

OS ÚLTIMOS *PASSOS* *PERDIDOS*, DE ALEJO CARPENTIER

THE LAST LOST STEPS, BY
ALEJO CARPENTIER

Tieko Yamaguchi Miyazaki
(UNESP-UNEMAT)¹

RESUMO: Partindo de várias reflexões de diferentes críticos hispano-americanos sobre o papel do escritor e sobre a fortuna da literatura nesse continente, o artigo intenta uma reflexão sobre *Los pasos perdidos*, do cubano Alejo Carpentier.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura hispano-americana; *Los pasos perdidos*; Alejo Carpentier.

ABSTRACT: From a series of reflections by different Hispanic American critics on the role of the writer and on the literary fortune in this continent, this article aims at a reflection on *The Lost Steps*, by Alejo Carpentier.

¹ Docente do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (PPGEL), da UNEMAT, de Tangará da Serra- MT. tymiyazaki@gmail.com

KEYWORDS: Hispanic American Literature; *The Lost Steps*; Alejo Carpentier.

Introdução

Deixando de lado a verdade tão bem sintetizada por Mário Benedetti (1967) de que depois de tudo, neste como em qualquer outro século, a única fórmula continua sendo o talento, é bem certo que ainda continua de pé a questão do regionalismo na literatura latino-americana, para escritores de regiões consideradas periféricas e principalmente para os críticos de modo geral. Uma questão que volta à pauta motivada por razões várias. Mas é bem verdade que ela foi mais candente na década de 60-70 do século XX, sobre a qual se manifestaram escritores e críticos de vários pontos da América Latina, dos quais transcrevemos alguns trechos que nos parecem mais elucidativos sobre a sua complexidade.

Em 1967, dizia Ivan Schulman: “El problema de la ubicación cultural es infinitamente más difícil para el novelista americano que para el europeo – le crea un atolladero artístico – pues el americano es el producto de dos culturas, una nacional y otra universal.” (SCHULMAN, 1967, p. 21). Um pouco antes, em um artigo intitulado “La tarea de encaminar”, a propósito de um congresso de escritores latino-americanos realizado no México, A. Uslar Pietri (1961, p. 151) discernia ao escritor latino-americano algumas características que, segundo ele, lhe vêm de seu passado e de seu presente.

La tarea de hacer a América, la empresa antigua y viviente de hacer el Nuevo Mundo, ha estado en el meollo de la vocación de nuestros escritores [...] No es sólo la tarea de comprender y expresar a esta América la que corresponde a los escritores. Ellos entienden, y así lo han entendido magnífica y hasta heroicamente por varias generaciones, que les incumbe también la tarea de encaminar a sus hermanos.

Tarefa que para Mario Benedetti (1967, p. 18) se origina no seu comportamento como homem social e histórico:

Entre nosotros se da el caso curioso de que el ciudadano medio lleve menos en cuenta de sus traiciones y contradicciones al político profesional que al intelectual, quizá porque a éste reserve aun una porción de su esperanza [...] permítasenos [conclui] que sigamos pensando en el escritor como alguien que enfrenta una doble responsabilidad: la de su arte y la de su contorno.

César Vallejo (1961, p.56) é mais incisivo:

Precisemos una vez más que América carece de hogar cultural propio. ¿Existe un espíritu latinoamericano? Precisemos de nuevo que éste no existe ni existirá durante mucho tiempo. La primera condición para probarlo y crearlo debe salir de nuestro conocimiento honrado de que él no existe. El primer paso hacia una cultura original, es decir vital, consiste en crearse en América la conciencia austera y rigurosa de que carecemos de cultura y espíritu propios. Hagámonos cargo de la necesidad de esta conciencia, que no es confesión de humildad, más o menos empírica y vulgar, sino el primer acto científico. Y, si se quiere técnico, de una efectiva evolución creadora.

“No se trata [diz, por outro lado, Carlos Fuentes (1963, p. 269), pela boca de uma personagem] de añorar nuestro pasado y regodearnos en él, sino penetrar en el pasado, entenderlo, reducirlo a razón, cancelar lo muerto... rescatar lo vivo, y saber, por fin, qué es México y qué se puede hacer en él.”

É isso que parece ter feito Alejo Carpentier (1964, p. 13), que afirma ter descoberto um dia desconhecer a essência do mundo americano. Por isso, consagrou anos inteiros a “leer todo lo que encontraba sobre América, desde las cartas de Cristóbal Colon, hasta los autores del siglo XVIII, pasando por el Inca Garcilaso de la Vega.” Por anos só fez ler textos americanos. “América se presentaba como

una enorme nebulosa que yo trataba de comprender pues sentía vagamente que mi obra desarrollaría allí, que iba a ser profundamente americana.” Mas só depois de vinte anos de pesquisa, confessa, “acerca de las realidades sincréticas de Cuba, me di cuenta de que todo lo hondo, lo verdadero universal, del mundo que había pretendido pintar en mi novela había permanecido fuera del alcance de mi observación.”

Já Ernesto Sábato (1967, p. 29), na ponta do outro hemisfério, responde, da perspectiva que caracteriza a Argentina em contraste com a maioria dos demais países hispano-americanos:

Hemos llegado a la madurez, y uno de los rasgos de una nación madura es la de saber reconocer sus antecedentes sin resentimientos y sin rubor. Estoy hablando del Río de la Plata, no de México ni del Perú, donde el problema difiere por la poderosa herencia cultural indígena. Aquí la ciudad y la cultura se edificaron sobre la nada, sobre la pampa recorrida por tribus salvajes y duras. Casi todo nos llegó aquí de Europa; desde su lenguaje y la religión (dos poderosísimos factores de cultura) hasta la mayor parte de la sangre de sus habitantes. Si fuéramos consecuentes con los que a cada rato nos están reprochando el “europeísmo”, deberíamos escribir sobre la caza del avestruz en lenguaje pampa. Todo lo demás sería adventicio, cosmopolita, antinacional. Es fácil advertir la magnitud de Europa y no podemos evitarlo. Además ¿por qué evitarlo? Con qué reemplazar esa preciosa herencia? Lo que hagamos de original se hará con esa herencia o no haremos nada en absoluto.

E dialogando nos mesmos termos com o compatriota, no artigo “El escritor argentino y la tradición”, após toda una argumentação sobre o que entende por “caráter nacional” na literatura, Jorge Luís Borges (1964, p.16) escreve:

¿Cuál es la tradición argentina? Creo que podemos contestar fácilmente y que no hay problema en esta pregunta. Creo que nuestra tradición, mayor que el que pueden tener los habitantes de una u



otra nación occidental. Recuerdo aquí un ensayo de Thorstein Veslen, sociólogo norteamericano, sobre la preeminencia de los judíos en la cultura occidental. Se pregunta si esta preeminencia le permite conjeturar una superioridad innata de los judíos, y contesta que no; dice que sobresalen en la cultura occidental, porque actúan dentro de esta cultura y al mismo tiempo no se sienten atados a ella por una devoción especial; por eso – dice – a un judío siempre le será más fácil que a un occidental no judío innovar en la cultura occidental; y lo mismo podemos decir de los irlandeses en la cultura de Inglaterra [...]. Creo que los argentinos, los sudamericanos en general, estamos en una situación análoga.

É esta vantagem que Alejo Carpentier aponta. Comentando uma afirmação de Charles Péguy que se jactava de nunca haver lido autor que não fosse francês, assinala o escritor cubano: a literatura francesa com a sua produção de séculos a fio pode permitir-se esse insulamento, enquanto o escritor latino-americano não pode desconhecer o contexto histórico-cultural de seu país, essa realidade que o está constantemente remetendo à Cultura Ocidental. Segundo Carpentier (1964, p. 42), a assimilação dessa cultura é uma vantagem que se pode ter sobre certos intelectuais europeus: “Entender, conocer no es equivalente a dejarse colonizarse. [...] 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.”

Estabelecidas estas coordenadas, permanece a pergunta: em que consiste em literatura o elemento diferencial. Sobre isso diz Ivan Schulman (1967, p 56):

La insistencia, todavía hoy, sobre la necesidad de crear obras que reflejen, en sentido limitado, ambientes nacionales y regionales, o sea, la limitación de la realidad artística a lo que es peculiar, individual y exótico de América, revela a nuestro ver una actitud colonial y declara un concepción literaria que relega a prescripciones de índole social la creación individual.

Ao que Borges responde que a confusão vem de pensar que a autenticidade é sinônimo de presença física do lugar. Enquanto Carpentier (1964, p.42) afirma: “resulta que ahora nosotros, novelistas latinoamericanos, tenemos que nombrarlo todo – todo lo que opera con energía – para situarlo en lo universal” – difícil tarefa, segundo ele, principalmente quando se trata de revelar algo que “no ofrece información libresca, un archivo de sensaciones, de contactos, de admiraciones epistolares, de imágenes y enfoques personales” - , o mesmo Borges, por outro lado, argumentando contra os que exigem presença da “paisaje, topografía, botánica, zoología” na literatura do país, defende que o “verdaderamente nativo suele y puede prescindir de color local”. Segundo ele, Gibbon, na sua *História do declínio e da queda do Império Romano*, afirma que no *Alcorão* não há camelos. Para ele, basta essa ausência para confirmar a autenticidade do livro:

Fue escrito por Mahoma, y Mahoma, como árabe, no tenía por qué saber que los camellos eran especialmente árabes; eran para él parte de la realidad, no tenía por qué distinguirlos; en cambio, un falsario, un turista, un nacionalista árabe, lo primero que hubiera hecho es prodigar camellos, caravanas de camellos en cada página; pero Mahoma, como árabe, estaba tranquilo: sabía que podía ser árabe sin camellos. (BORGES, 1952, p.18)

Para Uslar Pietri (1969, p. 56),

la literatura hispanoamericana nunca ha ignorado la hora mundial. Ha pesado, por el contrario, de una especie de afán, a veces superficial, de novedad y contemporaneidad. Desgraciadamente, sin necesidad de ir a consultar a Einstein, todos sabemos ya que no hay un solo tiempo único del mundo, sino, pavorosamente muchos mundos y muchos tiempos .[...]

Me percato de que es menester que pongan en claro algo de lo que no quiero decir lo que acabo de decir. No quiere decir que tenga que ser anacrónica o rebasada la novela americana .[...] Vamos a incorporar,

como instrumento útil, todos los procesos técnicos de la novela, todos los adelantos en la presentación de caracteres y momentos, el monólogo interior de Joyce y la pavorosa exterioridad trágica de Kafka, la inacabable de lo no significativo de la antinovela francesa y la mezcla de tiempos diferentes y de diferentes perspectivas, pero no para incorporarnos a lo ajeno y lo extemporáneo, sino para hacer lo propio con más eficacia y tino.

E continuando a reflexão do escritor venezuelano, Iván Schulman (1967, p. 56) esclarece:

Pero la cuestión de la imitación debe ser considerada desde dos puntos de vista [...] Los novelistas americanos han visto retratados en la obra de Joyce, de Hemingway, Faulkner y Dos Passos, entre otros, aspectos de la realidad que ahora ellos se sienten atraídos a captar. En segundo lugar, varios de los centros urbanos americanos han alcanzado la madurez y el desarrollo culturales suficientes para desempeñar un papel creador en un plan universal. [...] Esta percepción cosmopolita es la de Julio Cortázar, defendida en una entrevista reciente con Josette Lazar.

Da mesma opinião não parece comungar Otto Maria Carpeaux (1967, p. 730. Trad. nossa), com o argumento de que “A independência linguística aparente dos experimentos brasileiros de hoje é reflexo de experiências análogas feitas no mundo inteiro: Joyce, Michaux, Gadda, Arno Schmidt, são outros nomes e grandes nomes. Uma vez transplantadas no Brasil, a experiência deles muda de sentido: eles significam um neo-colonialismo”. E logo continua: “Toda a literatura brasileira, até 1922, teve a ambição de ser o que ela não foi: europeia. Depois, após certo período de euforia modernista, quis ser americana [...]. Hoje ela oscila entre o desejo ‘d’avant gard’ de ser internacional (e exportável).”

Mas o que talvez Otto Maria Carpeaux não poderia supor é que experiências junto a escritores europeus pudessem reverter em descobertas como a que aponta o cubano Carpentier. Depois de

toda uma convivência junto a surrealistas franceses, descobre ele o que denomina “real maravilhoso” americano. “Las cosmogonías indígenas” – acrescenta – “no ofrecen tanto um sistema intelectual como una vivencia de la realidad” (CARPENTIER, 1963, p. 42). E contra acusações quanto a influências surrealistas francesas em nossos escritores, contesta Pietri (1961, p.56): “Pero también se advierte que hay una resurrección, en alguna manera misteriosa, de las formas barrocas [essa mesma que, segundo Carpentier, é decorrência da necessidade de nomear as coisas] y luego señala un peculiar modo de realismo que han dado llamar realismo mágico.” E explica:

La visión caótica, deformante y decorativa del barroco está ciertamente viva en muchos de estos escritores. Una realidad que se transforma continuamente de una manera metafísica en apariencias de otras cosas. Pero es posible que en esas plantas que se convierten en hombres o en esos presentes que cambian de lugar y tiempo, haya una herencia mágica del mundo americano primitivo que alía fácil, acaso espontáneamente, con ciertos refinados escamoteos o misturas que inventó o creyó inventar el surrealismo.

Dentro dessa visão, talvez caibam as palavras de Ernesto Sábato (1967, p.235):

[...] la cultura es siempre dialéctica (no tanto en el sentido hegeliano como en el kierkegaardiano), y en este juego de fuerzas y contra fuerzas, la América Latina tiene la importancia que siempre tuvo, en la formación de una nueva cultura, el primitivismo, la ingenuidad, el paisaje inédito y desmedido, el aporte de una nueva sangre y de una nueva perspectiva hasta el propio resentimiento de los pueblos postergados o subestimados.

As citações que abrem este trabalho podem parecer excessivas quanto à extensão. Mas esta se explica pelo objetivo que as orienta: talvez em primeiro lugar, reunir alguns autores ou certos

textos pouco conhecidos ou já esquecidos, mas que interessam ao traçado do percurso histórico da discussão e do pensamento sobre o tema do escritor latino-americano – e com ele sobre os problemas inerentes, como o do regionalismo ou não de/em nossa literatura; segundo, compor o contexto em que se publicou o romance central da presente reflexão, *Los pasos perdidos*, de Alejo Carpentier. Apesar de que argumentos acima transcritos possam parecer hoje já superados, eles são importantes para entender, parece-nos, o romance cubano, como uma referência histórica do pensamento literário e cultural na América Latina.

No romance cubano, publicado em 1959, o protagonista faz um percurso espacial bastante amplo ao partir da América do Norte e caminhar em direção ao sul, à América Latina, colhendo o que mais lhe pareça característico de cada trecho, na paisagem e na história, até embrenhar-se no centro mesmo da floresta tropical, configurada – sensual, sensorial, eroticamente - como a borda do surgimento do universo, do caos organizando-se em cosmo. Numa evidente, pois, viagem não só no espaço como no tempo cósmico. Ou, em outros termos, numa temporalização do espaço, como se apreende no espetáculo de uma cratera com plantas pré-históricas, num movimento “de posesión, de acoplamiento, de incesto, a la vez monstruoso y orgiástico, que es suprema confusión de formas” (CARPENTIER, 1966, p.29), além da qual se visualiza “la tristeza sideral de los tiempos sin incienso y sin alabanzas cuando la tierra era desordenada y vacía, y las tenebras estaban sobre la haz del abismo” (CARPENTIER, 1966, p.30).

1.

Los pasos perdidos inicia-se com a personagem central – um hispano-americano, de ascendência europeia pelo lado paterno, residente em Nova York, significativamente privado de nome próprio e ao qual passaremos a chamar de Personagem - no momento em que entra de férias, após ser premiado por uma peça

publicitária. Casado com uma atriz, que também então se ausenta em uma nova turnê de sua companhia de teatro.

Apresenta-se ela – a Personagem - no instante de um corte em que se deixa um certo ritmo de vida e se entra subitamente numa nova duração. Saindo de uma duração sustentada, como ela própria define, “por obra de un impulso adquirido a fuerza de paroxismo”, o pequeno período de férias se lhe configura como um segmento de tempo exatamente delimitado e como tempo de liberdade. Essa situação em que o sujeito tem – ou teria teoricamente - à sua frente ampla abertura de escolha, no entanto, chega-lhe em forma de “una vaga amenaza”, que ele reconhece nos indícios de um desconcerto, devido à “posibilidad de dialogar conmigo mismo”; por isso, surpreende-se falando “ a media voz” (CARPENTIER, 1966, p. 14), como que com medo de ser ouvido ou de se ouvir. A reação é a de negação: “Apuré un gran vaso de Jerez resuelto a aturdir al que demasiado reflexionaba dentro de mi cérebro.” Dá-se entrada aí a um motivo – que voltará no final - como um coadjuvante na tentativa de impedir a emergência do juiz: a bebida, seja já no primeiro capítulo na figura do bilhete deixado pela mulher (“P.S. Hay una botella de Jerez en el escritorio” – (CARPENTIER, 1966, p. 13), especiosa em sua forma de marcar presença, uma gentileza, um carinho; seja como alternativa para aliviar o acosso do Curador (“ Sólo me interesaba, en este momento, llegar a un bar cercano [...]” (CARPENTIER, 1966, p.28), ou insidiosa como um copo “puesto al borde de la última octava” (CARPENTIER, 1966, p.29) na casa da amante.

Essa prova inicial da trajetória que a Personagem irá descrever se duplica no capítulo seguinte, na forma do encontro “casual” com o Curador de sua universidade, novo mandatário do contrato em curso de se efetuar. A reação do sujeito se aprofunda, quando, baldados todos os esforços pela denegação, é vencido pela boa fé do destinador: a de uma viagem à América hispânica para trazer, “entre otros idiófonos singulares, un injerto de tambor y bastón de ritmo que Schaeffner y Curt Sachs ignoraban, y la famosa

jarra con dos embocaduras de caña, usada por ciertos índios en sus ceremonias funerales [...]”(CARPENTIER, 1966, p.28) com que, assim, se comprovasse a sua teoria de que a música se originara da imitação do canto dos pássaros. Esse encontro com o Curador que ele chama de “o encontro” - porque prefigura que “Encuentro trivial, en cierto modo, como son aparentemente todos los encuentros cuyo verdadero significado solo se revelará más tarde, en el tejido de sus implicaciones... [...]”(CARPENTIER, 1966, p.19) - indicia o seu caráter barroicamente extra-ordinário - que o sujeito pressagia - no pormenor da nuvem que rebentou com “tan inesperada violencia” que “sus truenos parecían truenos de otra latitud.”(grifamos). E esse encontro se faz dramaticamente: encurralado, o sujeito, que tem medo de “dialogar consigo mesmo”, se vê “en el ser que se inscribía dentro del marco barroco del espejo”, no qual “ actuaban en este momento el Libertino y el Predicador, que son los personajes primeros de toda alegoria edificante, de toda moralidad ejemplar.” (CARPENTIER, 1966, p.27).

E onde se representa essa narrativa da aparição e instalação do Libertino? Músico, opta pela publicidade, em que a arte se faz mercadoria, mergulhando-o numa rotina, “Subiendo y bajando la cuesta de los días con la misma piedra en el hombro” (CARPENTIER, 1966, p.14), na era do “Hombre-Avispa, del Hombre-Ninguno, en que las almas no se vendían al Diablo, sino al Contable o al Cómitre.” (CARPENTIER, 1966, p.15). A triplicação dessa prova se completa com os argumentos pouco honestos da amante que acaba indicando o próprio trajeto da viagem, aportando, num primeiro momento, na “gran ciudad tropical, famosa por la hermosura de sus playas y el colorido de su vida popular” (CARPENTIER, 1966, p.36).

O instante, pois, do surgimento do juiz nessa trajetória do pecador, tem por função marcar o ponto de cisão de dois tempos referenciais abrindo-se em um tempo extraordinário que fundamente toda a significação do itinerário da Personagem.

Por outro lado, o desdobramento da unidade em consciência reflexiva e sujeito da vivência, tendo por eixo de articulação a historicidade do homem e a consciência dela, proporciona uma estrutura mínima de abordagem do romance. Uma estrutura tanto mais importante quando se verifica que permanece como uma constante durante toda a obra, assumindo vários sentidos, até alcançar o final, dentro de uma abertura significativa, proporcionada por uma nova conceituação de homem-artista.

2.

Uma constelação de figuras femininas gira ao redor da Personagem, cujo centro é Rosario. As demais, ao combinarem-se sintagmaticamente na sequência da narrativa, só cobram sentido por sua referência a Rosario, ainda que esta só apareça na segunda parte do romance. Restringindo-nos por ora às duas figuras que dominam a primeira parte do romance – a esposa Ruth e a amante Mouche -, ao colocarem-se como as duas possibilidades de relação amorosa heterossexual dentro da sociedade a que pertencem, elas conformam a dimensão afetiva da Personagem. Distinguem-se elas num primeiro momento pela contraposição, no eixo da legalidade, pela prescrição e não-prescrição desse relacionamento, o que em certo momento vai sustentar o desenvolvimento do próprio enredo. Ou seja, estar casado com Ruth vai constituir, aos olhos da Personagem, o móvel de suas decisões, ao mesmo tempo em que serve para trazer à baila as dimensões humanas implicadas, em suas dinâmicas de enriquecimento ou empobrecimento da vivência afetiva e do próprio corpo. Em síntese: a situação inicial narrativa é, numa determinada sociedade, a do estado ideal da busca e realização humana: estar casado legalmente, tendo cada qual a profissão escolhida. Essa estrutura mínima, aplicada a uma sociedade conservadora como a americana, a do romance, na década de 50, do século XX, se presta para sustentar um conjunto de sistemas de valores. Ou seja, é nessa estrutura que se abrem as fissuras mobilizadas na construção dramática do próprio enredo. A primeira delas aparece na história da esposa.

A história de Ruth tem um traço distintivo específico: esclarece o processo de condenação do homem pelo tempo dentro de uma comunidade. A profissão de atriz de teatro estabelece, desde o início, a dualidade mundo real/mundo da ficção, compreendidos não em contraste de mútua exclusão, mas como de complementação em benefício de um enriquecimento humano. No entanto, na interação, a princípio, do primeiro em relação ao segundo – contrato de trabalho sempre prorrogáveis, representação infinita da mesma peça, sem espaço para outras atividades – transforma-se o mundo da comunicação e da liberdade por excelência na “Ilha do Diabo”. Daí a percepção da ironia da frase aprendida por Ruth a ser corretamente pronunciada: “Sic semper tyrannis.” (CARPENTIER, 1966, p.10) Num segundo momento, inverte-se o vetor desse dinamismo e o mundo do teatro, assim visto, penetra a área do mundo real. A atriz passa então a atuar também na vida.

Durante todo o primeiro capítulo, o teatro passa a ser visto como um lugar e uma força de disjunção, pela mediação do tempo. O desencontro dos horários de folga, a presença do tempo marcando cada minuto disponível, os momentos de contato físico prefixados pela semana. Toda a cena do encontro dos esposos se constrói ao redor desse tema: Ruth que fala com o marido “distraidamente” e através do espelho; Ruth que não tem tempo para falar com o marido nos intervalos das representações; o carinho ao corpo nu interditado pelo vestido de veludo que o cobre; Ruth que, na partida para nova turnê, faz-se substituir por um bilhete e, na ausência, por uma garrafa de bebida. E no final do romance – quando da volta da Personagem à civilização – a inversão na posição do elemento teatral na dualidade assinalada configura o total nivelamento dos dois mundos: a esposa que fora atriz e que quer agora desempenhar o papel de esposa com a teatralidade com que fora atriz.

Essa mesma mediação do tempo está presente no relacionamento do homem com o mundo natural – humano e não-humano, mas através de um substituto seu: pela interferência de um mundo artificial, criado, que configura, sufocadamente, o

“espaço da natureza totalmente dominada”. Assim, o ambiente do quarto conjugal se apresenta todo invadido de perfumes artificiais; a janela tem o seu horizonte fechado pelo construído: a igreja e suas torres, o hospital e as fileiras de janelas iguais, o “bochorno azuloso de gasolina” que sobe da rua.

Dentro desse contexto, Mouche representa o desvio para o homem que tem o seu mundo social mínimo tomado pelo mundo exterior. Representa a tentativa de salvação do tempo tornado inútil pelo esvaziamento do lar. Na sociedade conservadora, esta alternativa se faz, portanto, pelo desvio, pelo ocultado, pelo não-prescrito. Nessa primeira oposição, deveria ela representar a possibilidade de um relacionamento mais humano, mais enriquecedor, satisfatório, não alienante. Mas, como indicia o seu nome – estranho, aparentando um outro mundo, mais evoluído, de mais saber – Mouche lhe oferece um mundo marcado pela *moda*. Implícitos os semas: efemeridade, exterioridade, nivelamento. Todos os elementos convocados para sua caracterização – leitura de orelha de livro, de catálogo, rótulos – caracterizam-se pela ausência de um suporte real, uma ausência que, ao interpor entre o homem e a terra uma distância vazia, o define como um ser em flutuação. A própria profissão de Mouche – vidente, astróloga – é uma mentira, que tem, como reverso, a verdade do desconcerto ontológico. Tanto o seu estúdio – com “figuraciones de la Hidra, el Navío Argos, el Sagitario y la Cabellera de Berenice” (CARPENTIER, 1966, p. 29) , que “[o amante] había ayudado a solemnizar con *De Coeleste Fisonomiae, Prognosticum supercoeleste*”, - como tudo que ocorre nesse espaço – os amigos que ali se reúnem, suas conversas – constituem uma bela alegoria da sociedade focada, cujo modelo estaria dado na confissão: “A menudo me exasperaba por su dogmático apego a ideas y actitudes conocidas en las cervecerías de Saint-Germain-des-Prés, cuya estéril discusión me hacía huir de casa [...]” (CARPENTIER, 1966, p.30), e que suscita na Personagem a reflexão de que

Muy asustados por su tiempo debían estar los hombres [...] para interrogar tanto a los astrólogos, contemplar con tal aplicación las líneas de sus manos, las hebras de su escritura, angustiarse ante las borrajas de negro signo, remozando las más viejas técnicas adivinatorias, a falta de tener modo de leer en las entrañas de bestias sacrificadas o de observar el vuelo de las aves con el cayado de los aurispices (CARPENTIER, 1966, p.29).

Em síntese, ela oferece, enganosamente, sobrepondo-se ao tempo histórico de sua sociedade, uma atemporalidade. Reportando-se ao esquema representado no início deste tópico, verifica-se que a disjunção procurada pela Personagem – assinalada pela prescrição e não prescrição de seu relacionamento – encontra-se neutralizada: as duas mulheres têm como base conjuntiva a sua definição de seres dominados pelo tempo. De seres que se encontram absolutamente sincronizados com a sua era: definem-se assim por uma total horizontalidade temporal. E tempo aqui significa distanciamento e desintegração.

3.

A *Nona Sinfonia*, de Beethoven constitui um *leitmotiv* importantíssimo nesta obra, como uma coluna mestra dentro do universo anunciado pela Personagem e por Ruth. Associada à ode de Schiller *An die Freude*, forma contraste com o poema *Prometheus Unbound*, de Shelley, e a tentativa da Personagem de compor-lhe uma cantata. A primeira aparição da Sinfonia dá-se em contiguidade temporal com a cisão da Personagem e, portanto, com o início de seu novo tempo. Dá-se ao acaso – esse acaso, aparente, tão importante nesta obra, em que sequer Mallarmé é esquecido – e é expressa significativamente pelo dêitico “isto”. É o próprio narrador quem descarta a possibilidade de atribuir ao fastígio assim expresso a função indicial de caracterização da Personagem quanto ao seu contexto histórico. O relevo dado a um verso de Schiller e a referência à infância localizam o contexto de significação. Mas é só na segunda

parte do romance, já a caminho da selva, ao ouvi-la novamente ao acaso, é que tem forças – pela própria função do novo espaço – para acompanhá-la inteira.

E ela vem associada à figura do pai.

Eis aí o pai, músico anglo-saxão, que deixa a Europa, desiludido com as frequentes guerras. Com o passar do tempo, porém, “su fracaso”, diz o narrador, “en este continente se iba traduciendo, cada vez más, en la saudade de una Europa contemplada en cimas y alturas, en apoteosis festivas [...]” (CARPENTIER, 1966, p.94). É, portanto, pela perspectiva proporcionada por este continente que se erige a Europa do sagrado respeito pela vida do homem, do progresso irrefreável, da socialização gradual e da cultura coletiva, dos operários que preferem a *Nona Sinfonia* à missa aos domingos. Ou seja, toda uma visão de mundo, uma ideologia e sua programática se resumem aí. Atraída por esta imagem criada pelo pai, a Personagem atravessa o Oceano para defrontar-se, no entanto, com esse mundo mergulhado numa convulsão total, resultado da segunda Grande Guerra.

A figura do pai, definida pelo traço distintivo de sua origem, associa-se à imagem de uma Europa ideal, que nasce do confronto com a do Novo Continente. Um confronto que se realiza tendo por eixo de articulação a percepção e o sentimento de História. À Europa secular opõe-se o continente de “pouca história”. O traço distintivo nasce, portanto, de uma concepção e vivência do tempo acima de tudo como o da História, ou seja, como evolução inerente e imprescindível à condição e definição de homem e de humanidade.

O tempo da História para o pai não se restringe, assim, à sincronia de Mouche, mas considera principalmente a diacronia de séculos em andamento, em movimento direcionado, evolutivo. Por isso, esta Europa e a obra de Beethoven (e a *Ode* de Schiller), pela perspectiva do pai, unem-se na significação de exaltação ao homem e à sua capacidade de criar a realidade do próprio universo. A ironia nasce, entretanto, quando, pela perspectiva proporcionada pela própria experiência *in loco*, isto é, não em imagem criada à distância,

à Personagem é dado descobrir outros termos de conjunção aos dois termos confrontados. Descobre a exata homologia da estrutura da História europeia e a estrutura da *Sinfonia*. Resulta daí uma extrema fidelidade da Sinfonia em sua homologia, o que lhe dá a faculdade de antecipar acontecimentos da própria História. Por isso, é à situação de convulsão total do mundo europeu que se associa o trecho da ópera em que se prepara a entrada da *Ode* de Schiller.

Aqui se insere um novo motivo, marcado também pela problemática do tempo como História: o museu, esse signo das velhas civilizações. Atualiza-se duas vezes: uma, localizada pela lembrança no tempo das guerras e da estadia da Personagem na Europa; outra, no momento em que decide aceitar a missão acadêmica oferecida pela Universidade. A primeira configura uma tentativa da Personagem de fugir aos acontecimentos de sua própria circunstância histórica, refugiando-se nesse espaço fechado em que se pretende reter os tempos idos: “Había tratado de aliviar una congoja de viajero decepcionado, de peregrino frustrado por la profanación de Santos Lugares, en el mundo – sin ventana – de los Museos.” (CARPENTIER, 1966, p.38)

Mas a única evidência que deixam as representações “eternizadas” dos séculos anteriores, ali espacial e sincronicamente preservadas em sua diacronia, totalmente isoladas do mundo – “sin ventanas” – é a de uma duração vazia. A memória individual, portanto, não conta com o socorro da memória coletiva, para desempenhar a função de integrar o homem singular aos homens que o precederam. Diante do desfile cronológico dos quadros, a Personagem mantém-se presa a seu próprio século: apesar da diacronia do museu, não sai da sincronia de seu tempo.

A segunda aparição prefigura os acontecimentos futuros: extrapola a natureza existencial do presente do episódio, instituindo uma ilação relativa à forma do romance. Antecipa a passagem de uma situação a outra, como uma ponte ambígua em busca do outro termo da correlação.

Desta forma, completamente limitada pelas barreiras de sua época e exatamente enquadrada nela, a Personagem se reduz a novo Sísifo, a Prometeu individual de culpas coletivas. Daí a ironia da homologia perfeita entre a história da Personagem e a do trio de artistas hispano-americanos que, já junto à selva, interpõe entre eles e seu espaço existencial a distância característica do “mundo da cultura”, presente na figura especiosa de Mouche, que ali volta a pôr em prática a sua *profissão*. Essa cultura que não se encontra na América Latina segundo eles, novas vítimas atraídas a labirintos discursivos, intelectuais que os afastam da origem, na leitura irônica da Personagem, que os enfrenta. Ou labirintos de tempo em que o secular progresso humano repercute como prestes a desembocar num mundo apocalíptico, anunciado por signos em que a Personagem lê o profundo desconcerto ontológico do homem moderno, e que ela expressa em imagens de dimensão apocalípticas:

[...] todos parecen esperar la apertura del Sexto Sello – el momento en que la luna se vuelva color de sangre, las estrellas caigan como higos, e islas se muevan de sus lugares -. Todo lo anuncia: las cubiertas de las publicaciones expuestas en las vitrinas, los títulos pregonados, las letras que corren sobre las cornisas, las frases lanzadas al espacio. (CARPENTIER, 1966, p.263)

O tempo histórico, portanto, sincrônica e diacronicamente encarado, traço distintivo, de um lado, de Mouche e Ruth e, de outro, do pai da Personagem, significa morte. É esta significação básica que permite relacionar estas três figuras num só universo paradigmático.

4.

É já na capital hispano-americana – esse espaço de encontro de civilizações – que a Personagem tem a última visualização simbólica do mundo de que provém. O hotel em que se hospeda

com a amante e outros companheiros estrangeiros, é um símbolo bissêmico, na terminologia de Bousoño (1962). Representa, de um lado, a última linha de invasão americana europeizante; de outro, o seu caráter específico de espaço de permanência provisória, em que estão sitiados os estrangeiros pela eclosão de uma revolta, revolução, sublevação – não se sabe como se definir nem expressar – representa o absurdo da presença deles ali. Ou da cultura deles ali. Daí a divisão, o limite à locomoção, a incomunicabilidade entre interior e exterior do prédio; e os estranhos, insólitos acontecimentos mobilizando o espaço inferior e o espaço superior numa dinâmica fantástica.

A primeira oposição de tais espaços encontra-se nitidamente marcada pela diferença no comportamento dos humanos. Os homens de dentro do hotel isolam-se. Cada qual se mantém embutido em sua órbita individual, cada qual sintonizado com o Outro continente, que procuram reproduzir em miniatura. E a figura do pai volta aqui substituído pela do *Kappelmeister*. É por esse isolamento etnocêntrico que não compreendem o que se passa “lá fora”, para onde correm os funcionários do hotel.

Este corte dentro/fora leva a configurar-se uma situação de insulamento desse microcosmo europeu: um confinamento que tem a função de julgamento. É a partir dela que se instaura uma segunda divisória. A parte superior do hotel se apresenta, numa configuração expressionista, como última visualização do que a Personagem passa a denominar, sintomaticamente, por “lá”, denunciando, a estas alturas, a distância psicológica que se interpõe entre o seu passado imediato e o presente. As escadas, as paredes retas, em corredores iguais, filas de portas simplesmente enumeradas, o anonimato das pessoas que ali passaram trazem-lhe de novo a imagem do mundo como colmeia. Pela primeira vez a teoria d’*El Gusano* – com que se justifica a realidade mágica de ocorrências estranhas – manifesta agora na forma surrealista de uma invasão – pelas paredes, pelos esgotos, pelos canos d’água, e demais fendas – de vidas inferiores, ao Personagem se apresenta clara ao identificar-se com a concepção de homem-sísifo. É a partir desse momento que a disjunção entre a

Personagem e Mouche ganha impulso. A Personagem chega à clarividência de que “con peña hembra cargada en el lomo” estava cumprindo o trabalho de Sísifo. E o simbolismo dela – Mouche, outro inseto tanto quanto *el Gusano* – se configura em sua verdadeira dimensão coletiva.

A transcendência dos momentos que está vivendo continua a manifestar-lhe ao espírito num tipo de “acaso objetivo” pela bissemia da configuração espacial: encurralado do outro lado da rua do hotel, ocorre-lhe pela primeira vez a ideia de que “este cauce de la alla que cada tiro ensanchaba, ese foso, esa hondura que cada bala hacía insalvable, era como una advertência, como una prefiguración de acontecimientos por venir.” (CARPENTIER, 1966, p.68)

5.

A nova situação da Personagem, provocada pela mudança do espaço geográfico, tem como indício principal a mudança de comportamento, decorrente do contraste violento que se estabelece, desde a sua chegada, entre o espaço citadino anterior e o espaço atual. Ainda em Nova York, prefigurando premonitoriamente a disjunção inicial do itinerário da Personagem, atualizam-se dois motivos cuja significação se completa no mundo hispano-americano: a busca quase inconsciente do elemento vegetal e a experiência aguda da chuva apreendida como *sensação*. A imagem dominante na capital sul-americana é a da potência quase incontrolável do mundo vegetal, que se apresenta como uma força sempre vigorosa na luta pela reconquista dos terrenos perdidos ao homem. É ainda nessa mesma cidade que a Personagem é envolta pela natureza e todo o seu ser é tomado pelo despertar sensorial, através do contato agora direto com as coisas. Daí a descoberta quase corpórea do silêncio, e da noite como realidade autônoma.

No novo mundo, portanto, pela recuperação das funções do corpo e das sensações como forma de conhecimento e de fundação da realidade do mundo exterior, as vivências da Personagem passam

a ser determinadas pelo primado do espaço, descartando-se, desta forma, a necessidade do tempo. Por isso, restabelecida a categoria do espaço como forma de coexistência dos seres, não é só com o mundo natural que a Personagem começa a comunicar-se: a visão da plateia do teatro em que todos parecem conhecer-se, o relógio da praça – esse signo básico da Civilização - com seus ponteiros parados, criam-lhe a imagem de um espaço essencialmente humanizado.

A integração no espaço torna possível a reconquista da infância e da adolescência da Personagem. A memória, ao contrário de sua função com relação ao museu, ao alimentar-se aqui das sensações revividas, passa a ter função integradora.

Inicialmente predomina a recuperação individual do eu hispano-americano. Logo, porém, superpõe-se o plano simbólico da reconquista do homem civilizado. Pois a nota marcante do romance transfere-se para a divisão do trajeto espacial em segmentos correspondentes aos séculos da História da Humanidade (sobre esse tema, cf *Tientos y diferencias*). Como a História da Humanidade não se esgota na História, quase paralela a essa segmentação espaço-temporal, processa-se uma outra – mítica –, tendo como paradigma o relacionamento homem-terra; o lento movimento da busca pelo homem da sua verticalidade, despreendendo-se da horizontalidade inicial de coalescência ao húmus, é dado através da substituição do homem pelo animal em certas funções de contiguidade com a terra.

É, portanto, através da identificação com dados culturais que a Personagem, numa espécie de contraponto, consegue alcançar o significado de cada trecho que percorre. Torna-se ela o eixo em que se articulam, de um lado, os eventos que se encontram armazenados sob o título de História e de Cultura, e de outro, o espetáculo existencial que diante dela se desenrola. Se no plano da consciência e da cultura intelectualmente adquirida, essa articulação é possível graças à erudição da Personagem, por outro, entretanto, pode-se dizer que se instaura uma tensão viva entre a consciência histórica e

a consciência existencial, durante a qual a representação do espaço se faz isomorficamente. Tem-se, então, uma recuperação individual de uma evolução coletiva, em que o homem atinge uma abertura interior espaço-temporal equivalente. Daí a recuperação instintiva de vivências que a reportam a um mundo mítico de validade universal: o sol, o sal, a água, a erva, o fogo, a farinha.

Há, assim, uma anterioridade da vivência com relação à manifestação crítica. Recoloca-se a dualidade inicial do desdobramento da Personagem, cabendo à consciência a função de atualizar o sistema cultural: é ela que, ao inserir os fatos da experiência nesse sistema, constrói-lhes o contexto de significação. Processa-se, desta forma, um movimento de retroversão temporal: do presente existencial para o passado coletivo, retornando depois ao presente narrativo. Por isso, a narração pode trazer manifesta a articulação dos termos – vivência e crítica – em seu próprio dinamismo de realização.

Em contraste, portanto, ao museu que se caracteriza pelo objetivo de roubar ao esquecimento os tempos passados, mantendo-os, porém, diferenciados diacronicamente, tem-se aqui uma sincronização viva da diacronia; e, o que é mais importante, promovida pelo *espaço*. Em contraste violento a Mouche, a personagem atualiza a História da Humanidade, assumindo-a em seu tempo vivencial. Por isso, o mesmo espaço é fator de integração para a Personagem e de desintegração para Mouche.

6.

A viagem em direção à selva é um contínuo seccionamento em círculos. Seja demarcado por denominações abstratas, seja pela estilização de cada trecho compreendido entre eles: formas de expressão, no nível da narração, de realidades arquetípicas. É pela boca do El Adelantado que, pela primeira vez, a configuração da selva, tendo como mediadora a estrutura do mundo lendário medieval, se faz como o de um reino vedado: “nación escondida,

mapa de clave. Vasto país vegetal de muy pocas puertas” (CARPENTIER, 1966, p. 110). Próximos a ele, novos círculos se denunciam. Apresenta-se a selva em toda a sua pujança, essa realidade muito bem caracterizada em romances anteriores sobre ela. O grupo das personagens é totalmente envolto por ela, ao transpor-se a porta secreta que se abre ao eleito que lhe conhece a senha. Uma porta em forma de túnel que conduz aos reinos inferiores. Não há uma focalização realista da interação ser-espaco. Há, pelo contrário, uma organização imediatamente visível em sua manifestação, como se se obedecesse a uma ordem prévia, a uma vontade superior e consciente. Estilização que volta a confirmar-se no segundo momento quando a Personagem é submetida a uma espécie de prova das águas. Uma sorte de descida aos infernos. Por isso, quando El Adelantado aponta a aproximação da *verdadeira* selva, compreende-se a razão da epígrafe: “No habrá más que silencio, inmovilidad, al pie de los árboles, de los bejucos? Bueno es, pues, que haya guardianes.” (*Popol Vuh*) (CARPENTIER, 1966, p.163)

A transcendência dessas transposições de limiares é interpretada pela Personagem através da modificação no comportamento humano: toma-a como indício de uma nova situação e portadora já dos semas com que esta se caracteriza: assinala, com relação à aproximação à selva, a aptidão ao silêncio, ao tom sentencioso e quase bíblico, às reflexões em poucas palavras.

Já na selva, a personagem Montsalvaje aponta as *Grandes Mesetas* como o limite de um novo espaço: o reino das *Espesuras*. Logo adiante avistam-se rochas gigantescas acompanhadas de árvores também gigantescas, como se ali estivessem “para defender la estrada de algún reino prohibido al hombre “(CARPENTIER, 1966, p.178). As *Grandes Mesetas*, misturando-se já às nuvens, recebem a sugestiva denominação de *Capital de las Formas*. Um motivo comum à literatura sobre a selva se apresenta então: o homem é obrigado a reconhecer a pequenez humana diante do cosmo: “agobiado por tal grandeza, me resigné, al cabo de un momento, a bajar los ojos al nivel de mi estatura” (CARPENTIER,

1966, p. 179). Um contraste se institui: expressa-se a pretensão máxima do homem ocidental em querer compreender e dominar racionalmente o universo. Os acidentes físicos, vistos como puras formas, deixando-se de lado a sua substancialidade, tornam-se signos de uma realidade que só pode ser intuída pela emoção estética: “el ánimo, pasmado, buscaba la menor interpretación de aquella desconcertante arquitectura telúrica, aceptando *sin razonar* su belleza vertical e inexorable” (CARPENTIER, 1966, p.179).

Mas a Personagem tem o privilégio de atravessar mais uma soleira proibida. Junto às Mesetas, uma atmosfera de tensão religiosa a penetra, ao intuir, na solenidade das formas, o significado de *Puertas de Algo*. Novamente descarta-se o conhecimento da coisa em si: a denominação mantém-se no nível do significante. Segue-se a visão sinedóquica do universo antes da culpa: uma cratera com plantas pré-históricas, num movimento de “posesión, de acoplamiento, de incienso, a la vez monstruoso y orgiástico, que es *suprema confusión de formas*” (CARPENTIER, 1966, p.213). Por fim, o quarto dia da Criação: “la tristeza sideral de los tiempos sin incienso y sin alabanzas cuando la tierra era desordenada y vacía, y las tinieblas estaban sobre la haz del abismo.” (CARPENTIER, 1966, p.193)

O globo terrestre, portanto, a partir do espaço de procedência da Personagem, espaço correspondente ao último século histórico, tem a sua geografia configurada como uma ordenação de um conjunto de paralelos que, num movimento concêntrico, se dirige para o Tudo-Nada do Criador. Disposição expressa também nas denominações dos círculos, através da gradual preponderância do significante, ocasionada pela maior ambiguidade e indeterminação da substância do conteúdo dos signos empregados, até chegar à descrição do momento anterior à Criação, através de lexemas marcados pelo sema *ausência*, e combinações sintagmáticas, indicando *privação*.

Através da projeção do paradigma mítico-lendário da Idade Média, atualizado como mediação artístico-cultural da matéria prima

americana, resulta, assim, uma cartografia de caminhos que conduzem ao núcleo da selva: o ponto de encontro do humano e do transcendente. Isto porque, acima de tudo, a Personagem é a busca da Matriz.

7.

De todas as referências culturais arroladas nesta obra, a mais importante é, sem dúvida, *a Odisseia*. Projeta-se ela no sintagma narrativo principalmente pela existência ali na selva de um exemplar do poema, por alusões a Ulisses e pela figura de Yannes, o grego procurador de ouro. O poema constitui um paradigma atualizado na frequente busca de homologia entre situações vividas pelas personagens na selva e passagens da *Odisseia*. Quando a Personagem vacila em sua empresa amorosa junto a Rosario, consciente das distâncias espaço-temporais que os separam, o conselho do grego lhe é formulado em palavras de Athena a Ulisses. Ao falar-se das possíveis minas de ouro da região, o Tesouro de Agamenon é evocado. O silêncio atento dos homens às narrações de El Herborizador é assim explicado: “[...] agrada al hombre hablar de Tesoro.” (CARPENTIER, 1966, p. 148). O exemplo certo é Ulisses, esse “aventurero, visitador de países portentosos, nada enemigo del oro, capaz de ignorar a las sirenes por no perder su hacienda.” (CARPENTIER, 1966, p. 160). Quando a Personagem decide permanecer para sempre no Vale, é ainda uma passagem do poema, descoberta ao acaso, que lhe esclarece o significado do ato.

Por outro lado, se dentro do esquema apontado anteriormente, ao sugerir-lhe um mundo arcaico, o grego Yannes tem a função de representação isomórfica da Personagem, esse homem que leva consigo um exemplar do velho poema e lhe sabe versos de cor, tem em comum com o companheiro americano a consciência crítica dos tempos. Yannes fala do mundo mediterrâneo como uma paisagem em ruínas. É na *Odisseia* que se encontra a explicação do destino de seu povo: “¡Ah, miséria! Escuchad cómo los mortales enjuician a

los dioses. Dicen que de nosotros vienen sus males, cuando son ellos quienes, por su tontería, agravan las desdichas que les asigna el destino.”(CARPENTIER, 1966, p.160).

Yannes e a Personagem apresentam-se, portanto, em uma relação de oposição a partir da consciência crítica comum aos dois. De um lado, a representação do espaço da origem da Civilização; de outro, a representação da última extensão dessa mesma civilização. Aproximados assim os dois extremos no mesmo universo, em estreita contiguidade temporal, proporcionada pelo espaço da selva, as duas personagens relacionam-se no sintagma narrativo dentro da mesma significação. Ambos encontram-se em encruzilhada crítica, entre a consciência histórica de seu contexto humano e a necessidade mítica do homem moderno. Ao reconhecerem-se como atualizações de um paradigma absoluto, plasmado, uma vez por todas, ainda nos albores da própria História, ambos são a nostalgia do homem pelo seguro mundo mítico. Por isso, embora em diferente grau e de forma distinta, ao englobarem os dois o extenso passado da História, o presente existencial proporcionado pelo espaço imediato, e o presente histórico individual, configuram o tempo maravilhoso da revelação.

8.

Uma vez na América hispânica, um novo contraste se instala entre a Personagem e Mouche. As suas relações entram em um processo irrefreável de distanciamento. O caminhar dos dois, até então paralelo e em direção comum, desdobra-se em movimentos contrários. Mouche está vetorialmente voltada para o espaço do reinado do tempo. Tomando como eixo de articulação o relacionamento sexual, verifica-se na Personagem uma progressiva libertação do domínio de Mouche, em favor da reconquista de sua individualidade anulada. A partir dessa afirmação da masculinidade, incapaz de sustentar a função a que se obriga como o outro termo da articulação, Mouche vai sendo substituída por Rosario. Dentro,

portanto, da função da feminilidade, esta nova figura coroa o paradigma que se vem atualizando desde o primeiro capítulo.

A primeira atualização se faz curiosamente pela língua espanhola – em oposição à inglesa –, lida ao acaso em um santoral, como um dos motivos que provocam o desdobramento inicial da Personagem: “Um doloroso amargor se hinchó en mi garganta al evocar a través del idioma de mi infancia, demasiadas cosas juntas.” (CARPENTIER, 1966, p. 170) A língua espanhola associa-se à imagem da mãe que, em oposição ao pai, é de origem hispano-americana. À sua lembrança acrescenta-se a recordação de María del Carmen, a menina-esposa do barco-cesta de vime de sua infância. É ainda através da associação olfativa (vime-vegetal-sexo) que a espera amorosa de Rosario se dá sobre um monte de feno a que se mescla o fartum do gado. A primeira denominação que Rosario dá a si mesma – *Tu mujer* – é um sintagma em que se encontra lexicalizada (em busca de uma forma sincrética em que se expressa exatamente o sentimento da função da feminidade) a própria articulação dos semas implícitos.

É a partir dessa afirmação da mulher que Rosario tem sua significação de matriz ampliada. A ela conflui toda uma constelação de motivos míticos e ao redor dela gira todo um corpo vocabular semântico específico.

Numa estilização algo artificial, geneticamente, ela é concebida como a confluência das três raças básicas (CARPENTIER, 1966, p.88). O escritor vai além da história dos povos em seus cruzamentos, para atingir os primórdios da divisão humana. Rosario é o uno. Por isso, entre ela e o mundo natural se estabelecem relações que a projetam para além do espaço e do tempo paradigmático de Ulisses. Daí todo um campo semântico comum para referir-se a ela e ao movimento de integração da Personagem em si mesma e no universo.

Retomando a sua oposição às duas figuras femininas anteriores, com base na feminidade, Rosario volta a colocar-se em confronto com Ruth: enquanto esta tem um relacionamento conjugal

fundamentado no dever, dentro do lar fixo no espaço e legalmente confirmado, é dentro de uma orientação vertical que os gestos amorosos de Rosario se expressam: “[...] aunque Rosario y yo no tengamos un techo próprio, sus manos son ya mi mesa y la jícara de água que acerca a mi boca” (CARPENTIER, 1966, p. 159), confessa o narrador. A partir da criação desse lar móvel na extensão do espaço geográfico, mas plantado no homem, novos valores do espaço e do tempo se abrem à Personagem, dentro de uma orientação segura para a vivência mítica deles.

Nessa ancoragem da existência no mundo, o espaço vital reduz-se às cercanias, apreendidas e captadas pela presença corporal. Não como simples continente mas como lugar absoluto. Ou seja, o próprio tempo como parte do espaço, ao contrário da duração quantitativa, torna-se, antes de tudo, um tempo qualitativo. Por isso, espanta-se a Personagem de que não exista para Rosario a noção de mais longe e mais perto, e que ela, como seus conterrâneos, seja capaz de viver restrita ao presente. Numa cosmovisão em que a realidade humana é vivida diretamente, como aderência a um mundo exatamente localizado, qualquer lugar e qualquer momento são momento e lugar de plenitude. Daí a liberdade absoluta, sem temor do espaço, com que Rosario se locomove para a admiração do parceiro. Daí esse movimento, perceptível em sua cosmovisão, de verticalidade sol-homem-terra, em contraste com o ser em flutuação antes definido, neutralizando a ação desintegradora que a extensão espacial possa ter: “[...] el centro del mundo está donde el sol, al mediodía, la alumbre desde arriba.” (CARPENTIER, 1966, p.187).

É essa mesma força de coesão que alcança a estilização já assinalada. A busca da essência das coisas tem na fixidez da cosmovisão mítica a sua condição ideal: num mundo em que se desconhece o devir, pela aceitação de verdades absolutas que legitimam cada ato do indivíduo, a Personagem encontra a temporalização de arquétipos que no mundo civilizado se desintegram. Assim se explica a segurança psicológica dos gestos

das pessoas cuja conduta se pauta por modelos pré-existentes.” Como en los más clásicos teatros, los personajes eran en este gran escenario presente y real, los tallados en pieza del Bueno y el Malo, la Esposa Ejemplar o la Amante Fiel, el Villano y el Amigo, la Madre digna o indigna [...]”. Não há, portanto, aquela maleabilidade acomodatória da formação “intelectual de Mouche, rica em ideias justificadoras de todo”. (CARPENTIER, 1966, p.68) É uma homologia desta cosmovisão que se tenta na composição da cantata do poema de Shelley: uma composição constituída de uma “sencillez lineal”, de alguns substantivos de uso corrente – homem, mulher, água, nuvem, árvore – que regressam regularmente, uma *verbo-génesis*.

O mito guardará sempre o sentido da volta à integridade ameaçada. É a afirmação do ser contra o não-ser. É essa luta que o trenó sintetiza: o espetáculo trágico da origem da palavra e da música, como formas primordiais do ser contra as forças do aniquilamento. Neste momento, esses dois motivos – palavra e música – introduzidos nos primeiros capítulos do romance como índices caracterizadores do ser em flutuação, encontram seus correlatos, quando, no trenó, passam a integrar o sistema palavra/música/ mãe:

Una especie de jarra sin asas, con dos ojos abiertos lado a lado, en el borde superior, y un ombligo dibujado en la parte convexa con la presión de un dedo apoyado en la materia, cuando aún estuviese blanda. Esto es Dios: es la Madre de Dios. Es la madre, primordial de todas las religiones. El principio hembra, genésico, matriz, situado en el secreto prólogo de todas las teogonías. La Madre, de vientre abultado, vientre que es a la vez ubres, vaso y sexo, primera figura que modelaron los hombres, cuando de las manos naciera la posibilidad del Objeto. Tenía ante mí a la Madre de los Dioses Niños, de los tótems dados a los hombres para que fueran cobrando el hábito de tratar a la divinidad, preparándose para el uso de los Dioses mayores. La Madre, ‘solitaria, fuera del espacio y más aún del tiempo’, de quien Fausto pronunciara el sólo enunciado de Madre, por dos veces, con terror. (CARPENTIER, 1966, p.189)

9.

A opção da Personagem em ficar para sempre na aldeia (“cidade” fundada por El Adelantado) de Santa Mônica, no meio da selva, na realidade dá origem a uma nova situação. Uma situação que se configura como a manifestação, sob a constelação de formas, da dualidade inicial. O próprio ato da criação da música se erige como o centro dessa constelação: ela traz implícita a força da Civilização, representada pela preocupação com a execução da obra ou não, e mais ironicamente pela falta primária do papel, sempre nomeado na forma “Pertenciente a ...” das capas de cadernos escolares.

No momento em que é convidada a confirmar a sua escolha pelo ato, a Personagem faz-se encruzilhada do tempo profano histórico e o mundo da totalidade do mito. O medo e a intuição revelam à Personagem a significação do ato como o momento da prova do ritual de iniciação há muito começado. Até então se dera a etapa da revelação. O ato contrapõe à horizontalidade da opção intelectual anterior a verticalidade da passagem de um mundo a outro: por isso, a Personagem resiste a sair do tempo histórico linear, da criação dos fatos, para o da recriação, do empenho total do ser. Negando-se a isso, ela perde para sempre o direito à reconquista da unidade. Continua a ser provisório, traído várias vezes como quando chama o novo mundo descoberto como “mi evasión”:

“Él que se esfuerza por comprender demasiado, el que sufre las zozobras de la conversión, el que puede abrigar una Idea de renuncia, al abrazar las costumbres de quienes forjan sus destinos sobre este légamo primero [...] es hombre vulnerable por cuanto ciertas potencias del mundo que ha dejado a sus espaldas siguen actuando sobre él [...]” (CARPENTIER, 1966,;p. 285).

É essa contradição que possibilita a intervenção do outro eu, das comodidades materiais da civilização, polarizadas na tinta e no

papel. Nesse momento limite, em que se disputa a primazia na decisão da Personagem, atualizam-se dois paradigmas básicos do romance, na forma da dualidade espaço/tempo e do contraste terra/ar. O longo caminho lentamente percorrido, apresenta-se agora surrealisticamente transformado em uma fria esfinge descartável pela conquista do tempo. Emerge o outro eu, desperto traiçoeiramente por um complexo de substitutos sinedóquicos do outro espaço; entre eles, aquele que já se apresentara desde o início do relato: “[...] este alcohol me produce, de súbito, una embriaguez lúcida, que llena mis entrañas de apetencias olvidadas [...]. Son llamadas apremiantes del té y del vino, del opio y del marisco, del vinagre y del hielo [...]” (CARPENTIER, 1966, p. 241)

Ao apoderar-se da Personagem o seu eu-lá, o espaço adquire, isomorficamente, pela mediação do tempo, a distância de um mundo hostil e estranho. Volta o motivo da língua espanhola, claramente denominada “idioma matriz”. A mãe hispânica e Rosario reafirmam-se em sua significação; a articulação simbólica apresenta-se explícita na própria forma dos significantes: as duas mulheres unem-se como determinantes do elemento erigido, aqui, no ponto de convergência do paradigma: a língua espanhola. Evidencia-se, então, a dificuldade da reconquista real do homem perdido pelos tempos, dificuldade expressa na facilidade com que o idioma “da terra” é substituído pelo idioma dos “homens do ar”.

10.

A mudança de espaço das vivências, do “ver y sentir” – para o da reflexão e do tempo - tem novamente aqui a função de dar uma configuração global às situações anteriores: só com a volta ao espaço profano é que a Personagem tem a consciência do caráter insólito de sua jornada. Os fatos deixam a forma do realismo ingênuo e se inscrevem definitivamente na do realismo mágico, em que pessoas, objetos, ações, tudo se plasma segundo o caráter extraordinário de sua significação.

Ahora ante la señal cubierta y la puerta cerrada [...] me digo que la marcha por caminos excepcionales se emprenden inconscientemente, sin tener la sensación de lo maravilloso en el instante de vivirlo: se llega tan lejos, más allá de lo trillado, más allá de lo repartido, que el hombre, envanecido por los privilegios de lo descubierto, se siente capaz de repetir la hazaña, cuando se lo proponga – dueño del rumbo negado a los demás. Un día comete el error irreparable de desandar lo andado, creyendo que lo excepcional puede serlo dos veces, y al regresar encuentra los paisajes trastocados, los puntos de referencia barridos, en tanto que los informantes han mudado el semblante [...] He viajado a través de cuerpos y de los tiempos de los cuerpos, sin tener la conciencia de que había dado con la recóndita estrechez de la más ancha puerta. (CARPENTIER, 1966, p. 285)

A consciência da repetição do pecado de Adão se dá, portanto, fora do tempo maravilhoso – daí a função do acaso. A oposição temporal revela a degradação do saber como equivalente à perda da plenitude da inocência, a perda do direito à unidade.

Essa perda, no entanto, é uma necessidade para o surgimento consciente de um novo ser. A Personagem tem a revelação da verdade da missão do artista, este único ser que não pode fugir do tempo. Já no início destas reflexões assinalamos a importância da música no romance. Melhor, a música como arte essencialmente temporal. No primeiro capítulo, a execução da *Nona Sinfonia* é esperada com a aguda “expectación del instante en que el tiempo deja de acarrear sonidos incoherentes para verse encuadrado, organizado, sometido a una previa voluntad humana, que hablara por los gestos del Medidor de su ‘Transcurso’” (CARPENTIER, 1966, p.241). Mas é só depois da perda da possibilidade de volta ao mundo primitivo que a Personagem terá a verdadeira função do tempo na arte: ela é imanente à própria natureza dual do artista. A dualidade inicial, que tivera a função de criar uma personagem problemática, recebe aqui o seu correlato maior. A atividade artística é o eixo em que se encontram os dois grandes paradigmas que no romance rivalizam e se relacionam em mútua exclusão. O artista é o ser sincrético em que se articulam os semas da

consciência e da vivência, do saber e da inocência, do tempo e do espaço, da feminidade e da masculinidade.

Se de um lado a Personagem está, irremediavelmente, inserida na História:

[...] porque la única raza humana que está impedida de desligarse de las fechas es la raza de quienes hacen arte”, [pois] “ no sólo tienen que adelantarse a un ayer inmediato, representado en testimonios tangibles, sino que se anticipan al canto y forma de otros que vendrán después, creando nuevos testimonios tangibles en plena conciencia de lo hecho hasta hoy (CARPENTIER, 1966, p.19-20),

por outro, tem a revelação de que a missão da arte é a de trazer a cada momento da História a intemporalidade do mito:

[...] no puede ser presente este que será ayer antes de que el hombre haya podido vivirlo y contemplarlo; no puede ser presente esta fría geometría sin estilo donde todo cansa y envejece a las pocas horas de haber nacido. Sólo creo ya en el presente de lo intacto, en el futuro de lo que se crea de cara a las luminarias del Génesis. (CARPENTIER, 1966, p. 286)

Se a Personagem, como ser histórico, não pode permanecer no “Valle del Tiempo Detenido”, sabe, entretanto, que o letrado da tosca taverna “Recuerdos del Porvenir” resume a verdadeira direção da História. Até aí fora tempo de trégua: basta saber se, voltando ao seu tempo e espaço, “será ensordecido y privado de voz por los martillazos del Cómitre que en algún lugar lo aguarda.” (CARPENTIER, 1966, p. 286).

Conclusão

O romance precisa ser lido na dinâmica entre duas instâncias: a dos eventos vividos pelo músico e publicitário, encarregado de

procurar os instrumentos primitivos que testemunhem a origem do canto humano, e da leitura que ele mesmo faz desses eventos. A volta na trilha dos passos da humanidade não só ocorre no plano dos acontecimentos, do relato, de forma que se constate que no longo percurso, da capital d' *El gusano* até o centro da selva, os passos da humanidade, melhor da civilização ocidental, são realidades de todos os dias nesse mundo preservado da selva. Para que isso se confirme e assim ganhe expressão, é necessário que uma consciência se projete sobre eles, e os resgate de sua pura condição de realidade, e os expresse. A significação dos passos só se processa em semiose quando isso ocorre: a cada novo passo é pela leitura da Personagem que ali reconhece momentos pontuais na História, na cultura ocidental, que é possível escrever-se a narrativa e o romance. Por isso, só a ele é possível dar a saber que fez o percurso inverso, em direção à Gênese. E, da mesma forma, só a ele se dá a saber que fora um eleito, a que coubera essa graça. Por isso, só a ele cabe saber ter perdido os passos. Por isso o romance de Carpentier é também – ou principalmente – um longo percurso da civilização ocidental, apoiada e possibilitada pela vasta cultura de seu autor. O valor da vida na América Latina, e fora dos centros urbanos, só o sabem os nativos: e assim deve ser entendido mesmo quando o leitor se dá conta da interferência do autor, aqui autor mesmo, com suas idiossincrasias. A oposição entre as duas mulheres da primeira parte do romance e do trajeto da Personagem e de Rosario – e não só quando lida como amálgama racial – é baseada numa visão, de um lado, feminista: em oposição a Ruth e Mouche, Rosario, como as irmãs, sabe por que não casar-se; Rosario, a do olhar silencioso e perspicaz que não escapa ao amante. Por outro lado, a visão marcadamente masculina presente na própria auto-denominação de “tu mujer” e tudo que se encontra implicado nessa síntese expressiva, comprovável em vários pontos da narrativa, exemplificável pela imagem já citada de “sus manos son ya mi mesa y la jícara de água que acerca a mi boca.” (CARPENTIER, 1966, p. 124). De outra parte, o filtro do conhecimento do outro mundo – de sua história e

cultura – é compartilhado também com o Adelantado e pelo próprio grego Yannes. A este caçador de ouro que tem na *Odisseia* a sua companheira, e ao músico e publicitário cabe reconhecer a reiteração no Novo Mundo do já ocorrido no outro lado do oceano. A valoração positiva deste é imprescindível para que assim, positivamente, se leia o que ocorre do lado de cá, e, portanto, como uma reiteração. Desde o início ele dá a chave de seu texto: no motivo tradicional, do código barroco do espelho em que se reflete sem fuga a dualidade do sujeito que ele será e encarnará sempre sem descanso – o pecador e o juiz – e o sentido de sua história: a alegoria moralizante. Só essa relação possibilita ao homem urbano, culto, proceder a uma rarefação, através da arquetipificação, que resulte numa leitura apolínea do mundo dionisíaco da selva tropical.

Se é verdade que aqui ainda é possível fugir da condenação de Sísifo, a pergunta não é se aqui se volta ao paraíso, mas sobre como não incidir no pecado final da trajetória histórica vivida. O reconhecimento da presença na selva de objetos do passado longínquo da história ocidental, de arquétipos positivos nesse mundo, significaria que um dia tivemos esse mundo ideal, mas cujos passos se perderam? Nesse caso, caberia descobrir em que momento esse desvio se deu. Ou que, apesar de tudo, no exemplo do Adelantado principalmente se afigura um futuro em que estão à espreita os mesmos riscos?

Nesse romance, cubano, cujo protagonista já é um deslocado, que enganosamente pensa encontrar-se no umbigo da Civilização, e ao qual cabe o milagre só possível em epopeias em que ao herói se dá a conhecer o passado e se revela o futuro, o confronto entre o velho continente e o novo resulta na verdade numa ilusão.

A trajetória da personagem tem origem numa situação de perda, individual mas que com certeza é coletiva. Para poder compreender e enfrentá-la ele amplia o contexto imediato da cidade em que vive e do próprio país, para os lados, para o velho continente europeu e ao novo continente da América central e do sul. A

primeira, uma ampliação temporal; e a segunda, uma ampliação espacial. Enquanto na primeira ele reconhece o objeto perdido – imaginariamente revivido porque rememorado –, como se este tivesse sido possível uma vez na história ocidental pelo menos (ainda que ela tenha culminado na barbárie das Grandes Guerras), na segunda ela cria, imaginariamente também, o futuro desejado. Recriando, pois, pela imaginação o já havido, no presente da experiência, esta sempre mediada por aquele, a Personagem, a duras penas, torna-se capaz de ouvir de novo a *Nova Sinfonia*. Encarando de frente essa situação de perda, ela se capacita a acolher aquilo que essa trajetória lhe oferece: o conhecimento da verdadeira função do artista e da música.

Referências

- BENEDETTI, M. **Letras del continente mestizo**. Montevideo: Arca. 1967.
- BORGES, J.L. **Discusión**. 2.ed. Buenos Aires: Emecé, 1952.
- BOUSOÑO, C. **Teoría de la expresión poética**. Madrid: Gredos. 1962.
- CARPEAUX, O.M. La littérature brésilienne. **Temps modernes**. n.257. 1967, p. 723-34.
- CARPENTIER, A. **Tientos y diferencias**. México: UNAM. 1964.
- . **Los pasos perdidos**. 3.ed. México: Cia General de Ediciones S.A., 1966.
- FUENTES, C. **La región más transparente**. México: FCE. 1963.
- MARIÁTEGUI. **Pensadores de América**. México: UNAM. 1939.
- SÁBATO, E. **El escritor y sus fantasmas**. 3.ed. Buenos Aires: Aguilar. 1967.
- SCHULMAN et alii. **Coloquio sobre la novela hispanoamericana**. México: Tezontle. 1967.
- USLAR PIETRI, A. **Em busca del Nuevo Mundo**. México: F.C.E. 1969.
- VALLEJO, C. Sobre estética, literatura y arte. **Aula Vallejo**., n. 1. 1961. Córdoba (Argentina)