

ALEJO CARPENTIER E OS CAMINHOS DA TRANSCULTURALIDADE HISPANOAMERICANA

Camila Lopes Ferreira (UFRJ)¹

Resumo: *Los pasos perdidos*, do escritor cubano Alejo Carpentier, é obra de destaque dentro do panorama da literatura hispano-americana do século XX. Seu processo de busca da origem do homem latino-americano a partir do relato de viagens é corroborado pela inovação do romance em seus níveis compositivos, temporais e ideológicos. Segundo esta ótica, busca-se no presente trabalho analisar como, a partir da teorização do cronotopo de Bakhtin, a obra desenvolve inovações no espaço/tempo, através dos estudos de Roberto González Echeverría, Angel Rama e do historiador Fernand Braudel; estabelecendo assim relações referentes às ideologias formadas no espaço americano.

Palavras-chave: literatura latino-americana; cronotopo; Carpentier; transculturalidade.

Introdução

Como um relato inconcluso escrito por um protagonista responsável por estudar as origens dos instrumentos musicais na América, e que se perde justamente quando chega ao ápice de sua investigação pode revelar tantas informações sobre o mito, a evolução, o presente e o futuro de um continente tão vasto e transcultural? A questão principal a ser desenvolvida neste trabalho relaciona ideia e texto na tentativa de discutir as conexões entre o texto literário e o espaço americano, na sua evolução histórica e múltipla; como múltiplas são as identidades do continente.

Uma das obras mais importantes da literatura hispano-americana, *Los pasos perdidos*, do escritor cubano Alejo Carpentier, é definida como uma narrativa inovadora em sua representação do real – ao ampliar o conceito de cronotopo de

¹ Estudante do Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Mestrado. E-mail: milalopesf@gmail.com.

viagem proposto por Bakhtin - e também como uma obra que abre um novo caminho ao pensar a realidade da América Latina, relacionada com suas origens e sua evolução cultural, física, política, social... Um caminho do passado em direção ao futuro - ou seria do futuro em direção ao passado? A obra traz uma nova abordagem do mito de origem, ao mesmo tempo que abre novas possibilidades de representação que serão utilizadas posteriormente pela literatura hispano-americana. Ao inovar a ideia de tempo dentro da narrativa - um tempo que evolui cronologicamente, do mesmo modo que retrocede historicamente - o texto, construído a partir da estrutura de um relato de viagem, revoluciona o próprio gênero, ao indicar a impossibilidade de um encontro final: a impossibilidade de um fechamento narrativo e ideológico do texto e da ideia. Uma obra com um final impossível, ou de possibilidades múltiplas?

Cronotopo de Bakhtin

Para explicar a estrutura da obra, é necessário primeiro explicitar alguns pontos teóricos. Segundo Bakhtin (2010), o chamado cronotopo de viagem é uma estrutura definida a partir da noção de cronotopo. Cronotopo é uma instância que une forma e conteúdo, e como base do texto interconecta o espaço, o tempo e o indivíduo histórico. É, portanto, a interligação entre tempo, espaço e indivíduo histórico como base de definição de uma estrutura narrativa:

No cronotopo artístico-literário ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto. Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo. (Bakhtin 2010: 211)

Dentro da teoria geral do cronotopo, é importante ater-se a uma de suas vertentes, que será estudada no seguinte texto: o cronotopo de viagem. Sendo o cronotopo o centro organizador da obra literária, quando temos um cronotopo de viagem o centro da narração é o deslocamento. É, pois, um modelo baseado em um deslocamento espaço-temporal de um protagonista, e os eventos que sucedem desse movimento. É uma busca que remete a um encontro; encontro esse que pode dar-se tanto em um âmbito externo como um âmbito interno, no interior do protagonista. Pois em todo movimento há alguém que sofre as modificações produzidas na ordem do espaço e do tempo, sempre em direção a um fechamento determinado; o relato de viagem é definido por um deslocamento que leva ao encontro esperado. Segundo Elena Palmero González (2006: 38):

Sem dúvidas, com *Los pasos perdidos* estaremos assistindo a uma original variante do cronotopo narrativo de viagem estudado por Bakhtin. O

romance acode à adição como princípio estruturador da ficção, e ao paradigma do itinerário para organizar a fabulação narrativa. Nesta ordem, reedita o modelo clássico nas suas principais linhas: recorre ao “tempo de aventuras”, validando a “heterotemporalidade” em relação oposta à lógica cronológica; tende ao cruzamento das séries temporais e espaciais de tal modo que “vemos” o movimento temporal justamente nas mudanças espaciais; e além disso, põe em funcionamento motivos de notável identificação identitária como o regresso e o caminho, com a conseguinte imagem do peregrino, figura de extraordinária recorrência na obra carpenteriana.²

O que ocorre em *Los pasos perdidos* é que não há um encontro final: a narrativa se acaba em um fim aberto. O protagonista, que narra em um diário todo o processo de viagem na busca de seus instrumentos musicais, volta ao “mundo civilizado” porque acabou o papel e precisa de mais material para seguir escrevendo. Quando volta, a entrada para a região em que estava é encoberta pela inundação do rio, o que o impossibilita concluir seus estudos. Abandonando a linearidade temporal tradicional do relato de viagens e assumindo a “heterotemporalidade” e o cruzamento das séries temporais, o texto revela a impossibilidade de um tempo/lugar que integre uma origem do homem latino-americano; origem essa que se encontra perdida, revelando a negação de algo único, posto por completo no espaço/tempo. A única possibilidade do protagonista e de sua obra é o entre lugar: “Eu vivo aqui, em trânsito, lembrando-me do porvir [...] porque minha viagem embaralhou, para mim, as noções de passado, presente, futuro”³ (Carpentier 2005: 371).

É muito importante ter em conta que o romance de Carpentier surge a partir de influências diferentes do contexto de produção de Bakhtin, que não alcançou o estudo da literatura latino-americana do século XX. Então, de acordo com os estudos de Roberto Gonzalez Echevarría, em *Mito y archivo*, podemos concluir que essa literatura é formada por uma variedade de relatos que ultrapassam o estudo do teórico russo; enriquecida por uma cultura de muitos séculos, e muitas vezes caracterizada por obras que falam sobre a investigação das origens do homem dentro do continente. Segundo o crítico, é uma narrativa que nasce vinculada estreitamente

² “Sin dudas, con *Los Pasos Perdidos* estaremos asistiendo a una original variante del cronotopo narrativo de viaje estudiado por Bajtín. La novela acude a la adición como principio estructurador de la ficción, y al paradigma del itinerario para organizar la fabulación narrativa. En este orden, reedita el modelo clásico en sus principales aristas: recurre al “tiempo de aventuras” validando la heterotemporalidad en relación opuesta a la lógica cronológica; tiende al cruzamiento de las series temporales y espaciales de tal modo que “vemos” el movimiento temporal justamente en los cambios espaciales; y además, pone a funcionar motivos de notable significación identitaria como el regreso y el camino, con la consiguiente imagen del peregrino, figura de extraordinaria recurrencia en la obra carpenteriana”

³ “Yo vivo aquí de tránsito, acordándome del porvenir [...] porque mi viaje ha barajado, para mí, las nociones de pretérito, presente, futuro”

com formas do discurso não-literário – os relatos oficiais dos conquistadores; os relatos científicos do século XIX; os estudos antropológicos do século XX. No caso do romance moderno, a antropologia irá disponibilizar ao romancista os instrumentos metodológicos, a retórica ou o discurso para poder estabelecer suas influências ideológicas. O pensamento antropológico é pois, o grande responsável pelo foco literário da busca identitária da origem latino-americana.

O texto de Carpentier, através do relato de viagem sobre a busca por instrumentos musicais primitivos, revelam portanto toda essa característica da história passada do continente, ao mesmo tempo em que representa um vislumbre inovador em direção à literatura futura, abrindo novas possibilidades de representação deste mito de origem latino-americano. Possibilidades essas estruturadas a partir da multiplicidade temporal encontrada na obra.

Temporalidade e Carpentier

A temporalidade em *Los pasos perdidos* é digna de todo um estudo a parte. Serão explicitadas como essa temporalidade inovadora se insere na obra, e como ela se relaciona com os outros elementos do texto. Para o seguinte raciocínio, é importante analisar os estudos do historiador francês Fernand Braudel (1970). Um dos mais importantes estudiosos de sua época e um dos mais importantes representantes da Escola dos Anais, Braudel estuda a história segundo um ponto de vista que abarca movimentos temporais da existência antes desprezados: os chamados “acontecimentos”, movimentos mais imediatos da história, mas que podem possuir uma importância fundamental no desenrolar dos grandes movimentos históricos.

Seguindo a lógica defendida, Braudel divide a história em três tempos definidos: o tempo de curta duração, o tempo de média duração e o tempo de longa duração. O tempo de curta duração é caracterizado pelos “acontecimentos”: ocorridos em uma hora, em dias, semanas, meses, ou até anos. É um plano onde se desenvolve uma história quase imperceptível se relacionada com o grande tempo, por ser muito rápida; portanto não totalmente apreensível. Entretanto podendo ser essencial quando inserida no processo dos acontecimentos maiores da História. Os fenômenos de duração média formam o tempo da conjuntura, e podem ter a duração de dez, quinze ou vinte anos. São ligados a questões econômicas, sociais, e aos movimentos provindos de oscilações dessas questões. Já o terceiro tempo é o da longa duração: um tempo estrutural, que pode abarcar de um ou mais de um século, até mais de mil anos de acontecimentos. Este tempo está ligado ao tempo das mentalidades, de transformações lentas e quase imperceptíveis.

A relação entre esses três tempos históricos segue uma lógica que não é paralela: os tempos não caminham necessariamente juntos e coesos; produzindo assim as contradições históricas já estudadas durante séculos. As mentalidades, por exemplo, presentes no terceiro tempo histórico, não acompanham necessariamente o desenrolar das civilizações e os acontecimentos mais imediatos; da mesma forma que

muitas vezes o que estudamos como mentalidade de uma determinada época é contaminada por nossas próprias visões presentes sobre aquele fato passado. Portanto, as relações estabelecidas entre esses três modos de ver a realidade são fruto de um movimento intrincado, que abarca toda a complexidade do passar do tempo: a História pode ser objetiva, mas não é absoluta, pois está inserida em um discurso múltiplo e sempre sujeito a revisão.

Depois do breve esclarecimento teórico, cabe passar às relações da teoria com a obra: ao escrever o relato de viagem em *Los pasos perdidos*, o protagonista se vê inserido em uma realidade múltipla; porém não só múltipla de formas culturais e conflitos entre selvagem e civilizado. Como uma das bases estruturais para o diálogo encontrado entre as diferentes visões de mundo da obra, a multiplicidade temporal revela níveis de realidade que não seriam possíveis se existisse somente um estrato temporal.

Podemos definir dessa maneira três tempos encontrados na estrutura do romance. A fragmentação histórica pode ser pensada a partir da divisão entre os três tempos históricos de Braudel. Como diz Elena Palmero:

é possível precisar vários estratos temporais no romance: um tempo fabular é atribuído aos limites de uma viagem (Europa-América-Europa), e que dura, segundo nossa convencional medição, alguns meses; um tempo histórico referencial, mais ou menos reconhecível em todas as etapas que o protagonista visita e que é de natureza inversa ao fluir convencional; e um tempo da narração que é reduzido ao ato da escritura de um diário, ou crônica, a aventura espiritual e física dessa viagem.⁴ (González 2006: 34)

Nesse sentido, o tempo de curta duração – dos acontecimentos – está relacionado com o tempo da escrita do diário; por si só fluido, fragmentado, desenvolvido no momento da própria escrita, e influenciado pelos acontecimentos passados, pelas reflexões do personagem e pelas suas projeções futuras. É um tempo difícil de ser apreendido em sua totalidade, exatamente pela noção de imediatez que ele carrega: apesar de poder caminhar entre o já acontecido e o porvir, suas reflexões se dão no momento da construção do enunciado, no momento em que a realidade passa a ser escrita no papel. Sendo portanto, um tempo sempre presente, embora inserido em uma realidade que ao mesmo tempo segue uma ordem temporal cronológica e inversa. Engloba assim toda a reflexão do protagonista, e o próprio processo de construção do texto.

⁴ “es posible precisar varios estratos temporales en la novela: un tiempo fabular que se adscribe a los límites de un viaje (Europa-América-Europa), y que dura, según nuestra convencional medición, algunos meses; un tiempo histórico referencial, más o menos, reconocible en todos los estadios que el protagonista visita y que es de naturaleza inversa al fluir convencional; y un tiempo de la narración que reduce en el acto de la escritura de un diario, o crónica, la aventura espiritual y física de este viaje.”

O segundo tempo – o de duração média – se relaciona ao tempo em que a realidade do relato está acontecendo, externamente ao discurso e às reflexões do protagonista. É o tempo cronológico da viagem, que está em uma ordem direta temporal, ou seja: do passado em direção ao futuro. O primeiro tempo – o da enunciação – está escrito assentado neste segundo tempo, o da realidade palpável, física, do passar dos dias, das semanas, dos meses. O tempo da viagem propriamente dita engloba todo o processo narrativo da obra e suas descrições, passagens de tempo, contagem dos dias.

Entretanto, esse segundo tempo narrativo começa a ser desfeito com o desenvolvimento dos acontecimentos: o viajante vai perdendo a noção dos dias, o relato deixa de ser datado, o próprio enunciado – representante do primeiro tempo da obra – ganha uma estrutura fragmentada. “Porém as datas seguiam perdendo algarismos. Em fuga desmedida, os anos se esvaziavam, ‘destranscorriam’, se apagavam, completando calendários, devolvendo luas, passando dos séculos de três cifras ao século dos números.”⁵ (Carpentier 2005: 259). Estamos pois entrando no terreno do terceiro tempo encontrado na romance: Braudel defende que este é o tempo das eras, da História que passa de forma lenta, que define as mentalidades do homem. Quanto mais adentra na mata, mais o viajante encontra vilas e povoados cada vez mais “primitivos” e distantes do “tempo presente” de onde ele provinha. Vai voltando nos séculos, em direção a uma realidade cada vez mais original americana: “Mas subitamente me deslumbra a revelação de que nenhuma diferença há entre esta missa e as missas que escutaram os Conquistadores do Dourado em semelhantes distâncias. O tempo retrocedeu quatro séculos.”⁶ (Carpentier 2005: 256)

Este terceiro tempo, diferentemente do segundo, possui uma cronologia inversa: do presente em direção ao passado. É a busca do mito de origem que o acompanha, revelando uma estrutura temporal que carrega em si as duas outras estruturas – o tempo cronológico comum e o tempo da enunciação: “Não falamos. Sentimo-nos sobrecarregados diante do esplendor das grandiosas obras, diante da pluralidade dos perfis, do alcance das sombras, da imensidão das esplanadas. Vemo-nos como intrusos, prestes a sermos atirados a um domínio velado. O que se abre diante de nossos olhos é o mundo anterior ao homem.”⁷ (Carpentier 2005: 271).

A impossibilidade de definição do protagonista em alguma instância temporal, no final do relato indica exatamente a busca frustrada da origem latino-americana; ao terminar no entre-lugar – temporal e ideológico – o autor revela essa

⁵ Pero las fechas seguían perdiendo algarismos. En fuga desaforada, los años se vaciaban, destranscurrían, se borraban, rellenando calendarios, devolviendo lunas, pasando de los siglos de tres cifras al siglo de los números.”

⁶ “Pero de súbito me deslumbra la revelación de que ninguna diferencia hay entre esta misa y las misas que escucharon los Conquistadores del Dorado en semejanteras lejanías. El tiempo ha retrocedido cuatro siglos.”

⁷ “No hablamos. Nos sentimos sobrecogidos ante el fausto de las magnas obras, ante la pluralidad de los perfiles, el alcance de las sombras, la inmensidad de las explanadas. Nos vemos como intrusos, prestos a ser arrojados de un dominio vedado. Lo que se abre ante nuestros ojos es el mundo anterior al hombre.”

impossibilidade. O esvaziamento da busca identitária é representado pelo entrelugar no qual se encontra o protagonista no desenlace do terceiro tempo: o tempo inverso das eras. No fim da obra, o viajante encontra-se ao mesmo tempo impossibilitado de voltar à selva e sem identificar-se com sua realidade passada do mundo civilizado: “E agora volto a encontrar minha casa, como se entrasse na casa de outro. Nenhum dos objetos que aqui vejo tem para mim o significado de antes, nem tenho desejos de recuperar isto ou aquilo.”⁸ (Carpentier 2005: 354). Uma impossibilidade produzida pela grande multiplicidade cultural, que não se abarca de forma tão simples. Multiplicidade explicitada através da teoria da transculturação.

Angel Rama: transculturação e cidade letrada

Uma produção literária como a do continente americano pode ser analisada a partir da grande amplitude de sua cultura e especificada pela ideia de transculturação de Angel Rama (1984), que explica como a convivência entre diferentes culturas forma uma identidade ainda a ser definida, justamente por ter caminhos múltiplos a serem percorridos. Rama, através dos estudos de Fernando Ortiz, afirma que a transculturação não é somente um processo de absorção de uma cultura, mas também de perda de uma cultura precedente, ademais de ser a criação de novos fenômenos culturais – respectivamente aculturação, desculturação e neoculturação. A ideia de uma permanente transformação – logo de uma constante transculturação – da cultura latino-americana é corroborada pelas características históricas e mutáveis de sua literatura, “fazendo-a muito distinta de um simples agregado de normas, comportamentos, crenças e objetos culturais, pois se trata de uma força que atua com desenvoltura”.⁹ (Rama 1984: 34).

Um dos níveis das operações transculturadoras é o da cosmovisão. Dentro de tal nível, afirma-se que a cultura contemporânea influencia diretamente os escritores latino-americanos – entre eles Carpentier – com a ideia de ser o mito categoria válida para interpretar as características da América Latina; influenciada pelas crenças populares indígenas, sendo assim um “contato fecundo com as fontes vivas.”¹⁰ (Rama 1984: 52). Essas fontes promovem o reconhecimento de um universo que rompe com os sistemas narrativos lógicos e sistemáticos, e desenvolve uma literatura, não construída pelos modelos oficiais, mas sim marcada por “um universo dispersivo, de associação livre, de incessante invenção que correlaciona ideias e coisas, de particular ambigüidade e oscilação.”¹¹ (Rama 1984: 53). *Los pasos perdidos* segue esta ótica, com um discurso que vai além da narrativa tradicional, e resgata o

⁸ “Y ahora vuelvo a encontrar mi casa, como si entrara en la casa de otro. Ninguno de los objetos que aquí veo tiene para mí el significado de antes, ni tengo deseos de recuperar esto o aquello.”

⁹ “haciéndola muy distinta de un simple agregado de normas, comportamientos, creencias y objetos culturales, pues se trata de una fuerza que actúa con desenvoltura.”

¹⁰ “contacto fecundo con las fuentes vivas”

¹¹ “un universo dispersivo, de asociacionismo libre, de incesante invención que correlaciona ideas y cosas, de particular ambigüedad y oscilación.”

mito para explicar como são fluidas as linhas que marcam a identidade do homem latino-americano. E como é difícil analisá-las.

A ideia transculturadora percorre vários aspectos do universo latino-americano. Um deles é a relação entre espaço e ideologia. *Los pasos perdidos* estabelece, dentro dessa perspectiva, uma relação com o espaço e o tempo americanos. Há no texto uma constante relação entre espaço, tempo e protagonista: o modo como são vistos os locais e as situações ao suceder o relato tem relação direta com a busca de uma identidade própria, uma origem que está por trás dos lugares, das pessoas, das paisagens; e que o final aberto revela ser ainda de difícil alcance. A cosmovisão do continente também pode ser explicada pelo desdobramento evolutivo do espaço americano, que assume uma posição importante frente aos povos que forjaram América; posição muito bem definida pela obra do crítico Ángel Rama, *La ciudad letrada*.

La ciudad letrada é um importante documento revelador da dinâmica histórica do espaço americano, dentro da ótica das ideologias que definem como esse espaço se forma e se desenvolve através dos séculos posteriores à conquista espanhola. A obra fala sobre como foram planejadas as cidades americanas; logo depois da conquista da América, ocorre a construção de uma nova civilização no continente recém-descoberto. Sua construção é definida por um ideal de civilização europeu, ideal que estabelece leis, paradigmas e caminhos que se entrecruzam e forjam uma relação múltipla e conflitiva com toda uma realidade que já existia no continente.

A cidade americana, construída a partir das novas ideias humanistas do Renascimento – sendo um projeto metropolitano que desemboca na ideologia capitalista dos séculos posteriores – é um modelo de cidade que surge como um ideal: o modelo urbano proposto tem na América um lugar propício para encarnar o sonho de uma nova ordem, uma forma organizada à serviço dos novos ideais do capitalismo. A tentativa é a de produzir um novo mundo, fruto da idealização de uma civilização recém-saída da era medieval: a cidade barroca. A palavra-chave deste sistema é portanto ordem: “[às cidades] As regerá uma razão ordenadora que se revela em uma ordem social hierárquica transposta a uma ordem distributiva geométrica. Não é a sociedade, mas sim sua forma organizada, a que é transposta; e não a cidade, mas sim sua forma distributiva.”¹² (Rama 1982: 4).

Uma forma organizada que não somente olha o presente, mas que também possui uma existência moderada em direção ao desenvolvimento futuro desse projeto: a cidade americana é portanto um projeto que olha em direção ao futuro, orientada por um pensamento que crê completamente na sua perpetuação:

A transferência da ordem social a uma realidade física, no caso da fundação das cidades, implicava o prévio projeto urbanístico mediante as linguagens simbólicas da cultura sujeitas a uma concepção racional.

¹² “[a las ciudades] Las regerá una razón ordenadora que se revela en un orden social jerárquico transpuesto a un orden distributivo geométrico. No es la sociedad, sino su forma organizada, la que es transpuesta; y no la ciudad, sino su forma distributiva.”

Mas a esta se exigia, além de compor um projeto, prever um futuro. De fato o projeto devia ser orientado pelo resultado que haveria de obter no futuro.¹³ (Rama 1982: 6)

Uma realidade já considerada como absoluta, dentro de moldes definidos e de uma paisagem que vive em eternos encontros e desencontros entre a cidade real e a *ciudad letrada*; entre a sociedade como um todo e sua parte dirigente. A necessidade de um grupo especializado, letrado, para conduzir os trâmites da nova cidade faz surgir uma organização hierárquica que põe aos espanhóis em primeiro plano; os jesuítas serão parte importante dessa instalação do exercício das letras na nova sociedade. Dentro do projeto da cidade letrada, a palavra tem uma importância essencial: a palavra dos documentos oficiais rege as operações que garantem a elite no poder; institucionaliza as relações entre elite e povo e ordena o campo das significações que mantém a estrutura desejada. Grande parte da população, entretanto, está fora dessa realidade letrada, dependente das leis constituídas para um mundo que não a representava. Podemos então definir duas cidades dentro da mesma cidade *organizada por las letras*: uma, a cidade material, que sempre buscava organizar-se e moldar-se a partir da *outra cidade*, a cidade da documentação, do conhecimento e da organização política, responsável por ser o executor das ordens da metrópole e seu anel de poder.

A cidade letrada e a afasia em Carpentier

O ideal de cidade organizada e ordenada trabalha sempre em conflito com uma cidade real que tem dificuldade em seguir suas regras; que é naturalmente fragmentada, múltipla, física; palpável em seus labirintos. “As cidades se desdobram suntuosamente em uma linguagem mediante duas redes diferentes e superpostas: a física que o visitante comum percorre até se perder em sua multiplicidade e fragmentação, e a simbólica que a ordena e interpreta.”¹⁴ (Rama 1982: 37). A diferenciação entre a “civilização que vem diretamente da metrópole e tenta encaixar-se na “barbárie” de um mundo sem a organização e visão esperada tem sua origem na dificuldade em encaixar modelos europeus em um mundo que não corresponde a essas expectativas; um mundo com uma lógica própria, que tem dificuldades de encaixar-se nessa lógica alheia. De acordo com Carpentier, o conflito justificará o prolongamento do Barroco até os nossos dias: “não saímos

¹³ “La traslación del orden social a una realidad física, en el caso de la fundación de las ciudades, implicaba el previo diseño urbanístico mediante los lenguajes simbólicos de la cultura sujetos a concepción racional. Pero a ésta se le exigía además de componer un diseño, previera un futuro. De hecho el diseño debía ser orientado por el resultado que se habría de obtener en el futuro.”

¹⁴ “Las ciudades despliegan suntuosamente un lenguaje mediante dos redes diferentes y superpuestas: la física que el visitante común recorre hasta perderse en su multiplicidad y fragmentación, y la simbólica que la ordena e interpreta”

completamente do labirinto barroco”¹⁵. Um labirinto que o próprio Carpentier caminhará com intimidade; em suas obras, são expostas problemáticas do continente americano relacionadas com esse conflito e a partir dessa perspectiva.

Como se desenvolve o processo em *Los pasos perdidos*? No romance de Carpentier temos a figura de um personagem que pertence ao mundo “civilizado”, e que adentra ao continente cada vez mais “selvagem”. Descobridor de uma terra desconhecida para ele – assim como Colombo relata o novo mundo – o investigador adentra na mata e relata reações que vão da tímida curiosidade ao completo assombro. Entretanto, as relações que se estabelecem entre o enunciador e seu objeto não possuem um olhar absoluto e totalizante perante o diferente; mas sim a noção de que seu próprio olhar é alheio a uma lógica que não é a dele. A consciência de que está adentrando em um mundo que possui suas regras próprias, independente de suas reflexões e questionamentos:

Aqueles índios que eu sempre havia visto através de relatos mais ou menos fantasiosos, considerando-os como seres situados à margem da existência real do homem, resultavam, em seu âmbito, em seu meio, absolutamente donos da cultura. Nada era mais alheio à sua realidade que o absurdo conceito do selvagem. A evidência de que desconheciam coisas que eram para mim essenciais e necessárias, estava muito longe de vesti-los de primitivismo.¹⁶ (Carpentier 2005: 211)

Esta consciência de estar em um mundo com regras próprias se reflete na estrutura do que está sendo escrito e influencia na apreensão – ou falta de apreensão – do mundo que o circunda. À medida que avança em uma realidade ainda desconhecida por ele, o conflito entre o mundo oficial de onde vem e o mundo labiríntico que passa a conhecer se apresenta claramente na escrita de seu diário. Seus relatos tomam a tendência de ser mais fluidos: parece que o protagonista perde pouco a pouco a capacidade de narrar o que está vendo, a ponto de falar sobre isso no texto; como se perdesse a capacidade mimética de relatar o real:

O que mais me assombrava era o inacabável mimetismo da natureza virgem. Aqui tudo parecia outra coisa, criando um mundo de aparências que ocultava a realidade, colocando-as muitas vezes em entrelinhas. Os caimãs que espreitavam nos fundos da selva alagada, imóveis, com as bocas em espera, pareciam répteis e as serpentes pareciam cipós, quando suas peles não tinham nervuras de madeiras preciosas, olhos de asa de mariposa, escamas de ananá ou argolas de

¹⁵ “No salimos completamente del laberinto barroco.”

¹⁶ “Aquellos indios que yo siempre había visto a través de relatos más o menos fantasiosos, considerándolos como seres situados al margen de la existencia real del hombre, me resultaban, *en su ámbito, en su medio*, absolutamente dueños de su cultura. Nada era más ajeno a su realidad que el absurdo concepto del salvaje. La evidencia de que desconocían cosas que eran para mí esenciales y necesarias, estaba muy lejos de vestirlos de primitivismo.”

coral; as plantas aquáticas se apertavam em denso tapete, escondendo a água que corria embaixo, fingindo-se vegetação de terra muito firme; as cascas caídas adquiriam de súbito uma consistência de louro em salmoura, e os cogumelos eram como cobre fundido, como poeira de enxofre, junto à falsidade de um camaleão demasiado enrolado, demasiado lápis-lazuli, demasiado chumbo estriado de um amarelo intenso, simulação agora de respingos de sol caídos através de folhas que nunca deixavam passar o sol inteiramente.¹⁷ (Carpentier 2005: 240)

Sua capacidade de escrever, de trazer às letras o que está vivendo, começa a entrar em conflito com a própria realidade. De acordo com Irlemar Chiampi (2000), em *Barroco e modernidade*, as palavras no romance não conseguem significar completamente o que está sendo testemunhado, a escrita entra em um interminável retardamento da ação, em enormes descrições justamente para tentar alcançar um ambiente que não se descreve completamente porque não se alcança: “A selva era o mundo da mentira, do engano e do falso semblante; lá tudo era disfarce, estratégia, jogo de aparências, metamorfoses.”¹⁸ (Carpentier 2005: 241). A diferença entre o dizível e o existente revela a inadequação da letra para explicar a realidade. O relato escrito não é suficiente para capturar toda a variedade de coisas, coisas que não pertencem à criação desta língua, que não vêm de sua mesma origem. A linguagem do relato tem dificuldade em ser espelho dessa realidade: ao ser uma entidade cultural distinta do mundo revelado, suas semelhanças com o real no abarcam integralmente a selva americana. “Quase esgotado pela grandeza, resignei-me, ao fim das contas, a baixar os olhos ao nível de minha altura.”¹⁹ (Carpentier 2005: 165). Os recursos do estilo barroco são utilizados especificamente para revelar esse estranhamento – postos em uma narrativa que mais parece um grande labirinto, que não tem suas paredes completamente delimitadas e que por isso, não se fecha em uma única significação.

A falta de instrumentos discursivos necessários para explicar a grande variedade do mundo que se vê pode ser explicada de outro modo. A afasia de

¹⁷ “Lo que más me asombraba era el inacabable mimetismo de la naturaleza virgen. Aquí todo parecía otra cosa, creándose un mundo de apariencias que ocultaba la realidad, poniendo muchas verdades en entredicho. Los caimanes que acechaban en los bajos fondos de la selva anegada, inmóviles, con las fauces en espera, parecían reptiles y las serpientes parecían lianas, cuando sus pieles no tenían nervaduras de maderas preciosas, ojos de ala de falena, escamas de ananá o anillas de coral; las plantas acuáticas se apretaban en alfombra tupida, escondiendo el agua que les corría debajo, fingiéndose vegetación de tierra muy firme; las cortezas caídas cobraban muy pronto una consistencia de laurel en salmuera, y los hongos eran como coladas de cobre, como espolvoreos de azufre, junto a la falsedad de un camaleón demasiado rama, demasiado lapislázuli, demasiado plomo estriado de un amarillo intenso, simulación, ahora, de salpicaduras de sol caídas a través de hojas que nunca dejaban pasar el sol entero”

¹⁸ “La selva era el mundo de La mentira, de La trampa y Del falso semblante; allí todo era disfraz, estrategia, juego de apariencias, metamorfosis”

¹⁹ “Casi agobiado por la grandeza, me resigné, al cabo de un momento, a bajar los ojos al nivel de mi altura”

Carpentier, sendo barroca, permite o uso de vários recursos como regresso a uma origem de representação que ainda não é moldada em uma ordem específica, e que pode assim mostrar toda a sua exuberância. Os recursos barrocos como a retórica e as comparações, a metáfora e os esparçamentos que manifestam a hesitação do protagonista e sua falta de palavras, revelam uma realidade que deseja uma expressão própria.

O estilo barroco serve à tentativa de regresso às origens, dentro e para além do texto de Carpentier: é interessante constatar que um relato que busca a origem da identidade na América Latina seja barroco, ao mesmo tempo em que a cidade americana nasce barroca. A ordem do mundo considerado selvagem tem uma realidade própria, que a ordem da linguagem vinda de fora não pode relatar com toda a integridade; do mesmo modo que a cidade letrada não consegue alcançar toda a instabilidade da cidade real, o discurso “oficial” de um letrado não tem as ferramentas necessárias para entender e conduzir completamente uma realidade alheia a seu pleno entendimento. O que vemos em Alejo Carpentier quanto à narração em *Los pasos perdidos* é uma constatação da falta diante do excesso. A falta da representação se deve ao excesso do representado: a falta da letra ao excesso da realidade.

Do mesmo modo, a cidade letrada, com todo o seu aparato, por mais que tente ser o centro organizador da América, não consegue totalizar sua realidade dentro de seus moldes: a cidade que surge barroca guarda em si todos os conflitos e labirintos que caracterizam o movimento barroco. Vê a si própria como sendo fixa e atemporal, sem modificações históricas; entretanto, convive com o paradoxo da cidade real, dentro do mundo histórico, vítima das modificações sociais e dona de uma variedade cultural que não se controla nem se prevê. As duas cidades convivem no mesmo espaço: pode-se dizer que uma existe conjuntamente à outra, dividindo um mundo em vários.

Podemos dizer portanto que a cidade letrada existe por conta da cidade real, e vice-versa: a ordem letrada existe a partir da “desordem” da cidade real, e a desordem da cidade real existe porque há a ordem da cidade letrada. Estabelecendo um paralelo, a tentativa do relato ordenado da escritura em *Los pasos perdidos* existe porque existe a representação daquilo que é variável, selvagem, não delimitado como querem os moldes já conhecidos. Uma realidade serve à outra, traz seus mecanismos de representação para guiar a visão da outra, traz à realidade discursiva todo o indizível; mostra ao mesmo tempo os limites do lado da ordem e a falta de limitação do lado da desordem. Uma necessita da outra para formar a multiplicidade desta realidade tão variável. É um jogo de sentidos, valores e tentativas de conseguir determinar algo que convive de um extremo a outro dentro da realidade transculturada americana. Revela então a tomada de um espaço físico, cultural, ideológico, histórico, social, etc; que como a cidade letrada e o protagonista da obra de Carpentier, é somente parte da multiplicidade da história do continente.

“Há um labirinto das ruas que somente a aventura pessoal pode penetrar e um labirinto dos signos que somente a inteligência racional pode decifrar, encontrando sua ordem.”²⁰ (Rama 1982: 38). Que seja assim sempre.

ALEJO CARPENTIER AND THE PATHS OF THE LATIN-AMERICAN TRANSCULTURALITY

Abstract: *Los pasos perdidos*, written by the Cuban author Alejo Carpentier, is an important novel, inside the reality of twentieth-century Latin-American literature. Its process to find the source of the Latin-American's man and starting of the reporting travel is confirmed by novel's innovation in its compositive, temporal and ideological levels. In this light, is sought in this article to analyze how, from the chronotope, the novel develops innovations in the time and space, through the studies of Roberto González Echeverría, Angel Rama and the historian Fernand Braudel; establishing relations concerning ideologies formed in the American space.

Keywords: Latin American literature; chronotope; Carpentier; transculturality.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mihail. Formas de tempo e de cronotopo no romance. In: *Questões de literatura e estética: A teoria do romance*. Tradução: Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Ed. Hucitec, 2010.

BRAUDEL, Fernand. *La historia y las ciencias sociales*. Barcelona: Alianza Editorial, 1970.

CARPENTIER, Alejo. *Los pasos perdidos*. Venezuela: Fundación Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, 2005.

CHIAMPI, Irlemar. Barroquismo y afasia en Alejo Carpentier. In: *Barroco y Modernidad*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.

GONZALEZ E., Roberto. *Historia y ficción en la narrativa hispanoamericana*. Caracas: Monte Avila Editores, 1984.

GONZÁLEZ, Elena Palmero. Poéticas del viaje en la narrativa de la alta modernidad latinoamericana: *Los pasos perdidos*, de Alejo Carpentier. In: *Revista Contexto*, volume 10, n 12: 2006.

²⁰ “Hay un laberinto de las calles que sólo la aventura personal puede penetrar y un laberinto de los signos que sólo la inteligencia razonante puede descifrar, encontrando su orden”

RAMA, Angel. *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI Editores, 1984.

_____. *La ciudad letrada*. México: Siglo XXI Editores, 1982.

ARTIGO RECEBIDO EM 31/08/2012 E APROVADO EM 10/10/2012.