

Notas sobre uma tradução: pensamento estético e escrita da história na obra de Alejo Carpentier

Eduardo Ferraz Felipe*

Resumo: Este artigo tenciona analisar a relação entre pensamento estético e escrita da história nas conferências do escritor latino-americano Alejo Carpentier. Argumenta-se que as considerações de Carpentier acerca do papel do romancista são sintomas do esgotamento do esteticismo que orientava a produção literária cubana, fruto da percepção de que a arte, na modernidade, encontra-se desviada de seu destino, que é de ser a base da vida dos homens em sociedade. Carpentier percebe a necessidade de novas referências capazes de orientar a América Latina em seu destino, alicerçadas em um processo de tradução capaz de gerar novas formas de identificação coletiva, e que tem no passado o elemento primordial de edificação da identidade latino-americana, parte integrante da sua forma de imaginar a nação.

Palavras-chave: Carpentier. Tradução. Escrita da história.

Hegel, ao refletir sobre a relação entre o homem moderno e a arte, cunhou o termo “fim da arte” para designar, em termos de

* Doutorando pelo programa de História Social da USP, sob a orientação de Júlio Pimentel Pinto Filho e participante do Projeto Temático Fapesp “Cultura e Política nas Américas: Circulação de Idéias e Configuração de Identidades (séculos XIX e XX)”.

sua concepção de história, o momento em que a arte cedeu espaço para outras formas mais aprimoradas de expressão da verdade, como a religião e a filosofia. Apesar de não lidar com o termo fim da arte com pessimismo, em suas passagens sobre a arte grega, considera que a arte tinha a potencialidade de construir um mundo, devido à centralidade que possuía na vida dos homens (HEGEL, 2000, p. 15). Em sua leitura atenta da obra de Hegel, Heidegger, em *A Origem da obra de arte*, assevera o diagnóstico do fim da arte; entretanto, discorda do princípio finalístico a comandar o desenvolvimento da história até a sua consumação. Por seu turno, pondera que, em relação à arte, vive-se uma situação de “máximo velamento”, instaurada através da perda de sua centralidade para a vida os homens na atualidade. A máxima indignação de tudo o que a arte poderia proporcionar significa que a essência da arte permanece velada e a salvo dos ataques da civilização técnica, ela não se apresenta como uma “forma essencial e necessária em que acontece a verdade decisiva” (HEIDEGGER, 2000 p. 45). A arte apresenta-se como uma próxima distância da técnica, pois ao mesmo tempo em que está exposta ao seu ataque, tem a possibilidade de conduzir através do seu ultrapassamento.

Este texto trata de um assunto próximo, o pensamento estético de Alejo Carpentier. Para o autor, a arte permanece desviada do seu destino, que é ser a base da vida dos homens em sociedade. A perda do significado social da arte vem acompanhada, nos termos de Carpentier, pela exacerbação do individualismo e esteticismo; por isso, em suas conferências, demanda uma relação empática entre escritor e a ambiência em que está imerso. A tradução surge, em suas palavras, como o cerne da ação do escritor em busca da conformação entre a sua letra e a ambiência.

Uma ambiência, uma escrita

Em 1947, Alejo Carpentier publicou o romance histórico *El reino de este mundo* onde pela primeira vez utilizou o termo “real

maravilhoso”. Após passar um longo período na França, retornou a Havana em busca da construção de um projeto estético singular que estava centrado na tentativa de encontrar uma forma própria de leitura das peculiaridades históricas, políticas e culturais da América Latina em que nasceu.¹ Nestes tempos, Carpentier já era uma figura importante no meio intelectual de Havana. Tinha sido preso devido suas atividades políticas no grupo Minorista, havia mantido contato com importantes intelectuais do meio latino-americano como Diego Rivera e José Clemente Orozco, e havia fugido para Paris, onde passou a manter contato com o grupo surrealista. Sobre a aproximação e o afastamento do referido grupo, de importância significativa em sua biografia, Carpentier lembra que teria sido fácil para ele escrever como um surrealista, mas optou por buscar uma nova linguagem; para ele, escrever agora vinha atrelado a uma tarefa “(...) há uma tarefa que tenho que cumprir e esta tarefa é o estudo da América” (CARPENTIER, 1987a, p. 153).

O retorno era o reatar da história de uma busca, mas, ao mesmo tempo, a tentativa de pensá-la em outra perspectiva, visando compor um vocabulário próprio, adequado às vicissitudes da América Latina. Convém ponderar que a Revolução cubana de 1959 é a experiência histórica fundamental que serve de referência para o estudo dos romances de Alejo Carpentier. Apesar de sua obra ter se iniciado anteriormente, o autor manteve sempre um diálogo intenso com a proposta cultural suscitada pelo governo cubano. A conformação de políticas culturais por parte deste governo iniciou-se nos anos 1960, pouco depois do triunfo da Revolução; todavia, ocorreram mudanças significativas nos rumos da política cultural cubana e tensões no campo intelectual desde que ela eclodiu. Os anos sessenta em Cuba foram anos de intensa atividade cultural, onde havia a abertura para o experimentalismo de muitas revistas e o surgimento de novos artistas que impunham uma mudança na configuração das práticas artísticas da ilha. Este período foi sucedido, como afirma grande gama de teóricos, por um gradual fechamento

cultural fruto da eclosão de alguns eventos históricos que redefiniram os rumos da política cultural em Cuba: a prisão e “confissão” do escritor Heberto Padilla; o primeiro congresso nacional de Educação e cultura, em 1971, e o primeiro congresso do Partido Comunista cubano, em 1975².

Alejo Carpentier acompanhou muito da tendência presente na política cultural do governo cubano, especialmente em suas considerações acerca dos ganhos da Revolução e da conformação de políticas culturais que se seguiram logo após os anos 1960. Além do intenso volume de publicações de romances, Carpentier esteve sempre próximo das transformações ocorridas no campo editorial cubano: foi diretor da editora estatal *Imprenta Nacional* que tinha o objetivo de publicar obras de escritores e teóricos cubanos e estrangeiros, criando edições que estivessem ao acesso da população e propiciassem um maior contato com tudo aquilo que tivesse um valor reconhecido pelo governo revolucionário. Nesta editora, na própria década de 1960, foram publicados autores clássicos, como Cervantes e seu *Don Quijote*, assim como importantes intelectuais do meio latino-americano, *Week-end* de Miguel Angel Asturias; *Canción de Gesta* de Pablo Neruda, dentre outros. Se a adesão à conformação de políticas culturais por Carpentier foi tão intensa que gerou a sua presença pessoal como diretor da importante editora, seu vínculo a todo este processo era muito mais extenso. O autor, por diversas vezes, fez referência ao discurso de Fidel Castro, “Palavra aos intelectuais”, de junho de 1961, em que foram definidos os rumos oficiais da ação dos intelectuais que permanecessem vinculados ao regime: “dentro da Revolução tudo; fora da Revolução; nada” (CASTRO, 1986, p. 89). Fidel Castro, nesta palestra, definiu de maneira clara a liberdade de expressão dos artistas e escritores, visto que delimitava, ao mesmo tempo, o papel dos intelectuais na luta pela defesa da Revolução. Carpentier fez referência ao episódio em suas palestras: “Fidel Castro, reunido com os escritores de seu país, lhes disse (...): Façam o que quiserem, expres-

sem-se como quiserem, trabalhem como quiserem, mas não trabalhem contra revolução” (CARPENTIER, 1987b, p. 23).

Dentre todos estes argumentos fica clara uma posição assumida por Carpentier: “escrever é um meio de ação” (CARPENTIER, 1987b, p. 23). Nestes termos, se por um lado fica exposta a proximidade entre Carpentier e a proposta de uma política cultural cubana, todavia, isto não implicava, conforme argumentamos, na defesa única e exclusiva da submissão completa da arte ao político; pelo contrário, Carpentier sempre enfatizou a necessidade de manter o experimentalismo. Desse modo, o artigo tenciona suprir uma ausência na fortuna crítica do autor: o entendimento de sua obra enquanto um duplo movimento entre experimentalismo formal e escrita romanesca, sem que uma se submeta a outra, utilizando a história enquanto um elemento confere legitimidade a toda a sua argumentação. A ênfase, em toda esta discussão, trata da elaboração de um estilo e todas as tensões, ambigüidades e propostas amalgamadas em seus atos de escrita.

O autor, ao enfatizar seu vínculo com o experimentalismo, visa um processo de tradução capaz de gerar novas formas de identificação coletiva, a partir da construção de um vocabulário próprio, e que tem no passado o elemento primordial de construção da identidade latino-americana. A principal porta de entrada para estas proposições é o conjunto de suas conferências pronunciadas após 1947, pois enquanto em seus romances a tentativa de recriação de um tempo particular e múltiplo, adequado à percepção da realidade pelo autor, gera a redefinição da forma do relato histórico; em suas conferências, suas considerações incisivas propiciam afirmações de caráter propositivo, tanto acerca de uma identidade latino-americana quanto das técnicas de escrita do romancista. Nelas se situa um tema central, caro tanto ao campo discursivo da literatura quanto ao campo da história: a escrita e elaboração de uma diferenciada representação do passado; no caso, para ser mais preciso, a sua tradução para uma forma romanesca. Tradução que,

para Carpentier, nunca significa apenas aquilo que encerra uma leitura imediata dos fatos da história da nação, mas que se situa como mecanismo de elaboração textual, base de constituição de representações comprometidas, em maior ou menor grau, com o verossímil.

Este é o tom da afirmação de Alejo Carpentier em importante conferência:

E maravilhados com a visão[,] os conquistadores encontra[ra]m-se frente a um problema *com o qual viemos nos confrontar, nós os escritores da América*, muitos séculos mais tarde. E que é a procura do vocabulário para *traduzir* tudo aquilo (CARPENTIER, 1987c, p. 125, Grifo meu).

Traduzir: deslocar, redimensionar, verter. Ver e fazer ver. Como um novo caminho, uma mediação que propicie, através da construção de uma forma particular, mediar leitor e obra, intuição e visão a serviço de um projeto que, mascarado ou não, possui intencionalidade própria. A tentativa de inscrição do invisível no visível, a partir do espelhamento torcido entre ambiência e escrita, referencialidade e forma. Um debate sobre a forma e sua própria auto-destruição, visto que sempre se inscreve em um movimento atrelado à historicidade de um determinado corpo autônomo e sua, forçosa ou não, inscrição do particular no universal. Surge, desta maneira, a exigência, por parte do escritor, da construção de novas formas de identificação coletiva, distintas tanto das utilizadas pelos anteriores acadêmicos e seus versos metrificados, quanto do frio racionalismo e classicismo europeu³. Em outras palavras, o poeta e escritor não é apenas o cultor da forma, mas o gênio capaz de sondar a natureza das coisas e dar-lhes imagem, o intermediário entre a comunidade e suas demandas. No caso, a questão passa a ser pensar esta nova concepção de trabalho poético que está intimamente associada ao projeto político que emerge na segunda metade do século XX, em Cuba, e as mudanças políticas sofridas

pela América Latina no período. Ou seja: como produzir a expressão de uma cultura para aquele novo corpo político, que embora autônomo e revolucionário, no caso de Cuba, carecia de um passado capaz de torná-lo portador de um destino compartilhado por toda a América Latina.

O que se pretende enfatizar, nesse caso, são as estratégias feitas pelo autor na conversão dos fatos históricos da América hispânica em representação literária, ou seja, como se ajusta a nota estética ao discurso historiográfico, em busca de construir um romance histórico, e, simultaneamente, inferir uma proposição acerca da identidade latino-americana. Com efeito, o que persiste em suas afirmações é a tentativa de poder postular uma *identidade histórica*, essa busca que não se afasta dos fatos da história da América. Com romances representados em diferenciados cenários ao longo de todo o continente, Carpentier visa um conhecimento do passado alicerçado em outras bases e com uma linguagem que seja particular à americana. Roberto González Echevarría, ao analisar a obra de seu conterrâneo Alejo Carpentier, discute a relação entre narrativa e história hispano-americana, propondo que a obra do autor se situa na busca pela significação que a literatura pode dar enquanto método de autoconhecimento para o continente (ECHEVARRIA, 1984). A proposta encontra sua validade na sugestão de desocultamento das amarras concretas que serviriam de referenciais para a sua construção narrativa, e, muito além disso, permite associar suas inquietações intelectuais às presentes no cenário historiográfico. Permite questionar se o Carpentier historicamente situado – via textos, estabelecendo diálogos entre o fazer historiográfico e a crítica literária, via referências históricas localizadas em sua obra – não se remete, mais do que à história, à tradução e a seus rituais de tessitura.

O fato de construir personagens a partir da caoticidade da vida cotidiana, que se multiplicam por diferenciados momentos históricos, explorando, lutando e avaliando criticamente determinadas ações, sempre de acordo com um conjunto de vicissitudes e particularidades de uma ambiência, exige do escritor a busca por

uma presença onde o movimento não desqualifica o pensamento organizado, onde o pensamento organizado não desqualifica e nem enclausura a imaginação. E isso pede uma sensibilidade específica, porque a escrita/tradução é um movimento do pensamento que se torna visível através da letra escrita sobre o papel em branco. Perseguindo estas questões, não é demais afirmar que há uma sensibilidade Carpentier. No imaginário artístico latino-americano ela tem um peso de fato – a imagem da moderna latino América passa por seu colorido, a paisagem confunde-se um pouco com a estrutura formal de seus romances. Através da plasticidade de sua escrita reconhecemos certa definição de seu intento; a expressão da alma latina, esta parece ser a idéia vigente Carpentier. Aí estaria, portanto, um dos marcos do modernismo: assim como Carpentier representa a identidade histórica e social latinas, também exprime a dimensão poética subjetiva. Um mito objetivo e um mito subjetivo onde estão pontuadas as fronteiras de uma América latina estética através da escrita romanesca.

Verdade e mentira, entretanto, misturam-se nesse conjunto de rápidas afirmações. A verdade de uma identificação afetiva constante, uma comunicação entre o trabalho e seu público, que o situam como discurso artístico real, constitutivo da cultura latino-americana moderna. O lirismo ingênuo poderia ser considerado, nesse caso modelar, um conteúdo determinado, uma certa construção que o trabalho do artista empreendeu e representou de modo privilegiado. Mas também a mentira de um processo artístico literário que esconde o processo de formalização de Carpentier sobre os clichês do “realismo maravilhoso”. Fala-se muito em Carpentier, mas talvez pouca atenção tenha sido dada a sua pena. A sua poética perde, assim, seu interesse específico: o seu caráter exclusivamente visual, a redução do mundo a uma visualidade e tensão irrestritas. O seu pensamento estético perde, assim, sua especificidade: o contraste incisivamente construído entre a preocupação formal e a comunicabilidade exigida da construção artística.

O conhecido esforço de Carpentier para adequar a sua pena de tradição européia, impregnada pelo contato com o surrealismo, à luz tropical resultou numa linguagem singular que caracteriza bem os romances latino-americanos do início da década de 1950. Nem por isso essa linguagem é moderna no sentido rigoroso do termo. Ela se apóia em um mundo com substância, um mundo indubitavelmente real do qual ele só pode (re)agenciar e (re)figurar. O desejo é exprimir esse real, captar os seus climas. Há uma grande disponibilidade moderna em tudo isso, pode-se afirmar; cores e formas obedecem à imaginação do artista. É uma poética da transfiguração, entretanto, que pressupõe o mundo dado – perspectiva semântica, perspectiva atmosférica, até certo ponto, relações convencionais de espaço e tempo. A imaginação artística altera, não abole, contudo, a ordem tradicional. Carpentier, como demonstra a sua produção, sentia-se atraído pelas rupturas do início do século, identificava-se ao lúdico no surrealismo e ao trato com a linguagem de James Joyce. Nele, porém, elas se integravam ao passado, cumpriam com os valores artísticos tradicionais, utilizando a liberdade moderna um pouco à antiga.

A busca continuava a ser por uma empatia com a paisagem e a vida ao redor, o drama lírico do sujeito diante do mundo. O lirismo permanece comentário e repotencialização da existência que ocorre no quadro de certa constância, certa experiência comum em contraste ou não com o cotidiano. A ambigüidade entre o voluntário e o involuntário se percebe de modo transitório, imerso em um panorama que insiste postular a conceituação moderna da identidade latina, assim como constrói múltiplos artifícios na trama, capazes de questionar a validade de sua própria existência ou, de um modo mais sutil, questionar a apreensão imediata e pueril da mesma, como pode ser dito acerca de *Los Pasos Perdidos*. Ainda neste romance, o modo como a escrita estrutura todo o romance e predetermina os momentos onde o encontro e desencontro parecem comungar com as sensações principais do narrador; a maneira como

a escrita carrega uma evidente conotação atmosférica, mas sempre busca alcançar uma auto-suficiência que não atinge a completude; a confirmação da filiação de Alejo Carpentier à viagem etnográfica e sua dissolução, o mergulho do narrador em um passado biográfico e histórico que não pode ser atingido de maneira totalitária; a impregnação afetiva do assunto temático no próprio processo de escritura, que se mantém assim no próprio limite do caráter temático do romance, tudo isso remete a uma tradição que a ficção visa superar. Questiona-se, principalmente em *Los Pasos Perdidos*, o retorno nostálgico à inocência primitiva através do diálogo simultâneo com a ruína das próprias aspirações do narrador.

Dentro da escrita modernista latino-americana, no entanto, Carpentier anunciava uma emancipação diante dos pesos das velaturas e dos vernizes acadêmicos. Não obstante, traduzia uma vitória do sujeito moderno como autor da vida – mesmo a sua utilização de esquemas formais antigos não era simples arcaísmo, e sim um expediente moderno, um partido de construção, um compromisso entre a visualidade instituída e consciente e o desejo de abrir uma nova visão. Não há dúvidas, a escrita será sempre narrativa; a intenção, poético-descritiva. Mas personagem e fundo interagem, participam ativamente do processo que a palavra tenta conformar. Nesse sentido, suas ambiências, tão decididamente pictóricas e psicológicas, são notáveis por superarem a carga literária que o gênero implica. Nesse processo, sempre há a possibilidade para mais uma questão, para mais uma sutil colocação que desarticule os mitos fundadores das narrativas latino-americanas. O nacionalismo lírico seria assim uma determinação estrutural do trabalho – na medida em que ele seguia preso ao âmbito de uma expressividade subjetiva –, mas foi construído, conquistado até, plasticamente, no âmbito da própria linguagem. Nesta trama, tudo acontecia ali mesmo, unindo e separando personagens, construindo paisagens, distorcendo ambiências. A América, vaga, vasta e ignara, lhe impôs de saída uma enorme tarefa: a de conquistá-la e interpretá-la com os meios

de que dispunha. A estratégia para conquistá-la não se situa em um único e estrito caminho; Carpentier tenta dominar e desenvolver suas interrogações menos pelo excesso de paisagem (espacial) e muito mais através do recurso temporal, através de um sentimento pictórico a favor da trama e do caráter dúbio dos personagens (como o seu Cristóvão Colombo, personagem de *El arpa y la sombra*), em sua tentativa de abarcar o continente sem perder as suas contradições.

E esta discussão, em todo o seu interesse, declina para o próprio entendimento do pensamento estético de Alejo Carpentier; pensamento este que postula, em todo o seu desenvolvimento, uma noção particular de obra de arte, assim como da atitude estética demandada do indivíduo. Carpentier vislumbrou na proposta da adoção de uma atitude estética internalista a via que poderia conduzir à superação da perspectiva individualista moderna. Para ele, a supressão do auto-interesse demandava uma atitude desinteressada diante da obra-de-arte, que vise compreendê-la em todas as suas nuances formais e múltiplas possibilidades. Para Carpentier, apesar de todo vínculo estrito com o marxismo, submeter a arte a alguma ideologia é um equívoco; em oposição a esta ótica externalista, o conceito de arte social busca situar a dimensão social da arte no interior mesmo do fazer artístico. E esta operação formal tem em seu cerne um procedimento fundante: a tradução. Ela parece ser a cristalização de um conjunto amplo de estudos que gravitaram em torno do próprio desenvolvimento do autor enquanto romancista, tendo como carro-chefe a história, a antropologia e a música. Estes estudos tornaram-se relevantes para ele, uma vez que acreditava que o folclore guardava vestígios da identidade nacional. E, nesse caso, a palavra vestígio não está aí posta de maneira fortuita. O folclore não é o depositário, o guardião ou portador da identidade nacional; ele somente existe a partir de um investimento do sujeito, no ato da escrita, que concebe uma transcri(a)ção daquilo com que se defronta. Sujeito e objeto estarão em uma *confrontação* íntima que gera a adequação de ambos, tendo papel fundamental na sua formulação do conceito de arte social.

O ponto de vista moderno sublinha o fato de que a arte alcançou modernamente a sua independência relativamente às outras esferas da experiência. No mundo secularizado moderno, a arte não obedece a nenhum preceito religioso, não sofre injunções no domínio da ética e, além disso, não precisa fornecer o conhecimento do termo, um tanto quanto impreciso, realidade. Em seu importante estudo, *Ciência como vocação*, Max Weber afirma que, em nossa época, diversos deuses permanecem defrontando-se no palco moderno, sem que o indivíduo possua uma argumentação racional capaz de postular uma escolha sensata, precisa e decidida sobre algum deles. Este diagnóstico delinea a existência de um novo politeísmo, plasmado em um novo contexto onde “uma coisa pode ser verdadeira, conquanto não seja bela, nem santa nem boa” (WEBER, 1984, p. 43). Com certeza, para Alejo Carpentier, interessava justamente afastar-se dos riscos do moderno politeísmo e reivindicar, em matéria de arte, critérios que, não sendo externa-listas, derivassem, em última instância, de preocupações de natureza ética e política. As conhecidas conferências proferidas, sobre diversas alcunhas, em todo território latino-americano, diversificam e ponderam a centralidade da forma na construção artística, ao mesmo tempo em que não deixam de equilibrá-las com a dimensão social que a permeia. O que está em jogo, nesse caso, é a proposta de distinção da esfera artística como um espaço diferenciado onde estaria em jogo, a partir da centralidade da tradução para a lida com a arte, a vocação eminentemente social da arte; o que realçaria o esforço, ao longo de toda uma vida, da busca pela compreensão dos vínculos entre aspecto estético e artístico, permeados pela dimensão social da arte, de forma que não resultasse em alguma subordinação, mas que possibilitasse a integração de todos em uma única experiência.

Esta integração, este permeamento proposto pelo autor, tinha como pilar central o sentido de localizar na arte, na dimensão da tradução, uma força moralizadora. Alejo Carpentier afastava-se, por este motivo, da conceituação heideggeriana e seu firme reconhecimento

da arte como valor autônomo. E também não se identificava com os defensores da tese da arte social, daqueles que pretendiam reduzir a arte a uma função meramente ideológica. Sua proposta foi considerar a questão moral implícita no próprio modo de ser do fazer artístico. A aproximação entre tradução, processo ambivalente de escrita da nação, com tudo o que isto implicava para uma nova concepção da técnica artística e para a lida com o passado, deveria garantir a superação do desvio moral representado pelo desconcerto das nações.

Tradução, tradição

Essa imagem parece válida para compreender a presença do passado como um artifício inexpugnável da escrita e a articulação, presente principalmente nas conferências de Carpentier, entre particular e universal em seus romances históricos. Neste caso, o texto tenciona evitar as afirmações de que o autor cubano praticava um nacionalismo estreito em sua leitura do passado, visto que a ênfase na linguagem confere ao romancista o papel primordial de artesão de uma nova interpretação do mundo. Com isto, pretende-se não apenas situar a obra de Alejo Carpentier na ambiência latino-americana analisando seus pontos de contato e divergência, tangência e dissonância que lhe propiciou vida; mas buscar outras formas de discurso que a iluminem a partir de seu significado para a cultura, como no caso da tradução, sempre de acordo com a especificidade de determinados textos que dialoguem com questões amplas referentes à escrita histórica e à (re)significação simbólica feita pelo escritor. Desse modo, cabe ser incisivo na proposta: argumenta-se que o papel social do romancista é o sintoma da manutenção da tensão entre experimentalismo e engajamento político, e que tinha na tradução para a linguagem barroca uma nova forma de identificação coletiva, utilizando técnicas narrativas que negam a relação

mimética e redefinem sua significação para o presente, visto que o passado é o local de sustentação do conceito de identidade latino-americana, parte integrante da sua maneira de imaginar a nação.

Cabe considerar, enquanto sustentação deste ponto, que, como afirma Hans Ulrich Gumbrecht, um dos legados intelectuais mais decisivos do momento romântico é a noção de que os produtos culturais devem expressar o seu lugar de produção. Esta exigência foi construída historicamente: associar conceitos e idéias a um determinado lugar só pôde se tornar uma exigência quando eles deixaram de ser artefatos abstratos e passaram a ser concebidos como “objetos situados historicamente”.⁴ Em outras palavras, trata-se de lidar com o desejo pela História, condição particular do romantismo, que está associada a uma forma de compreensão do conhecimento histórico elaborado a partir da continuidade, também produzida pelo período romântico, da noção de “consciência histórica” (BAAN, 1995, cap. 1). Uma tradição que remete a Hamann e Herder e que tinha no desenvolvimento de uma abordagem histórica da obra de arte a sua particularidade e ruptura diante da perspectiva anterior⁵, presente principalmente nos escritos de Winckelmann.

Sem querer entrar na discussão referente à ambiência alemã, mas utilizando-a para o desenvolvimento do argumento, percebe-se que entre ambas existem pontos de contato sensíveis. Da mesma forma, a questão da tradução ou transplantação de idéias de uma cultura para outra passa a estar inserida em um conjunto de argumentos de âmbito mais extenso referentes à questão da nação. Aqui passa a existir um debate amplo acerca da inadequação da imagem produzida pela expressão poética e o local de referência a que ela se destina, uma discussão que remete ao período romântico, por excelência. Quando ficou claro, para Carpentier, que a América Latina, devido ao conjunto de mudanças ocorridas ao longo do século XX – inclusive a própria independência cubana recente, de 1902,⁶ – demandava uma nova maneira de imaginar a nação, constituída enquanto objeto de experiência, essa reflexão sobre o romancista

como um indivíduo capaz de produzir um novo mundo, a partir daquilo que estava suspenso na atmosfera cultural, passa a ser uma necessidade imediata.

Enquanto parte integrante desta atmosfera cultural, o passado, abordado de maneira múltipla ao longo de toda a sua obra, passa a ser um destes elementos a serem trabalhados pela pena do escritor. Cabe, inicialmente, destacar a centralidade do passado para o autor:

Voltemos a atenção para a nossa América. Aqui o épico, o épico terrível ou o épico belíssimo, é coisa cotidiana. O passado pesa de forma tremenda sobre o presente, sobre um presente em expansão que avança, queimando etapas, na direção de um futuro povoado de contingências (CARPENTIER, 1987d, p. 83).

A presença do passado o torna um elemento incapaz de ser dispensado na construção da representação artística. Ao mesmo tempo, a lida com o passado passa a exigir um esforço criativo da mesma qualidade daquele atribuído a todo escritor, ou seja, criar novas formas para experiências e ambiências que até então não tinham como se expressar. O novo vocabulário conseguido pelo escritor não era disposto através da elaboração de uma nova língua; ele se encerrava, todavia, na demanda por outra forma de tratamento onde há a solicitude de uma nova ótica. “Portanto, para compreender, interpretar este novo mundo o homem necessitava de um novo vocabulário, mas, além disso, – pois um não viveria sem o outro – de uma nova ótica.” (CARPENTIER, 1987c, p. 80). Enquanto produto de uma experiência histórica, a obra-de-arte expressa a capacidade artesanal da construção poética atrelando particular e universal em si. Ao tecer considerações acerca da língua e do vocabulário a ser utilizado, diz de maneira enfática Carpentier seu intento. “Criação de um novo idioma, sem rejeitar as palavras dos outros idiomas que se infiltraram na fala cotidiana pela ação da técnica.” (CARPENTIER, 1987c, p. 73). A obra literária deve

ser capaz de transmitir uma experiência, fruto do olhar em perspectiva, da nova ótica gerada pelo autor; este é o papel que ele confere ao romancista, em seus objetivos primordiais, pois

Eles entendem a linguagem das massas de homens de sua época. Estão portanto em condições de compreender essa linguagem, de interpretá-la, de dar-lhe uma forma – principalmente de *dar-lhe uma forma* – praticando uma espécie de *chamanismo*, quer dizer, em uma linguagem audível uma mensagem que, na sua origem, pode ser titubeante, disforme apenas enunciada e que chega ao intérprete, ao mediador em fragmentos, aos trancos, por espasmos (CARPENTIER, 1987b, p. 21, Grifo do autor).

“Dar uma forma”. Este ritual, esta forma de chamanismo, para usar as palavras do autor, estão contidas, por excelência, em seus romances. O próprio conceito de romance, conforme nos ensina Lukacs, o situa em uma dimensão instaurada no descompasso entre interioridade e mundo, o que demanda a construção de uma forma (LUKACS, 1962). O perspectivismo de Carpentier não se resume, apenas, na simples codificação de um relativismo histórico como reação ao positivismo, mas na tentativa de estabelecer uma relação viva com o passado, mediada pela a-temporalidade e a-historicidade mítica das obras-de-arte. Às vezes forçosa, às vezes espontânea, a possibilidade de, através de seus romances históricos, dar forma à sua aspiração; ao seu desejo sempre incompleto de uma obra capaz de dar conta da tradução para o presente de uma experiência histórica. Uma forma de estetização do passado que implica em ascender à forma pelo caráter de sua aspiração pelo passado e que, posteriormente, necessita ser reenviado para a vida ordinária. Em outras palavras, a forma é o resultado de um esforço de tradução do indivíduo que sabe, desde o período do romantismo, que interior e exterior se situam em planos diferenciados, atrelados, nesse movimento, pela sua capacidade de plasmar aquilo que lhe rodeia em uma obra-de-arte.

Esses argumentos estão em diálogo com as considerações tecidas por Alejo Carpentier, principalmente em suas conferências. Nesta instância, o que Carpentier solicita ao escritor é a existência de certa liberdade em sua escrita, mas uma liberdade propiciada justamente pela adequação da forma à temporalidade particular da América Latina. Por isso, afirmou que

Diante da presença do passado no nosso presente, vivendo um tempo onde já se pode sentir as pulsações do futuro, o romancista latino-americano terá de quebrar as regras de uma temporalidade tradicional no relato, para *inventar a que melhor se adapte à matéria tratada*, ou fazer uso (...) de outras que sejam apropriadas às suas concepções de realidade (CARPENTIER, 1987b, p. 84, Grifo meu).

Para ver e fazer ver, o romancista, segundo essa concepção, deve procurar na sua elaboração do passado não apenas os aspectos formais e modelares da sua produção, mas também todo um universo cultural que está inserido, por que não dizer, expresso, por meio da obra-de-arte. Claro está que essa atividade, da forma descrita por Carpentier, nada tem de impensado: é um gesto instantâneo do autor que traça um retrato completo do estado da sua comunidade imaginada. Sem dúvida, para um autor moderno como Carpentier, a obra-de-arte carrega uma tarefa: restituir a complexidade original de onde germina.

Cabe ressaltar, neste instante, que para Carpentier somente um entendimento profundo do mundo em que se está imerso pode dimensionar corretamente essa produção. A obra-de-arte, no caso de sua produção a obra literária, deixa de ser apenas um sistema de códigos transparentes e intercambiáveis que visam gerar uma afetação no leitor e passa a ser a expressão de um mundo particular, após o trabalho do artista. Pois em tudo o que foi dito está implícita a concepção de que o texto deve ser escrito após um esforço para situá-lo no interior do mundo a partir do qual foi produzido e do qual a obra literária se torna, pode-se dizer, a sua *metonímia*.

Não obstante, é a presença do passado que gera a mudança da forma de representação do tempo pelo romancista em sua obra literária, pois é parte inalienável da identidade latino-americana. Como toda identidade, a latino-americana criada por Carpentier também se funda em um exercício de localização, numa geografia imaginária que, lembra Adriana Rodríguez Pérsico, determina lugares de assentamento para a confecção da memória coletiva.⁷ De maneira detida, o ato de tradução para a forma romanesca de Alejo Carpentier aproxima-se daquilo que Homi K. Bhabha nomeia como o processo ambivalente de *escrever a nação*: a produção cindida entre o tempo pedagógico – em sua temporalidade continuísta que funda uma origem histórica no passado – e o performativo – os princípios prodigiosos do povo como contemporaneidade fruto do ato de escrita do romance (BHABHA, 2003, p. 207).

A relação íntima entre forma e tradução nos direciona a uma das questões recorrentes na obra de Alejo Carpentier, o debate acerca das culturas clássica e barroca. Se em alguns momentos o autor avança na linearidade enquanto expressão do tempo, na maioria das vezes há a particularização de um tempo barroco, característico da cultura ibérica. O barroco, nas conferências e na obra de Carpentier, é transformado em conceito – a saber, sua formulação teórico/abstrata relacionada a uma experiência histórica específica – e permite a este escritor situar-se no mundo em que vive e propor uma feição particular a sua própria maneira de encarar o trabalho artístico. No caso, o que existe para Carpentier é um contraste entre a cronotopia barroca e a cronotopia européia, alicerçada na convivência simultânea de passado, presente e futuro enquanto caracterizadores do tempo latino, diferenciado da linearidade européia.⁸ Nesta instância, o que passa a estar em debate é a existência da perda de uma temporalidade modelar, caracteristicamente européia, vinculada a uma estética classicista, frente ao novo tempo múltiplo presente nas Américas.

Nestes termos, em sua fabricação do passado, através dos romances históricos, a centralidade do barroco para a sua perspectiva

implica em uma maneira particular de encarar a relação com a tradição. Em o *Espejo de Próspero*, Richard Morse, por contraste com a experiência dos Estados Unidos, pondera acerca da existência de um caminho modernizante, próprio ao ibérico, que não está ligado unicamente à noção de ruptura, pelo contrário, enxerga um caminho vinculado à interpelação do passado como uma outra forma de caminho para o moderno (MORSE, 1988). Aprofundando os passos de Morse, Rubem Barboza Filho delinea a existência de um barroco americano particular, diferente da Península Ibérica, formado no “trágico encontro entre raças e povos” (FILHO, 2000, p. 19). Perspectiva que se aproxima da mencionada por Alejo Carpentier em suas diferenciadas definições do termo, principalmente quando aproxima barroco de criolismo.

O barroco, conforme as palavras do autor de *El reino de este mundo*, é uma “constante humana” definidora, por excelência, do latino-americano. “A América, continente de simbioses, de mutações, de vibrações, de mestiçagens, sempre foi barroca.” Ou ainda, em outra passagem, “a consciência de ser outra coisa, de ser uma coisa nova, ser uma simbiose, de ser um crioulo; e o espírito crioulo já é por si mesmo um espírito barroco”. Em outras palavras, Carpentier busca um espelhamento entre a definição de uma identidade cultural e a própria estratégia narrativa utilizada em seus romances históricos (CARPENTIER, 1987, p. 121). Entretanto, este espelhamento não confere um caráter mimético ao romance, mas a tradução de uma ambiência – onde são levados em consideração aspectos culturais e passadistas, muito mais que naturais – para a nova forma.

O barroco se interpõe neste lugar, entre o tradicional e o moderno, na escrita de Alejo Carpentier. Uma relação pendular que engloba, além de discussões sobre temporalidade, características que vão demarcar o pensamento latino-americano desde o final do século XIX até os dias de hoje. Conforme afirma Deves Valdés, em leitura de Martí e Rodó, “modernização e identidade são os dois grandes conceitos ou problemas que marcam (demarcam, estruturam, ordenam) o pensamento latino-americano no século XX”

(DEVES VALDEZ, 2000, p. 13). Entretanto, se para José Martí, com *Nuestra América*, e José Enrique Rodó, com *Ariel*, tratava-se da ênfase em aspectos individualizantes da cultura ameríndia enquanto elemento fundamental para a vitória sobre os elementos artificiais e exóticos; para Carpentier a identidade assume um caráter pendular, sempre na fronteira entre o particular e o universal.

A ênfase na questão da tradução, feita ao longo do texto, se refere tanto a uma nova possibilidade da escrita quanto à outra possibilidade de leitura do passado. A conversão do histórico em representação literária situa a tradução do passado como o elemento primordial da operação empreendida por Carpentier para (re)escrever a história através do discurso literário. Com efeito, o que passa a estar em jogo é a ligação íntima entre representação do passado, constituição da nação e produção de identidades; território fluido que situa a obra de Carpentier na confluência entre múltiplas e diferenciadas perspectivas, terrenos diversos, para ser mais preciso, que se enriquecem mutuamente devido à porosidade existente entre eles.

Nesse caso, para concluir, a fixação de conteúdos Carpentier tão fáceis e correntes mostra bem que a crítica histórico-literária pode, muitas das vezes, unicamente associar seus estudos a um debate excessivamente vinculado à representação imediata da idéia. O fato de que um autor pode sofrer um reducionismo interpretativo que limitam as possibilidades de construção de enredo por parte dos romancistas; ou seja, a ausência de leituras que valorizem a complexidade da linguagem. Se Carpentier procurava de fato ilustrar ideais estilizados, ele não era o simples tradutor da alma sabidamente aguerrida do latino-americano. O ministro de relações exteriores para assuntos culturais de Cuba era um autor rodeado de dilemas da escrita e às voltas com a realização de um estilo. A América, a natureza e a sociedade viravam assim também questões de escrita, tanto quanto o surrealismo, o impressionismo, Thomas Mann, James Joyce e Montaigne. Em meio a essas informações e a

essas pressões e aspirações, o artista misturava suas tintas, seus sons e utilizava sua pena. E é em meio a esse processo que devemos buscá-lo. Antes dos clichês e dos conceitos que produziu e no qual, inevitavelmente, se enredou; como o do próprio “realismo maravilhoso”, por exemplo. Somente assim, acredito, ele possa guardar um interesse para o debate contemporâneo e para a escrita da história.

Notes on a translation: aesthetic thought and history writing in works of Alejo Carpentier

Abstract: This article analyses the relation between aesthetic thought and history writing in lectures by Latin-American writer Alejo Carpentier. It is argued that Carpentier’s thought on novelists are signs of exhaustion which conducted Cuban literary works, as a result from the perception that art in modern times has deviated from its ends – which is to be the base for living in society. Carpentier sees the need for new references to guide Latin America in its destination, based on a process of translation, which brings forth new forms of collective identities, having in the past the prime element for creation of Latin-American identity, as part of its form of figuring out the nation.

Keywords: Carpentier. Translation. History writing.

Notas

¹ As considerações críticas mais precisas acerca da definição do real maravilhoso foram feitas por Carpentier no prólogo ao *El reino de este mundo*, primeiro livro em que visa definir sua mudança estética na narrativa latino-americana.

² A tese de doutorado de Silvia Miskulin pretende tornar menos rígida esta diferenciação. Segundo a autora, ao analisar as tensões existentes entre as publicações culturais presentes em *El Puente* e *El caimán Barbudo*, propõe que o fechamento político e ideológico em relação à cultura, ocorrido de forma veemente no Congresso Nacional de Educação e Cultura ocorrido em 1971, apenas acentuou um controle político e cultural que já vinha ocorrendo desde os anos sessenta (MISKULIN, 2009).

³ A crítica de Carpentier às gerações anteriores está expressa de maneira clara em sua conferência “Um caminho de meio século” (CARPENTIER, 1987a).

⁴ Esta demanda tornou-se um aspecto do processo de historicização que caracterizou a modernidade ocidental (GUMBRECHT, 1999, p. 459 - 485).

⁵ Sobre a tradição romântica de abordagem histórica ver NISBET, H. G. "Introduction" (NISBET, 1993).

⁶ Para um amplo panorama da produção romanesca cubana de fins do século XIX até meados do século XX. Ver Monegal, 1984, p.169-185.

⁷ "A constituição de uma identidade necessita de um território sobre o qual se assentar; ainda que tenha limites concretos ... esse espaço é o lugar de inscrição dos sentidos de nacionalidade." (PÉRSICO, 1994, p. 83).

⁸ Por cronótopo entende-se as formas historicamente estabelecidas de situar as experiências no plano temporal. Sobre esta categoria ver: Gumbrecht, 1998.

Referências

BAAN, Stephen. *Romanticism and the rise of History*. Texas: Twayne publishing, 1995

CARPENTIER, Alejo Um caminho de meio século. In: *A literatura do maravilhoso* São Paulo: Vértice 1987 (a).

_____. O papel social do romancista. In: *A Literatura do Maravilhoso* São Paulo: Edições Vértice, 1987 (b).

_____. O barroco e o real maravilhoso. In: *A Literatura do Maravilhoso* São Paulo: Edições Vértice, 1987 (c).

_____. Problemática do tempo e do idioma no moderno romance latino-americano. In: *A Literatura do Maravilhoso*. São Paulo: Edições Vértice, 1987 (d).

_____. *El arpa y la sombra*. Madrid: Fondo de Cultura Economica, 1994, (e).

CASTRO, Fidel. Palavra aos intelectuais. In: SADER, Emir (org.) *Fidel Castro: política* São Paulo : Editora Ática, 1986.

DEVÉS VALDÉZ, Eduardo. *Del Ariel de Rodó a la Cepal*. Buenos Aires: Biblos, 2000

ECHEVARRIA, Roberto Gonzalez. Presentacion de Alejo Carpentier. In: _____ (org.). *Historia y ficción em la narrativa hispanoamericana* Caracas: Monte Ávila Editores 1984.

FILHO, Rubem Barboza. *Tradição e artifício*. Iberismo e barroco na formação americana Belo Horizonte: Ed. UFMG Rio de Janeiro: Ed. Iuperj, 2000.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. Depois de aprender com a história. In: *Em 1926 Vivendo no limite do tempo* Rio de Janeiro: Record 1999.

_____. Cascatas da modernidade. In: *Modernização dos sentidos* São Paulo: Ed. 34, 1998.

- HEGEL, G. W. F. *Estética*. São Paulo: Iedusp, 2000.
- HEIDEGGER, Martin. *A Origem da obra de arte*. Lisboa: Ed. 70, 2000.
- LUKACS, Georg. *Teoria do romance*. Lisboa: Presença, 1962.
- MISKULIN, Sílvia. *Os intelectuais cubanos e a política cultural da Revolução (1961 – 1975)*. São Paulo: Alameda, 2009.
- MONÉGAL, Emir Rodríguez. La novela histórica: otra perspectiva. In: ECHEVARRÍA, Roberto Gonzalez (org). *Historia y ficción en la narrativa hispanoamericana*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1984, p. 169 – 185.
- MORSE, Richard. *O espelho de Próspero: cultura e idéias nas Américas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- NISBET, H. G. (org). *German Aesthetic and Literary Criticism*. Winckelmann, Lessing, Hamann, Herder, Schiller and Goethe. Cambridge University Press 1993.
- PÉRSICO, Adriana Rodrigues. Identidades nacionais. In: ANTELO, Raul (org) *Identidade e representação* Florianópolis: UFSC, 1994.
- WEBER, Max. A ciência como vocação. In: *Ciência e Política - duas Vocações*. Ed. Brasiliense, 1984.

Recebido em: 15/03/2009
Aprovado em: 12/06/2009