana. **La concepción de la historia y la utopía en tres pensadores latinoamericanos**. Alejandro Korn, Alejandro Deustua y José Vasconcelos. 2014. Disponível em < http://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/4025/06-vol-07-arpini.pdf> Acesso em 10.12.2014.

AULLÓN DE HARO, Pedro. **El género ensayo, los géneros ensayísticos y el sistema de géneros**. 2005. Disponível em <https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/2846/1/G%C3%89NERO_ENSAYO.pdf> Acesso em 12/10/2017.

ARRIARÁN, S. “La teoría del neobarroco de Severo Sarduy”. In: **Actas XXXIII Congreso Internacional del Instituto de Literatura Iberoamericana**. George Town University, Washington DC. Junio, 2010. Disponível em < <http://www.iligeorgetown2010.com/2/pdf/Arriaran.pdf> > Acesso em 04.01.2017.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética**: a teoria do romance. 2. ed. São Paulo: Unesp, 1990.

BEVERLEY, John. **Essays on the literature baroque in Spain and Spanish America**. Woodbridge: Tamesis, 2008.

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

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

BURCKHARDT, Jacob. **The cicerone: an art guide to painting in Italy for the use of travellers and students**. New York: C. Scribner's Sons, 1908. Disponível em <<https://archive.org/details/cu31924016330940>> Acesso em 28.02.2017.

BUSTILLO, Carmen. **Barroco y América Latina: un itinerario inconcluso**. Caracas: Monte Avila Editores Latinoamericana, 1996.

CAMPBELL, Joseph (org.) **Mitos, sonhos e religião nas artes, na filosofia e na vida contemporânea**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. São Paulo: Cultrix, 1997.

CARRASCO, Rolando. **Bibliografía selecta**. El discurso utópico en la crítica hispanoamericana. colonial. Ibero-Amerikanisches Institut Preußischer Kulturbesitz, Berlin, 2002.

CARRILLA, Emilio. **Notas. Los orígenes del ensayo hispanoamericano**. Centro Virtual Cervantes. Thesaurus. Tomo XLVIII. Núm. 2. 1993. Disponível em <https://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/48/TH_48_002_142_0.pdf> Acesso em 12/10/2017.

CARPENTIER, Alejo. **Conferencias**. Obras completas. Vol. 14. México: Siglo XXI, 1991.

CARPENTIER, Alejo. **Crónicas 1: arte, literatura, política**. Obras completas. Vol. 8. México: Siglo XXI, 1998.

CARPENTIER, Alejo. **Écue-Yamba-Ó**. Madrid: Alianza Editorial, 2007.

CARPENTIER, Alejo. **El recurso del método**. Madrid: Cátedra, 2016.

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

CARPENTIER, Alejo. **El reino de este mundo. Los pasos perdidos**. Obras completas. Vol. 2. México: Siglo XXI, 2007.

CARPENTIER, Alejo. **El siglo de las luces**. Madrid: AKAL, 2008.

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

CARPENTIER, Alejo. **Entrevistas. Alejo Carpentier**. La Habana: Letras Cubanas, 1985.

CARPENTIER, Alejo. **Guerra del tiempo y otros relatos**. Madrid: Alianza Editorial, 2011.

CARPENTIER, Alejo. **La aprendiz de la bruja. Concierto barroco. El arpa y la sombra**. Obras completas. Vol. 4. México: Siglo XXI, 1998

CARPENTIER, Alejo. **Letra y solfa. Cine**. Obras completas. Vol. 15. México: Siglo XXI, 1990.

CARPENTIER, Alejo. **Los pasos recobrados**. Ensayos de teoría y crítica literaria. Caracas: Ayacucho, 2003.

CARPENTIER, Alejo. **Razón de ser**. Ciudad de La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1984.

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

CHIAMPI, Irlemar. **O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

CLAEYS, Gregory. **Utopia: a história de uma ideia**. São Paulo: Edições SESC, SP, 2013.

CROCE, Marcela. La transculturación: de la utopía a la narrativa latinoamericana. Versiones sucesivas de un precursor, un inaugurador y un codificador. **Literatura: teoría, historia, crítica**. Volumen 18, Número 1, p. 99-120, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2016. Disponível em <<https://revistas.unal.edu.co/index.php/lthc/article/view/54681>> Acesso de 30.set.2017.

DILL, Hans-Otto. Alejo Carpentier, teórico de la literatura latinoamericana. **Anales de Literatura Hispanoamericana**, num 16. Ed. Univ. Complutense: Madrid, 1987.

D'ORS, Eugenio. **Lo Barroco**. Madrid: Tecnos, 2013.

DURÁN LUZIO, J. (1979). **Creación y utopía**. Letras de Hispanoamérica. Heredia, Costa Rica: Editorial de la Universidad Nacional. Disponível em <http://www.una.ac.cr/bibliografia_/components/com_booklibrary/ebooks/creacionutopialettras>

ECHEVARRÍA, Roberto González. **Alejo Carpentier**. The pilgrim at home. Austin: University of Texas Press, 1990.

ECHEVARRÍA, Roberto González. **Carpentier, el extranjero (1904-1980)**. Disponível em <<http://www.letraslibres.com/revista/convivio/carpentier-el-extranjero-1904-1980>> Acesso em 26/11/2014.

ECHEVARRÍA, Roberto González. **Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana**. México: FCE, 2011.

ECHEVARRÍA, Roberto González; PUPO-WALKER, Enrique (eds). **Historia de la Literatura Hispanoamericana vol. II**. El siglo XX. Madrid: Gredos, 2006.

ECHEVERRÍA, Bolívar. **La modernidad de lo barroco**. México: Ediciones Era, 2000.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

FACUSE M., Marisol. La utopía y sus figuras en el imaginario social. **Sociológica (Méx.)**, México, v. 25, n. 72, p. 201-213, abr. 2010. Disponible en

<http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0187-01732010000100009&lng=es&nrm=iso>. Acesso em 29/set./2017.

FIGUEROA SÁNCHEZ, Cristo Rafael. **Barroco y neobarroco en la narrativa hispanoamericana**: cartografías literarias de la segunda mitad del siglo XX. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia/Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2007.

FOCILLON, Henri. **La vida de las formas**. Coyoacan: UNAM, 2010.

FOUCAULT, Michel. **Arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2016.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

GARÍ BARCELÓ, Bernat. **La ensayística musicológica de Alejo Carpentier**: eufónica vía a una poética de la novela. Universidad de Barcelona. Dep. Filología Hispánica. 2015. Tese.

GELADO, Viviana. **Poéticas da transgressão**: vanguarda e cultura popular nos anos 20 na América Latina. Rio de Janeiro: 7Letras; São Carlos, SP: EdUFSCar, 2006.

GISÉLE, A. Reflexiones sobre el pensamiento utópico de Pedro Henríquez Ureña. **Revista Pensamiento Americano**. Vol 1 No. 1. Junio – Diciembre. 2010.

GONZÁLEZ BOLAÑOS, Aimé. Conciencia de América en Alejo Carpentier. **Revista Hispanista**. Vol. 3. N.30.Jul-Ago-Set, 2007. Disponível em <<http://www.hispanista.com.br/revista/Carpentier.pdf>> Acesso em 30.mar.2018.

GOTT, Richard. **Cuba**: uma nova história. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

GRUZINSKI, Serge. Do Barroco ao Neobarroco: fontes coloniais nos tempos Pós-Modernos. In: CHIAPPINI, L. AGUIAR, F. W. (orgs.) **Literatura e História na América Latina**: seminário Internacional. São Paulo: Edusp, 2001.

HANSEN, João Adolfo. Barroco, Neobarroco e outras ruínas. **Revista Destiempos**. Dossier Virreinos. México, Distrito Federal I Marzo-Abril 2008; Año 3; Número 14; Publicación Bimestral. Disponível em <<http://www.destiempos.com/n14/hansen2.pdf>> Acesso em 01/06/2016.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Visão do paraíso**. Os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil. São Paulo: Brasiliense; Publifolha, 2000.

HART DÁVALOS, A. La ilustración en la utopía americana. **Dossiê Alejo Carpentier**. 1992. Disponível em <<http://www.cebela.org.br/imagens/Materia/229-241%20armando%20davalos.pdf>> Acesso em 10.12.2014.

HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro. **Historia cultural y literaria de la América Hispánica**. Madri: Verbum, 2008.

HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro. **La utopía de América**. Caracas: Ayacucho, 1989.

HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro. **Seis ensayos en busca de nuestra expresión**. Buenos Aires: Editorial Babel, 1928.

I. A. **Alejo Carpentier. Tientos y diferencias**. Revista de la Universidad Autónoma de México. 1964. Disponível em <http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/index.php/rum/article/view/8522/9760> Acesso em 03/11/2017.

IANNI, Octavio. **A metáfora da viagem**. In: Enigmas da Modernidade-Mundo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

IRIARTE, Luis Ignacio. Barroco, hermenéutica y modernidad I. **Studia aurea: revista de literatura española y teoría literaria del Renacimiento y Siglo de Oro [online]**, 2011, Núm. 5, p. 71-97. Disponível em <<http://www.studiaaurea.com/articulo.php?id=197>> Acesso em 28/02/2017.

IRIARTE, Luis Ignacio. Barroco, hermenéutica y modernidad II. **Studia aurea: revista de literatura española y teoría literaria del Renacimiento y Siglo de Oro [online]**, 2011, Núm. 5, p. 99-127. Disponível em <<http://www.raco.cat/index.php/StudiaAurea/article/view/243536>>. Acesso em 28/02/2017

JOSEF, Bella (org.). Fuentes & Carpentier. **Revista América Hispânica**. n. 6. Ano IV, jul/dez, 1991. Rio de Janeiro: SEPEHA, Faculdade de Letras UFRJ, 1991.

JUNG, Carl G. **O homem e seus símbolos**. São Paulo: Nova Fronteira, 2005.

LEZAMA LIMA, José. **La expresión americana**. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

LLARENA, Alicia. Claves para una discusión: el "Realismo mágico" y "Lo real maravilloso americano". **Inti: Revista de literatura hispánica**: No. 43, Article 4. Primavera-Otoño, 1996. Disponível em <<http://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss43/4>> Acesso em 13/mar/2015.

LÓPEZ, Alfred J. **Posts and pasts**: a theory of postcolonialism. Albany: State University of New York Press, 2001.

LOPES, Edward. CAÑIZAL, Eduardo Peñuela. **O mito e sua expressão na literatura hispano-americana**. São Paulo: Duas Cidades, 1982.

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

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

MORENO, Amanda Brandão A. Alejo Carpentier e a música: entre sonatas, romances e ensaios. **Intersemiose Revista Digital**. Ano III, nº 05. Jan/Jun2014. Disponível em < <http://www.neliufpe.com.br/wp-content/uploads/2014/08/03.pdf>> Acesso em 05/mar/2018.

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

NORA, Pierre. Entre história e memória: a problemática dos lugares. **Revista Projeto História**. São Paulo, v. 10, p. 7-28, 1993.

OVIEDO, José Miguel. **Historia de la literatura hispanoamericana**. Vol. 3. Postmodernismo, vanguardia, regionalismo. Madri: Alianza Editorial, 2012.

PAZ, Octavio. **Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe**. Barelona: Seix Barral, 1982.

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

PIETRI, Arturo Uslar. **Realismo mágico**. 1985. Biblioteca Virtual Universal. Disponível em < <http://www.biblioteca.org.ar/libros/131558.pdf>> Acesso em 11/05/2016.

PIGNATARI, Décio. **Metáfora: barroco, surrealismo, Rosa**. Revista USP, São Paulo (36): 96-99, Dezembro/Fevereiro, 1997-98.

PRAAG, Jacqueline Chantraine de van. **El acoso de Alejo Carpentier estructura y expresividad**. Disponível em <http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/03/aih_03_1_026.pdf> Acesso em 20.jun.2014.

QUIROGA, Jorge. **Alejo Carpentier**. Em busca do real maravilhoso. São Paulo: Brasiliense 1984.

RAMA, Ángel. Las dos vanguardias latinoamericanas. **Maldoror**. Revista de la ciudad de Montevideo. n. 9. Mondevideu. Novembro, 1973. pp.58-64. Disponível em <https://monoskop.org/images/a/ac/Rama_Angel_1973_Las_dos_vanguardias_latinoamericanas.pdf> Acesso em 31.ago.2017.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas, SP: Companhia das Letras, 2010.

RICOEUR, Paul. **Finitud y culpabilidad**. Madri: Trotta, 2004.

RIPOLL, Carlos. **La Revista de Avance (1927-1930)**. Vocero de vanguardismo y pórtico de revolución. Revista Iberoamericana. Vol. XXX, Núm. 58, Julho-Dezembro, 1964. Disponível em < <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/2106/2300>> Acesso em 09/05/2016.

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

RODRÍGUEZ, Alexis Márquez. **La obra narrativa de Alejo Carpentier**. Caracas: Imprenta de la Universidad Central de Venezuela, 1970.

RODRÍGUEZ, Alexis Márquez. **Ocho veces Alejo Carpentier**. Caracas: Grijalbo, 1991.

RUIZ BAÑOS, Sagrario. La música como expresión humanística en una novela de Alejo Carpentier: estructura fugada de "La consagración de la primavera". **Anales de Filología Hispánica**. Vol. 2. 1986. Disponível em <<http://revistas.um.es/analesfh/article/view/58831>> Acesso em 14.jun.2014.

SANTANA HENRIQUEZ, Germán. Mitos clásicos en la literatura española e hispanoamericana del siglo XX. **Nova tellus**, México , v. 30,n. 1,p. 271-284, 2012. Disponível em <http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-30582012000100014&lng=es&nrm=iso>. Acesso em 02 maio 2017.

SALVADOR, Álvaro; ESTEBAN, Ángel (eds.) **Alejo Carpentier**: un siglo entre luces. Madrid: Editorial Verbum, 2005.

SARDUY, Severo. **Barroco**. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1974.

SARDUY, Severo. "El barroco y el neobarroco". Fernández Moreno, C. (coord.). **América Latina en su literatura**. México D.F.: Siglo XXI, 1978.

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

SUBIRATS, Eduardo. **Mito y literatura**. México: Siglo Veintiuno Editores, 2014. Disponível em <<http://pt.calameo.com/read/000948328daa68b1c803a>> Acesso em 12 de maio de 2017.

SUBIRATS, Eduardo. **Mito, magia, mimesis**. Antipod. Rev. Antropol. Arqueol. No. 15, Bogotá, julio-diciembre 2012, 312 pp. Disponível em <<http://www.scielo.org.co/pdf/antpo/n15/n15a04.pdf>> Acesso em 12 de maio de 2017.

SUBIRATS, Eduardo. **Da vanguarda ao Pós-moderno**. São Paulo: Nobel, 1986.

VALDIVIESO, Jaime. Significación del mito en la literatura latinoamericana. **Revista Estudios Públicos**, nº 39, 1990, pp. 275-281. Disponível em <https://www.cepchile.cl/cep/site/artic/20160303/asocfile/20160303184725/rev39_valdivieso.pdf> Acesso em 02/05/2017.

VASCONCELOS, José de. **La raza cósmica**. Misión de la raza ibero-americana. Madrid: Agencia Mundial de Librería, 1925. Disponível em <<http://www.filosofia.org/aut/001/razacos.htm>> Acesso em 17.12.2015.

VERANI, Hugo. **Narrativa vanguardista hispano-americana**. México: UNAM, 1996.

VIDELA DE RIVERO, Gloria. **Direcciones del vanguardismo hispano-americano**. Estudios sobre poesía de vanguardia: 1920-1930. Documentos. 3ª ed. Mendoza: Editorial de la Universidad Nacional de Cuyo -Ediunc, 2011. Disponível em <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/direcciones-del-vanguardismo-hispanoamericano-estudios-sobre-la-poesia-de-vanguardia-1920-1930/>> Acesso em 02/ago/2017.

VILLENA, Rubén Martínez et al. **Declaración del Grupo Minorista**. Disponível em <http://www.cubaliteraria.cu/monografia/grupo_minorista/declaracion.html> Acesso em 10/05/2016.

WÖLFFLIN, Enrique. **Conceptos fundamentales de la historia del arte**. Madrid: Espasa-Calpe, 1952.

WÖLFFLIN, Heinrich. **Renacimiento y barroco**. Barcelona: Paidós, 1986.