

## Alejo Carpentier e o barroco americano

DOI: <https://doi.org/10.33871/23594381.2023.21.2.7594>

Josoel Kovalski<sup>1</sup>

**Resumo:** O escritor cubano Alejo Carpentier conseguiu, a partir de uma prática escriturária emancipatória em relação aos escritos tradicionalmente aceitos, estabelecer uma releitura da práxis americana de narrar. Esforçando-se para reinserir o insólito como evento movimentador de narrativas, debruçou-se nos acontecimentos relatados pela vivência americana, tendo como conceito operatório o real maravilhoso, termo chave na invocação de uma América barroca, um barroco espacial e telúrico, a-histórico e plural. Polígrafo, e habitante esporádico da Ilha cubana, Alejo Carpentier retoma a América Latina como um local barroquizado, de uma latência sempre apta a reafirmar os discursos da abundância que fizeram muitas vezes o continente americano ser visto como exótico e bárbaro pelo olhar europeu. Este artigo busca salientar a práxis literária de Carpentier, informando vivência artística, sobretudo a literária, a partir dos conceitos que desenvolveu para se reler a América. Sua literatura, portanto, sob o signo do real maravilhoso é um projeto barroco de leitura da maravilha americana, cuja razão de ser essencial difere dos movimentos vanguardistas que o cooptaram, mas por outro lado o fizeram, juntamente com o periodismo que marcou toda sua carreira, buscar a vertente venal barroca como expressão de uma América Latina cósmica. Procuramos tecer o principal viés de Alejo Carpentier, o barroco-maravilhoso, enfocando suas opções políticas, artísticas e literárias como procedimentos multifários de um homem ensejado por um barroco plural, telúrico, próprio.

**Palavras-chaves:** Barroco, real maravilhoso, América Latina.

### Alejo Carpentier and the American Baroque

**Abstract:** The Cuban writer Alejo Carpentier managed, from an emancipatory writing practice in relation to traditionally accepted writings, to establish a reinterpretation of the American practice of narrating. Making an effort to reinsert the “insólito” as an event that moves narratives, it focused on the events reported by the American experience, having as its operative concept the “real maravilhoso”, a key term in the invocation of a baroque America, a spatial and telluric baroque, ahistorical and plural form. Polygrapher, and sporadic inhabitant of the Cuban Island, Alejo Carpentier returns to Latin America as a baroque place, with a latency always able to reaffirm the discourses of abundance that often made the American continent be seen as exotic and barbaric by the European gaze. This article seeks to highlight Carpentier's literary praxis, informing artistic experience, especially the literary one, based on the concepts he developed to re-read America. His literature, therefore, under the sign of the marvelous real, is a baroque project of reading the American wonder, whose essential reason for being differs from the avant-garde movements that co-opted him, but on the other hand did so, along with the periodism that marked his entire career, seek the venal baroque aspect as an expression of a cosmic Latin America. We tried to weave the main bias of Alejo Carpentier, the baroque-marvelous, focusing on his political, artistic and literary options as multifarious procedures of a man occasioned by a plural, telluric, own baroque.

**Keywords:** Baroque, marvelous real, Latin America.

### Introdução

---

<sup>1</sup> Doutor em Letras (UFPR). [josoelk@hotmail.com](mailto:josoelk@hotmail.com)

O cubano Alejo Carpentier (1904-1980) foi, além de político, escritor e músico, um dos maiores revisionistas do passado histórico americano reinserindo-o, pela ficção, a partir de um projeto já constante em seus estudos sobre a realidade americana e refletidos, ao longo do tempo, em ensaios e conferências. O “real maravilhoso”, em seu caso, mostra-se como conceito aplicável à realidade americana: pela tentativa de descrição de elementos e eventos “insólitos” que povoam um imaginário construído pela mistura de raças e culturas, pela adequação “maravilhosa” das vivências e da natureza, e, sobretudo, pela forma barroca de narrar essas constatações. Evitando a apreciação exótica dos elementos do Novo Mundo, buscou o autor, pelo paradoxal conceito que une o realismo e a maravilha, reler a condição americana, de forma que suas propriedades telúricas refletissem os eventos marcados por uma vivência ímpar, em um solo onde as misturas culturais transbordam-se em narrativas coletivas de apropriação e descrição de seu mundo. Diferentemente de outros escritores anteriores, há a partir de Carpentier uma preocupação que transcende a pesquisa do barroquismo de nossa formação; extrapola-se o âmbito da busca por esclarecer como esse modo de ser barroco perdura na identidade hispano-americana, e ao exceder essa delimitação, a pesquisa carpentieriana do barroco transforma-se em projeto literário, sistematicamente desenvolvido.

O objetivo desse artigo é traçar a produção e vivência de Alejo Carpentier no que se refere ao seu empenho pela releitura americana a partir do barroco, evento que em sua escritura transformou-se em projeto artístico literário.

### **Desenvolvimento**

O contexto histórico e artístico de Cuba permitiu a Carpentier – munido de conceitos culturais como o afro-cubano, a mestiçagem e a especificidade geográfica – ser o “*iniciador de lo que se ha dado en llamar la ‘nueva narrativa latinoamericana’*”<sup>2</sup>. (MÁRQUEZ RODRÍGUEZ, 1984, p. 17), inserindo-o em um rol de leitores que, a partir da metade do século XX, procuraram em projetos próprios um delineamento do barroquismo na América hispânica, propiciando uma cadeia de pesquisas que justificassem as inquietações americanas pelo barroco como forma cultural intrínseca à nossa formação.

---

<sup>2</sup> “[...] iniciador do que veio a ser chamada de “nova narrativa latino-americana”. (Tradução nossa)

Alejo Carpentier nasceu em 1904 no centro de Havana<sup>3</sup>. Como disse um de seus mais renomados críticos, “*Desde entonces su trabajo intelectual fue incesante, hasta su muerte, acaecida en Paris el 24 de abril de 1980*” (MÁRQUEZ RODRIGUEZ, 2003, p. IX)<sup>4</sup>. Filho de um arquiteto francês e de uma professora de origem russa, dedicou-se à música e à crítica musical em seus anos de formação, o que influenciou sobremaneira sua composição literária. Em 1923, filiou-se ao *Grupo Minorista*, de vertente socialista, conjunto de intelectuais que propunha uma renovação formal e ideológica das artes e das letras que, absorvendo o esteticismo vanguardista europeu, procurava recuperar as realidades locais. Dirige-se a Paris em 1929 e lá permanece trabalhando como jornalista até 1939, quando retorna à Ilha e lá permanece até 1945. Nesse ano, vai à Venezuela, só retornando à Cuba com a vitória revolucionária de Fidel Castro, em 1959. Na França conhece o Surrealismo, movimento que criticaria mais tarde pela decadência de seus pressupostos, pois, como constatou o estudioso Aléxis Márquez Rodríguez (1984, p. 20), depois de uma paixão de juventude, dá-se conta “*de que para él están canceladas, dentro del Surrealismo, las posibilidades de hacer algo nuevo*”<sup>5</sup>. Dessa mesma época (1929-1939) data sua amizade com o venezuelano Arturo Uslar Pietri e com o guatemalteco Miguel Ángel Asturias, dois escritores que também estavam tentando uma “busca” da América, que, no caso de Carpentier, já se desenvolvia pelas constantes leituras de autores hispânicos. Essa busca ou invenção de um passado americano estava pautada pela ressignificação das artes e da literatura no contexto localizado, ou seja, uma procura por novas formas de atuação literária que se diferenciasse do que vinha ocorrendo na ficção das primeiras décadas do século XX.

*Écue-Yamba-Ó*, primeiro romance de Carpentier, marca o aparecimento do tema negro e do sincretismo em sua produção. Por mais que o autor renegasse por muito tempo esse romance de juventude, negando-se por muito tempo em reeditá-lo, essa narrativa

---

<sup>3</sup> Nos últimos anos a crítica carpentieriana teve que se debruçar sobre a “novidade” do nascimento e do nome do autor, devido as revelações de Guillermo Cabrera Infante (1996, p. 384) o qual, em sua *Mea Cuba*, revela que Carpentier nascera na Suíça, e não em Cuba, e seu nome batismal era Alexis, e não Alejo. Essa informação é aceita inclusive por seu mais conhecido estudioso, Roberto González Echevarría, o qual imputa a diatribe de Cabrera para com Carpentier, além da diferença política, “*al típico resentimiento de un escritor menor contra otro mayor*” (ECHEVARRÍA, 2004, p. 70). Apesar das incongruências, utilizaremos aqui como verdade biográfica o nome e nascimento do autor conforme ele dispôs em várias entrevistas. Cf: “Confesiones sencillas de un escritor barroco” (Entrevista a César Leante). In: ARIAS, Salvador (ORG). **Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier**. La Habana: Centro de investigaciones literarias; Casa de las Américas, 1977.

<sup>4</sup> “Desde então seu trabalho intelectual foi incessante, até sua morte, ocorrida em Paris em 24 de abril de 1980.” (Tradução nossa)

<sup>5</sup> “[...] de que para ele estão canceladas, dentro do Surrealismo, as possibilidades de fazer algo novo.” (Tradução nossa)

carpentieriana supera a tradição realista-naturalista até então vigente em Cuba. Sua versão do “indigenismo” – equivalente ao que fizeram Astúrias e Arguerdas em seus países – era o movimento afro-cubano, descendente direto de suas leituras de Fernando Ortiz, intelectual que o grupo minorista circundava e em quem se inspirava inclusive nas publicações da vanguardista *Revista de Avance*, que Carpentier ajudou a fundar.

O tema da negritude também se fez presente nos contos de Carpentier, em especial em *História de Luas*, publicado no mesmo ano de seu romance inicial, o primeiro conto de “Carpentier propriamente dito, com todas as características de sua produção posterior” (ECHEVARRÍA, 2014, p. 298). Conto e romance dialogam no enfrentamento “de duas interpretações da passagem do tempo: a liturgia afro-cubana e a política dominada pelos brancos” (ECHEVARRÍA, 2014, p. 298). Dessa forma, antes da “fase americanista” iniciada com suas pesquisas para a produção de *La música en Cuba*<sup>6</sup>, em 1946, e operada romanescamente com *El reino de este mundo*, em 1949, já encontra no elemento cultural africano e sua relação com a norma branca de Cuba os elementos para a teorização do real maravilhoso a partir da categoria da mestiçagem, uma mestiçagem étnica e cultural. A expansão dessa poética carpentieriana, fruto das viagens e das pesquisas, das leituras e das amizades, desdobrar-se-ia pela relação cosmológica e histórica que o escritor iria desenvolver, de fato, com a narrativa sobre a revolução dos escravos no Haiti, em que os eventos históricos são relidos à luz da maravilha e expressos pela prosa barroca.

Desde seu famoso *Prólogo*, aludindo aos surrealistas como “taumaturgos que se tornam burocratas” pelo artificialismo das produções em que o maravilhoso se perde em “fórmulas consabidas” o escritor referia-se ao maravilhoso como aquilo que

[...] surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de “estado límite”. (CARPENTIER, 1976, p. 96)<sup>7</sup>

<sup>6</sup> Nesse estudo, Carpentier (1972, p. 59) já aborda o diálogo/sincretismo que ocasionou expressões musicais a serem imitadas na Metrópole: “*Es indudable que, desde muy temprano, América comenzó a crear una música de expresiones muy diversas —de acuerdo con los factores étnicos puestos en presencia— capaz de crear modas en la Península.*” [“É certo que, desde muito cedo, a América começou a criar uma música de expressões muito diversas - de acordo com os fatores étnicos instituídos - capaz de criar modas na Península.” (Tradução nossa)]

<sup>7</sup> “[...] surge de uma alteração inesperada da realidade (o milagre), de uma revelação privilegiada da realidade, de uma iluminação incomum ou singularmente favorável das riquezas inadvertidas da realidade, percebidas com particular intensidade em virtude de uma exaltação do espírito que o leva a um modo de “estado limite”. (Tradução nossa)

Assim, seu conceito pessoal de real maravilhoso, oposto à fabricação do “*merveilleux*” praticada pelo Surrealismo, foi inventado para designar “o conjunto de objetos e eventos reais que singularizam a América no contexto ocidental” (CHIAMPI, 2008, p. 32). Essa alteração da realidade é produzida pelo milagre – do latim *miraculu*, produz a *mirabilia*, o que causa admiração, o maravilhar-se – cujo contexto americano transborda-se de motivos que a provocam. O lugar americano é o que pode unir elementos díspares, procedentes de culturas heterogêneas configurando uma nova realidade histórica “que subverte os padrões da racionalidade ocidental” (CHIAMPI, 2008, p. 32). Invocando o maravilhoso como nosso, Carpentier postula uma América primigênia com seus mitos e religiosidades primitivos não contaminados ainda pela reflexividade europeia, uma América de antes, com “*la presencia fáustica del índio y del negro*” (CARPENTIER, 1976, p. 99) pelas fecundas mestiçagens que propiciou esse lugar de simbioses, América “Barroca desde sempre”. (CARPENTIER, 1976, p. 36)

O *Prólogo* adianta o que seria exposto na “*Problemática de la actual novela latinoamericana*”: uma vez descoberta essa barroquidade, a narrativa também deveria ser barroca. Os anos que separaram *Écue-Yamba-Ó* (1933) de *El reino de este mundo* (1949) foram um hiato – ou um “silêncio criativo”, como denominou Padura Fuentes (2002, p. 204) – em que a produção de Carpentier não se limitou somente a ensaios sobre música e artes aliadas à intensidade periodística, sendo um período de intensas pesquisas sobre a americanidade, a “*idea de América*” (MÁRQUEZ RODRÍGUEZ, 2003, p. X) como lugar autônomo de produções culturais. Quinze anos depois, seu novo romance revela de maneira mais explícita o mundo africano de vertente francesa: o Haiti com a maravilha da fé em um Mackandal e o insólito da ascensão de Henri Christophe, cozinheiro negro tornado rei.

Henri Christophe, el primer monarca coronado del Nuevo Mundo, tirano de color, se precipitará a su dramático final, precisamente por haber traicionado a sus dioses y cultura africanos, rodeándose de una corte émula de la de Versalles y adoptando la religión extranjera. El desenlace en esta novela será el triunfo del mundo primitivo, el de la civilización africana, y la independencia de Haití como resultado de las sucesivas oleadas de rebeliones negras. (ZURDO, 1985, p. 18)<sup>8</sup>

Há, portanto, nesse primeiro romance de sua vertente americanista, além do fim trágico do rei negro que se tiraniza, a categoria do maravilhoso engendrada pelos

---

<sup>8</sup> “Henri Christophe, o primeiro monarca coroado do Novo Mundo, tirano de cor, precipitar-se-á ao seu fim dramático, precisamente por ter traído seus deuses e cultura africanos, cercado-se de uma corte émula da de Versalhes e adotando a religião estrangeira. O resultado neste romance será o triunfo do mundo primitivo, o da civilização africana e a independência do Haiti como resultado das sucessivas ondas de rebeliões negras.” (Tradução nossa)

personagens “historicamente” menores, mas que ganham o primeiro plano na narrativa de Carpentier. O fundo histórico do primeiro povo liberto após a revolução dos escravos é preenchido com as camadas barrocas da prosa que se detém em enaltecer as crenças, as misturas e sincretismos, as apropriações de culturas que exploravam um povo crente em licantropias, em que a maravilha produz-se pelo insólito de um homem que se transmuda em plantas e bichos, eventos que se mesclam à vivência dos haitianos e cujos resquícios fazem-se presentes ainda hoje.

“*El reino de este mundo*” seria, assim, o mundo americano ao qual o escritor pertenceria, um mundo a ser narrado pela letra barroca onde o homem, Ti Noel ou Carpentier, encontrariam sua grandeza. Terminantemente separado do movimento francês, o mesmo Surrealismo que o levou a desenvolver a teoria do real maravilhoso e consequente barroquismo americano, a narrativa de *El reino de este mundo* deslindar-se-á pelo viés maravilhoso cujo *Prólogo* é a primeira de várias intervenções críticas em que o conceito é teorizado. A linguagem barroca que poetiza o real maravilhoso sob o signo das mesclas, das mestiçagens – admitiu o escritor –, não é um fim, mas um caminho para se reler a história da América.

Encontra-se assim o escritor na tentativa de colocar o problema da expressão literária a partir de uma nova problemática: a transformação dialética dos objetos literários, dos meios e estruturas nas condições de afirmação de uma cultura própria dentro do desenvolvimento de luta de liberação anti-imperialista e democrática na América Latina. A resposta deve-se dar a partir de uma produção novelística inserida pela linguagem barroca, recuperando as crônicas do descobrimento, os relatos de viagem que desde os exploradores afirmavam uma terra regada pelo signo da abundância. Contudo, o Novo Mundo, como lugar virgem, desquita-se do olhar exótico europeizado em busca de uma história própria a ser recontada, tendo como centro a visão integralizada das figuras americanas mestiças, índias, brancas ou negras.

Pois, “¿qué es la historia de América toda sino una crónica de lo real maravilloso?”<sup>9</sup> (CARPENTIER, 2007, p. 121). O maravilhoso nas narrativas carpentierianas não se mostra somente como cotidiano, mas como verossímil, ou seja, o que pode ter acontecido, o que poderia acontecer. O extraordinário torna-se comum: nova forma de verossimilhança de feito fundacional em que as tradições, os cultos, as origens, causas e consequências, imaginação e eventos históricos misturam-se na consciência

---

<sup>9</sup> “[...] qué é a história da América toda senão uma crônica do real maravilhoso?” (Tradução nossa)

cultural dos povos americanos. Como teoriza o autor no *Prólogo*, há pouca defesa para quem louva o sadismo sem praticá-lo, para os que invocam espectros sem crer que respondam fundando sociedades secretas ou seitas literárias incapazes de uma pureza mística. Essa artificialidade nas figurações místicas produzidas em que o signo da maravilha é forjado, levou o autor a considerar que

Esto se me hizo particularmente evidente durante mi permanencia en Haití, al hallarme en contacto cotidiano con algo que podríamos llamar lo real-maravilloso. [...] A cada paso hallaba lo real-maravilloso. Pero pensaba, además, que esa presencia y vigencia de lo real-maravilloso no era privilegio único de Haití, sino patrimonio de la América entera, donde todavía no se ha terminado de establecer, por ejemplo, un recuento de cosmogonías. (CARPENTIER, 2010, p. 24)<sup>10</sup>

A perda do caráter encantatório nas manifestações folclóricas europeias, por exemplo, em que as particularidades místicas divorciam-se da apropriação intrínseca para desbordarem-se em meros códigos desprovidos de encantamento, faz o autor entrever que na realidade haitiana e americana as crenças e rituais informam toda uma cosmologia, na qual os significados próprios antecedem quaisquer olhares racionalistas hegemoneizantes. Daí o barroquismo americano: preenchendo toda a vasta gama cultural e natural do novo continente, o barroco permanece e pode ser poetizado pelo maravilhoso atado à realidade do cotidiano, narrado com os insólitos naturalizados nas ações de nossos povos. Nessa técnica carpentieriana, seus romances deixam que “*lo maravilloso fluya libremente de una realidad estrictamente seguida en todos sus detalles*” (CARPENTIER, 2010, p.26)<sup>11</sup>. O real maravilhoso, para Carlos Rincón (1977, p. 132) é uma noção metafórica desenvolvida e aplicada a partir de *El reino de este mundo* “*para aprehender, investigar y representar las especificidades de las civilizaciones latinoamericanas, sus contradicciones históricas, con la inclusión del mito o de la visión mítica de las cosas en la novela*”.<sup>12</sup> Nele, a poética e a prática estão ligadas aos problemas da representação e efeito estético, operando a partir do assombro para além das redutibilidades simplesmente temáticas. É um conceito operatório de releitura que se conforma distintamente nos bojos

---

<sup>10</sup> “Isso foi particularmente evidente para mim durante minha estada no Haiti, quando me encontrei em contato diário com algo que poderíamos chamar de real maravilhoso. [...] A cada passo encontrava o real maravilhoso. Mas pensava, ademais, que essa presença e vigência do real maravilhoso não eram privilégio único do Haiti, mas patrimônio de toda a América, onde, todavia, não se tem acabado de estabelecer, por exemplo, um reconto de cosmogonias.” (Tradução nossa)

<sup>11</sup> “[...] o maravilhoso flua livremente de uma realidade estritamente seguida em todos os seus detalhes” (Tradução nossa)

<sup>12</sup> “[...] para apreender, investigar e representar as especificidades das civilizações latino-americanas, suas contradições históricas, com a inclusão do mito ou da visão mítica das coisas no romance.” (Tradução nossa)

de diferentes romances em que a matéria barroca é revivida, reerguida e colocada à vista pela narração, tendo no Caribe seu laboratório da história (ORTEGA, 2006, p. 173)<sup>13</sup>.

Busca Carpentier, embalado pelas relações entre literatura e política, convencer-se de que a novelística latino-americana deveria adotar como tarefa não o mascaramento, mas a expressão de um “rosto histórico” que se deveria buscar: a identidade do latino-americano (RINCÓN, 1977). Dessa forma, pergunta-se Carpentier: “*puede (o escritor) tener una misión más alta que la de definir, fijar, criticar, mostrar el mundo que le ha tocado vivir?*”. Em resposta, sugere que para tal deve-se entender a linguagem desse mundo, a saber, da “*historia que se produce en torno a él, que se construye en torno a él, que se crea alrededor de sí, que se afirma en derredor suyo*”. (CARPENTIER, 1988, p. 70)<sup>14</sup> Em sua “*Problemática de la actual novela latinoamericana*” (1976) já alude à necessidade de nomear e descrever as nossas coisas de uma forma em que a descrição adjetivada revele também a história da coisa que se fez, a realidade dela, em que a palavra escrita dê a sensação do objeto nomeado e desconhecido, o recrie literariamente, faça-o vir à tona pelo poder da palavra. A prosa que faz isso, em sua concepção, tem de ser uma “prosa barroca”.

Somente assim os objetos nomeados e descritos (“*todo lo que nos define, envuelve y circunda*” (1976, p. 35))<sup>15</sup> podem ascender à categoria universal. Nomear, como lembra Irleamar Chiampi (2010, p. 69), não quer dizer colocar um nome, batizar uma coisa, mas textualizá-la, inscrevê-la, como contexto americano, na “cultura universal com tantos signos quanto sejam precisos”. A palavra barroca ao revelar (ou recriar) o objeto permite ao leitor situá-lo contextualmente, mostrando também nele a verdade histórica das relações do homem com as coisas no mundo americano. Uma ceiba não pode ser uma simples árvore. O significado “árvore” não diz a verdade (contextual) da ceiba. O barroquismo descritivo – alegórico, metafórico – para o acercar-se de coisas e situações, de eventos e de momentos relacionados ao interior da narrativa, transforma-se, nesse projeto literário, em uma dupla vertente barroca, a saber, a recuperação da história da formação de um povo (o barroco histórico) em que o “insólito” caracterizador insere-se pela palavra que o revela, e a consagração de uma forma barroca de narrar como

<sup>13</sup> “*Alejo Carpentier saw the Caribbean as a laboratory of history*”. ORTEGA, Julio. **Transatlantic Translations: Dialogues in Latin American Literature**. London: Reaktion Books Ltd, 2006.

<sup>14</sup> “[...] pode (o escritor) ter uma missão maior do que definir, fixar, criticar, mostrar o mundo em que decidiu viver?”. “[...] história que se produz à sua volta, que se constrói à sua volta, que se cria à sua volta, que se afirma à sua volta.” (Tradução nossa)

<sup>15</sup> “[...] tudo o que nos define, nos envolve e nos rodeia” (Tradução nossa)

procedimento literário, o preâmbulo de uma poética neobarroca (o barroco como estética). Muito mais do que narrar curiosidades, em princípio alheias ao racionalismo eurocêntrico, a prosa barroquizada se insere como elemento primordial em seu projeto no qual a “nova novela hispano-americana” desenvolve-se ao longo das décadas seguintes, dando suporte às teorizações posteriores do neobarroco americano. A utilização desse barroquismo de proliferação vertiginosa para descrever (ou se aproximar de) o objeto insere-se pela constelação de significantes, na qual “a retórica barroquista quer dizer o indizível; persegue com a multiplicação (ou distorção) dos significantes o objeto indescritível” (CHIAMPÌ, 2008, p. 85). O real maravilhoso dá para Carpentier a possibilidade de retrabalhar o imaginário americano, esse estruturante originário que responde “*a las necesidades funcionales de una colectividad en un momento histórico dado*” (BUSTILLO, 2000, p. 75)<sup>16</sup>. Essa complexa rede simbólica expõe a pervivência do barroco na América, pois a noção de imaginário como dispositivo que assegura a um grupo social um esquema coletivo de interpretações das experiências individuais provoca e assegura a adesão a um sistema de valores, molda as condutas e configura o ordenamento das representações identitárias. A escritura barroca em Carpentier tem uma vocação mítica, a qual algumas vezes subverte e outras

[...] se entronca con lo histórico desde una especie de co-presencia latente, y se manifiesta en un destinismo que opone el tiempo cíclico al tiempo lineal; en una percepción de la realidad como mágica o maravillosa, y en la recurrente actualización de un discurso barroco que responde a la incertidumbre histórica, a la simbiosis de culturas, a la sensación de crisis inmanente. (BUSTILLO, 2000, p. 76)<sup>17</sup>

Assim, o barroco narrativamente colocado pelo signo do real maravilhoso é relido historicamente, reinterpretado à luz da maravilha latino-americana; os tempos e o espaços como conformadores dos enredos em que as situações insólitas se produzem são, pela aparição vocabular, promovedoras de dinamismos nos quais a operação neobarroca desvela e propõe um mundo que dialoga com eventos históricos, mas se insere como palavra poética. Vê-se, assim, que os procedimentos convencionais de narrativa não conseguiriam transpor em linguagem poética os eventos da novelística carpentieriana e

<sup>16</sup> “[...] às necessidades funcionais de uma comunidade em um determinado momento histórico” (Tradução nossa)

<sup>17</sup> “[...] se entronca ao histórico a partir de uma espécie de copresença latente e se manifesta em um destino que opõe o tempo cíclico ao tempo linear; em uma percepção da realidade como mágica ou maravilhosa, e na atualização recorrente de um discurso barroco que responde à incerteza histórica, à simbiose das culturas, ao sentimento de crise imanente.” (Tradução nossa)

entende-se o porquê de uma “prosa barroca” para falar a Hispano-América ser um dos eixos centrais da cosmografia do escritor cubano, pois

Nuestro arte siempre fue barroco: desde la espléndida escultura precolombina y el de los códices hasta la mejor novelística actual de América, pasándose por las catedrales y monasterios coloniales de nuestro continente. (CARPENTIER, 1976, p. 36)<sup>18</sup>

Mais do que procurar escamotear como cristaliza-se a categoria real maravilhosa em seus romances, interessa-nos aqui procurar perceber como o conceito barroco é reapropriado por Carpentier para produzir sua dinâmica novelística. Como a América é o lugar, em sua concepção, onde os tempos e os espaços convergem, e onde os sincretismos culturais formaram uma realidade distinta na vida de seus agentes, a apropriação da teoria barroca desenvolvida após a positivação do conceito tiveram lugar especial nos estudos de Carpentier, principalmente as relações entre história (constante) e suas reminiscências trazidas à luz por Eugenio D’Ors.

Carpentier acreditava, segundo Fernando Burgos, (2004, p. 63) que a temporalidade pertencia ao ser humano, e não à História, e que o tempo “*puede hacerse significativa, ya sea por integración, absorción, yuxtaposición o incluso por su propia eliminación*”<sup>19</sup> (BURGOS, 2004, p. 63). Dessa forma, sua apropriação das ideias de Eugenio D’Ors distingue no barroco não um estilo de época, mas uma constante artística que se eleva por sobre os tempos, e cuja necessidade de “*surgimiento o de reaparición subraya la necesidad de transformar el arte, especialmente con vistas a la propia condición mutable y absorbente que engloba la condición barroca*” (BURGOS, 2004, p. 64)<sup>20</sup>. O teórico catalão propunha, para tal, uma constante humana, teoria, do ponto de vista de Carpentier (2007, p. 127), “*irrefutable*”, tirando a noção de barroco como estilo histórico criado no século XVII. O barroco como constante removeria a distância temporal entre o século de Góngora e o XX e se expressaria em sua caracterização – o barroquismo – no momento “*culminante de una civilización o cuando va a nacer un orden nuevo en la sociedad*”. (CARPENTIER, 2007, p. 138)<sup>21</sup>. Assim, anula-se a cronologia

<sup>18</sup> “Nossa arte sempre foi barroca: desde a esplêndida escultura pré-colombiana e dos códices ao melhor romance atual da América, passando pelas catedrais e mosteiros coloniais de nosso continente.” (Tradução nossa)

<sup>19</sup> “Pode fazer-se significativo, seja por integração, absorção, justaposição ou até por sua própria eliminação (...)” (Tradução nossa)

<sup>20</sup> “[...] emergência ou reaparecimento sublinha a necessidade de transformar a arte, sobretudo tendo em vista a condição muito mutável e absorvente que a condição barroca envolve.” (Tradução nossa)

<sup>21</sup> “[...] culminante de uma civilização ou quando uma nova ordem deve nascer na sociedade.” (Tradução nossa)

entre duas diferentes épocas e passa o barroco a ser visto não somente como estilo, mas como “espírito”.

Los 366 años de diferencia que separan cronológicamente la composición de un texto colonial y de otro posmoderno se anulan en esta imbricación intra-textual, por la cual ambas obras revelan que la posesión de una escritura barroca es no sólo expansiva, sino que también combinatoria, absorbente e inclusiva, sin preocupaciones por la especificidad o distinción de elementos naturales y culturales, puramente expresivos o refinadamente artísticos, populares o elaborados, que en principio deberían verse o tratarse separadamente. (BURGOS, 2004, p. 64)<sup>22</sup>

Eugenio D’Ors, opondo-se ao conceito de estilo de Wölfflin e ao conceito de época de Croce, busca uma teoria que expõe o barroco como “éon” histórico, – na sua morfologia, o “éon barroco” se distinguiria do “éon clássico” – uma constante humana que tende à permanência da natureza e do espírito humano em todas as épocas. Essa essência universal, expostas desde seu ensaio “A querela do Barroco em Pontigny”, seria regida pelo ritmo do “eterno retorno” e não se limitaria à arte pós-Renascença, estando presente em todas as idades e geografias. Segundo D’Ors, esse barroquismo estaria presente até mesmo na “morfologia natural” (D’ORS, 1993, p. 63), como explica Gustavo Guerrero (1987, p. 14), “*El plumaje exuberante de un ave o ciertas formas anatómicas merecían así el adjetivo ‘barroco’*”<sup>23</sup>. Esse tipo de “vulgarização” do termo barroco, foram muito bem aceitas por Carpentier. O escritor catalão, nesse mesmo ensaio, propõe a famosa divisão do “gênero” barroco em várias “espécies” emprestando a terminologia “*A estilo del vocabulario de los botánicos*” (D’ORS, 1993, p. 91), usando a noção de sistema para substituir épocas ou tendências cujos compartimentos, por uma teia de relações, conforme Carmen Bustillo, conecta espaços e tempos, o que o leva a demonstrar a existência do barroco como constante histórica. Em síntese temos: “*Barocchus pristinus*” (arte pré-histórica), o “*Barocchus alexandrinus*” (a estilização que se formou após a morte de Alexandre, o grande), o “*Barocchus buddhicus*” (oriental), o “*Barocchus Rococo*” (estilo Luis XV) e o “*Barocchus finiseularis*” (Wagner, Rimbaud e Rodin), o “*Barocchus romanticus*” “*en el cual el barroco wölffliniano, el barroco del siglo XVII,*

<sup>22</sup> “Os 366 anos de diferença que separam cronologicamente a composição de um texto colonial e de outro pós-moderno anulam-se nessa imbricação intra-textual, pela qual ambas as obras revelam que a posse de uma escrita barroca não é apenas expansiva, mas também combinatoria, absorvente e inclusiva, sem preocupações com a especificidade ou distinção de elementos naturais e culturais, puramente expressivos ou refinadamente artísticos, populares ou elaborados, que deveriam, em princípio, serem vistos ou tratados separadamente.” (Tradução nossa)

<sup>23</sup> “A exuberante plumagem de um pássaro ou certas formas anatómicas mereciam, portanto, o adjetivo 'barroco'.” (Tradução nossa)

*no es más que uno de los infinitos barrocos orsianos posibles*” (GUERRERO, 1987, p. 15)<sup>24</sup>.

Apropriando-se desse barroco *ab aeterno*, Carpentier fala-nos de um estilo sem limites de tempo (“*Nuestro arte siempre fue barroco*”) e onde os produtos mais díspares da cultura são combinados - códices pré-colombianos, mosteiros coloniais, romances contemporâneos. Esse "barroco essencial", como lembra Guerrero (1987, p. 16) também está intimamente ligado ao "adamismo americano" expresso pela necessidade de “*nombrar las cosas*”. A teoria de Eugenio D’Ors, em ampla expansão na década de 1920, perderia quase que totalmente a força nos anos 1970, quando o conceito de tempo (ou época) é retomado pela crítica, sem as conotações negativas atribuídas por Benedetto Croce<sup>25</sup>. Contudo, desde seu romance do “ciclo americanista” (1949) até seu último trabalho, *A harpa e a sombra* (1979), a teoria dorsiana unida ao real maravilhoso fez-se presente.

A crítica à teoria do barroquismo de Carpentier desenvolveu-se com diversos trabalhos, a começar pela resposta de Lezama Lima em seu *A expressão americana*, acusando o autor por fazer, na descrição “forzosamente barroca”, um equivalente à *tabula rasa* das circunstâncias históricas da formação de uma cultura, para erigir um conceito pautado na natureza da nossa América, um viés telúrico de poetização da história, acabando por tornar-se, como sugerem alguns críticos<sup>26</sup>, uma nova forma de exotismo. De qualquer forma, o empenho do romancista em desenvolver sua teoria e aplicá-la à prática romanesca forjou uma das principais teorias de releitura da América barroca, em que as “*cosas se presentan como cosas nuevas a nuestros ojos.*”<sup>27</sup> (CARPENTIER, 2007, p. 151-152), e o “quê” e o “como” se compaginam ante uma realidade barroca.

Se adotarmos a diferenciação que fez Warnke em seu *Versions of Baroque*, a saber: uma tendência cerebral que privilegia a intelectualização das formas, a agudeza e

<sup>24</sup> “[...] em que o barroco wölffliniano, o barroco do século XVII, é apenas um dos infinitos barrocos orsianos possíveis.” (Tradução nossa)

<sup>25</sup> *Storia del’età barocca in Italia*. 5 ed. Bari: Gius, 1967.

<sup>26</sup> Principalmente os “lezamianos” Reinaldo Arenas e Severo Sarduy, mas também Gustavo Guerrero e Rafael Gutiérrez Girardot. Gutiérrez Girardot (1976, p. 161), em seu *Horas de Estudio*, nos diz que os conceitos carpentierianos (barroco essencial e real maravilhoso) constituem “*la irritante continuación de una ideología que considera a Hispanoamérica como simple —o aderezada— Naturaleza, (...) proveedora de materia prima, no creadora de barbarie, no esfuerzo de cultura*”. [“a irritante continuação de uma ideologia que considera a América Latina como simples —ou apimentada— Natureza, (...) fornecedora de matéria-prima, não criadora de barbárie, não esforço de cultura”.] (Tradução nossa). Já Gustavo Guerrero descredita a teoria dos éons temporais de D’Ors e Carpentier, porque, segundo ele (1987, p. 19) falar de um neobarroco não teria sentido se o barroco existisse como essência temporal de toda a história da humanidade.

<sup>27</sup> “[...] coisas se apresentam como coisas novas a nossos olhos.” (Tradução nossa)

o paradoxo, como notou na obra do poeta metafísico John Donne, e outra tendência “*highly sensuous in its imagery but phantasmagoric rather than representational in the effects created by that imagery*” (WARNKE, 1972, p. 23)<sup>28</sup>, o procedimento de Carpentier está mais de acordo com a tendência sensual, ou como diria Lezama Lima, um barroco brilhante (em oposição a um barroco frio). Tal barroco “emotivo” de Carpentier responderia ao que D’Ors (1993, p. 50) chamou “*la nostalgia del Paraíso Perdido*”: barroco que “*desea fundamentalmente la humillación de la razón*” (D’ORS, 1993, p. 81). Essa “sensibilidade unificada”, herdada de D’Ors, confirma-se com sua adoção da mestiçagem como centro irradiador das narrativas, na qual a literatura deveria reler a história documental e reinserir um Novo Mundo barroco, uma tentativa de descolonização (KAUP, 2012). Assim, na prosa de Carpentier o estilo desborda-se em significantes vários, conforme anteriormente aludido à necessidade de “nomear” pela proliferação vocabular desmedida, impactando as emoções e os sentimentos.

### **Considerações finais**

A busca pela América inocente, anterior à colonização, mas dialeticamente presente pela formação híbrida das culturas americanas, encontrou na narrativa de Alejo Carpentier um local de expansão e propiciou que, nesse ínterim (1949-1980), outros projetos de releitura do barroco fossem gestados, como os de seus conterrâneos e contemporâneos Severo Sarduy e José Lezama Lima. Antes destes novos intérpretes, as releituras quase sempre tiveram caráter eurocêntrico, vindo nas manifestações ibero-americanas tentativas de símiles mal resolvidas de modelos europeus. Muitas delas, no entanto, buscavam verificar nas adequações em vista da maior liberdade desfrutada em relação à Metrópole uma integração entre o vário e o díspar, projetando um barroco-resistência à busca do estável, representado pelas formas provindas da Europa.

Mais do que nomear as coisas em um paraíso adâmico o processo criativo estabelecido por Carpentier também permitiu aos pósteros leitores do século XX uma ontologia da criação, a partir do modelo readaptado e integrado às nações que surgiam. Nessas interpretações, a arte nasceria como vontade de liberação, o que não chama a atenção o fato de estar no cerne dos discursos pátrios pós-Independência: aquilo que nos diferencia revela a força da resposta expressiva que damos ao Velho Mundo. As letras

---

<sup>28</sup> “[...] altamente sensual em suas imageria, mas fantasmagórica e não representacional nos efeitos criados por ela”. (Tradução nossa)

em que se organizava a cidade letrada ibero-americana, se por um lado chancelava a norma instituída e o status da Metrópole, por outro, autonomizava o desenvolvimento dos *criollos* letrados, da intelectualidade colonial, bem como faziam circular, em suas variantes escritas os modelos oralizados para além dos simples versos de entretenimento. Escritura como lugar de poder da classe dominante, mas que em suas fissuras revelavam os próprios limites desse tipo de poder.

Uma América “barroca desde sempre” que enfatizava sua natureza exuberante, mas também sua condição expressa em insólitos, absurdos ao olhar eurocêntrico, conjugando histórias de povos aos folclores locais. Folclore: “*palabra que, en América Latina, debe pronunciarse con tono grave y fervoroso*” (CARPENTIER, 2007, p. 23)<sup>29</sup> respondendo pela concepção de uma realidade que escapava ao limitado europeu; barroco da diferença, mesmo que pintado pelos signos do exotismo em Carpentier. Barroco dorsiano ressurgido pela vertente do real maravilhoso referindo-se às situações que a paisagem do continente engendrava na imaginação dos nossos, latência barroquista recolocada pela ensaística e ficção de Alejo. Maravilhoso que pressupõe uma fé, concebida na possibilidade de alteração milagrosa da realidade, “de uma revelação privilegiada da realidade, de uma revelação inabitual ou especialmente favorecedora das inadvertidas riquezas da realidade” e de “uma ampliação das escalas e categorias da realidade, percebidas com particular intensidade em virtude de uma exaltação do espírito que o conduz a um modo de ‘estado limite’.” (CARPENTIER, 2014, p. 9) Esse estado inequívoco não pode ser produzido por laboratório por “magos de baixo custo”, mas nossa capacidade barroca o engendra. Transplantado para a ficção, torna-se forma de leitura dessa realidade outra, e comparando-se às distopias que os estados autoritários fariam desse Éden, projeta-se como vertente do absurdo infelizmente perpetrado por autocratas uniformizados.

## Referências

BURGOS, Fernando. ‘Concierto Barroco’: escenarios del tiempo. **INTI**, New York, n. 59/60, p. 61–76. Mar/ago, 2004.

BUSTILLO, Carmen. Barroco: ¿un Itinerario inconcluso? **Revista BARROCO**, Belo Horizonte, n. 18 – Número Simpósio, p. 73-92, 2000.

CABRERA INFANTE, Guillermo. **Mea Cuba**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

---

<sup>29</sup> “[...] palabra que, na América Latina, deve ser pronunciada com tom grave e fervoroso”. (Tradução nossa).

- CARPENTIER, Alejo. **La música en Cuba**. México: Fondo de Cultura Económica, 1972.
- \_\_\_\_\_. De lo real maravilloso americano. In: **Tientos y diferencias**. 2ed. Buenos Aires: Calicanto Editorial, 1976.
- \_\_\_\_\_. Problemática de la actual novela latinoamericana. In: **Tientos y diferencias**. 2ed. Buenos Aires: Calicanto Editorial, 1976.
- \_\_\_\_\_. La novela moderna. Novela hispanoamericana actual. In: **Alejo Carpentier: Premio de literatura en lengua castellana “Miguel de Cervantes” 1977**. Barcelona: Anthropos, 1988.
- \_\_\_\_\_. Lo barroco y lo real maravilloso. In: CARPENTIER, Alejo. **Ensayos selectos**. Buenos Aires: Corregidor, 2007.
- \_\_\_\_\_. Prólogo. **El reino de este mundo**. México: Lectorum, 2010.
- \_\_\_\_\_. **O reino deste mundo**. Tradução de Marcelo Tápia. São Paulo: Martins Fontes, 2014.
- CHIAMPI, Irlemar. **O realismo maravilhoso**. Forma e ideologia no romance americano. 2ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.
- \_\_\_\_\_. **Barroco e Modernidade**. Ensaio sobre literatura latino-americana. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.
- D'ORS, Eugenio. **Lo barroco**. Madrid: Editorial Tecnos, 1993.
- ECHEVARRÍA, Roberto González. La nacionalidad de Alejo Carpentier: historia y ficción. En el centenario de Alejo Carpentier (1904-1980). In: **Foro Hispánico**. Revista Hispánica de Flandes y Holanda. Amsterdam, n. 25, p. 69-84, abril. 2004. Disponível em: [https://doi.org/10.1163/9789401201742\\_006](https://doi.org/10.1163/9789401201742_006) Acesso em: 25 jul. 2020.
- \_\_\_\_\_. **Monstros e arquivos: Textos críticos reunidos**. Tradução de Ary Pimentel. Belo Horizonte: UFMG, 2014.
- GUERRERO, Gustavo. **La estrategia neobarroca: estudio sobre el resurgimiento de la poética barroca en la obra narrativa de Severo Sarduy**. Barcelona: Edicions del Mall, 1987.
- GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael. **Horas de Estudio**. Bogotá: Instituto Colombiano de la Cultura, 1976.
- MÁRQUEZ RODRIGUEZ, Alexis. **Lo barroco y lo real-maravilloso en la obra de Alejo Carpentier**. México: Siglo Veintiuno Editores, 1984.
- ORTEGA, Julio. **Transatlantic Translations: Dialogues in Latin American Literature**. Translated by Philip Derbyshire. London: Reaktion Books Ltd, 2006.
- RINCÓN, Carlos. La poética de lo real-maravilloso americano. IN: ARIAS, Salvador (ORG). **Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier**. La Habana: Casa de las Américas, 1977.
- WARNKE, Frank J. **Versions of Baroque: European literature in the seventeenth century**. New Haven & London: Yale University Press, 1972.
- ZURDO, Óscar Velayos. **El diálogo con la historia de Alejo Carpentier**. Barcelona: Nexos – Ediciones Península, 1985.

**Submissão:** 18/11/2022. **Aprovação:** 27/12/2022. **Publicação:** 20/08/2023.