

A «MULATA BARROCA» DE CARPENTIER: PROTOCOLOS DO BARROQUISMO EM *EL CAMINO DE SANTIAGO*

Heloisa Costa Milton
UNESP - campus de Assis

Sabe-se que Alejo Carpentier, dentre os ofícios e atividades que culminaram na sua carreira de escritor, estudou arquitetura, praticou jornalismo cultural, trabalhou no serviço de radiodifusão cubano, foi professor de música na Universidade de Havana e desempenhou-se na carreira diplomática como ministro-conselheiro da Embaixada de Cuba na França. Essa vasta experiência é parte de uma história de vida repleta de viagens, trânsitos e convergências culturais, que se reflete no conjunto de sua obra e em seu pensamento sobre a América Latina.

Buscando singularizar a essência americana, o escritor elabora uma versão meta-histórica da cultura do continente, cujo eixo estético-ideológico localiza nos processos de mestiçagem. Sua concepção do realismo maravilhoso como *ser* e *forma* dessa mestiçagem supõe a confluência de códigos e discursos, dentre eles o lingüístico, pictórico, arquitetônico, musical, histórico etc, que se realiza em protocolos escriturais barrocos.

Para Carpentier, o barroco se formula como camada visual, exterior e mais imediata do realismo maravilhoso. Em sua concepção, o barroco, estilo artístico perene, refere culturalmente a história americana, cuja identidade se alicerça na exuberância da paisagem natural, no homem que a habita, seus costumes e expressões. Além disso, fundamenta-se na heterogeneidade histórica, na qual se inscrevem mitos, rituais e manifestações mágico-religiosas dos povos pré-hispânicos, acrescidos e transformados por todo o acervo cultural subsequente, que é resultante, por sua vez, dos processos da conquista e colonização.

Em sua busca de um estilo original para o continente, Carpentier elabora um programa americanista que inclui onze conjunturas, as quais expande teoricamente sob a designação de

contextos raciais, econômicos, ctônicos, políticos, burgueses, de distância e proporção, de desajuste cronológico, culturais, culinários, de iluminação e ideológicos¹. Por meio deles, o escritor reflete criticamente sobre a ontologia americana e oferece roteiro e instrumentos para a descolonização da cultura e a realização do seu discurso poético. Nesse sentido, considera a prática e a plástica barrocas vias privilegiadas de desmitificação da cultura, a partir das quais os contextos americanos adquirem legibilidade.

Com sua retórica eloqüente, Carpentier conclama os americanos a aceitarem o barroco como estilo legítimo, em oposição à adoção de valores importados, e também a não temê-lo:

No temamos, pues, el barroquismo, en el estilo, en la visión de los contextos, en la visión de la figura humana enlazada por las enredaderas del verbo y de lo ctónico metida en el increíble concierto angélico de cierta capilla (...) que puede verse en Puebla de México, o de un desconcertante, enigmático árbol de la vida, florecido de imágenes y símbolos en Oaxaca. No temamos el barroquismo, arte nuestro, nacido de árboles, de leños, de retablos y altares, de tallas decadentes y retablos caligráficos y hasta neoclasicismos tardíos; barroquismos creados por la necesidad de *nombrar las cosas*²

Como se constata, embora proponha o barroquismo americano como condição decorrente da convergência de elementos culturais múltiplos, Carpentier incorpora em seu programa formulações que abrangem a natureza como fator identitário. Além de apresentá-la como um dos fundamentos do real maravilhoso, encara-a como imenso caudal de matéria-prima para as elaborações culturais, razão pela qual o torve linho de imagens que a natureza projeta é parâmetro para a sua visão dos constituintes barrocos na América.

Vale observar que, para o escritor, o ímpeto de nomear, típica operação decorrente da proliferação de signos, mais que mascarar e ocultar, é condição que viabiliza a cultura americana,

¹ Cf. Problemática de la actual novela latinoamericana. In: *Tientos y diferencias*. Buenos Aires: Calicanto, 1976. p. 7-39.
² *Ibid.*, p.36.

tornando-a apta para o ingresso na cultura universal. Dessa forma, o barroco é fator preponderante da essência americana (o realismo maravilhoso) e, como tal, não constitui um estilo histórico, mas se inscreve, por sua continuidade, como fundo comum identitário na América Latina.

Com tais formulações, Carpentier reivindica em seus ensaios, teórica e analiticamente, uma cultura de exclusividade barroca para o continente e exercita com excelência, no âmbito da poética, o conjunto de suas visões e asserções.

No conto «El camino de Santiago»³, excepcional releitura da história da América, Carpentier potencializa seu pensamento e técnicas narrativas ao refletir artisticamente sobre motivos, contornos e significados da conquista, colonização e conseqüentes simbioses que originaram os processos de mestiçagem. Um de seus temas obsessivos, a intersecção entre a Europa e a América, realiza-se na confluência de visões mágicas da realidade, que se atualizam na convergência dos tempos mítico e histórico. Em função disso, refiguram-se as imagens que tradicionalmente envolvem a categoria do tempo: o eterno retorno, a circularidade, a duração inexorável, a impossibilidade de sua apreensão.

O conto tematiza a fusão do mito de uma Europa cristã, seus valores e crises religiosas, com o mito de uma América de prodígios, incrementado pelo imaginário europeu do século XVI. O protagonista, inicialmente denominado apenas Juan, move-se impulsionado por esse dois mitos, situando-se num espaço de deslocamento entre a Espanha católica, representada pela peregrinação rumo a Santiago de Compostela, sob o signo da Via Láctea, e uma América exótica e fabuloso, típico «Reino das Índias» e espaço de ambição e desejo.

Juan constrói-se como o aventureiro europeu, cuja itinerância configura um movimento pendular que alcança os dois continentes. Primeiramente, é tocador de tambor em Amberes.

³ CARPENTIER, Alejo. *Guerra del tiempo y otros relatos*. :a Habana: Letras Cubanas, 1987. P. 1 -64.

Antes, esboçara algum interesse pelos estudos religiosos em Alcalá, mas o abandonara para ser soldado de tropa, buscando uma vida mundana repleta de mulheres, vinhos e jogos de azar. Como soldado, caminhando pelo cais do porto em Amberes, avista um rato, indicador de peste, e tem um mau presságio. Cai doente e, em meio a febre e delírios, contempla a Via Láctea. Resolve então tornar-se peregrino, como forma de expiação de seus pecados, principalmente o de ter abandonado os caminhos da religião. Uma vez restabelecido, viaja em direção a Santiago de Compostela. Aparentemente, vai movido pela fé em sua nova missão de peregrino, mas em uma feira de Burgos, espaço híbrido em que vivencia elementos fantásticos, deixa-se contaminar pela propaganda de mitos sobre o Novo Mundo.

Assim, por acreditar nos relatos de um indiano embusteiro, que difunde eventos insólitos, Juan nega sua condição de peregrino e viaja com destino às «Índias». Chega a Cuba, onde a sorte lhe resulta adversa. Ali, fugindo da justiça, leva uma vida miserável, confinado entre um calvinista, um judeu, um ex-escravo e duas mulatas. Pouco a pouco, é tomado por desejos de retornar ao Velho Mundo. Novamente cai doente e, delirando, avista a catedral de Compostela, cujas portas lhe estão vedadas. Volta à Espanha, clamando por São Tiago, mas assume o papel de indiano e se dedica a divulgar lendas sobre a América na mesma feira de Burgos, quando se encontra com um romeiro. Ao final, ambos se dirigem à Casa de Contratação, em Sevilha, fascinados pela idéia da aventura americana.

Perrsonagem mutante, deslocado em seu *aqui-agora*, Juan é testemunha espontânea e ocasional dos eventos históricos que, em solo europeu, dizem respeito às tensões religiosas entre catolicismo e protestantismo e o afã imperial do Estado espanhol e, no que se refere à América, à ação político-religiosa da conquista e colonização. Além disso, é artífice da junção de temporalidades e espaços antagônicos, o que o leva a projetar seu desejo num *futuro* que a

América representa, quando está na Europa, e, ao contrário, no *passado* que o Velho Mundo simboliza, quando está na América. A superposição de tempos e espaços cria um *presente mítico*, cuja transitoriedade é correlato simbólico da inconsistência do personagem no tocante à questão da identidade.

Operando uma estrutura de busca permanente, o relato apresenta como signo referenciador das mutações do protagonista o espaço cósmico da Via Láctea, que ora se estampa, ora se eclipsa, segundo os estados do personagem, indicando ou deixando de fazê-lo como metáfora essencial de uma época e um fazer histórico, o Caminho de Santiago. Nesse sentido, as mudanças de Juan, o conquistador europeu sem nenhum caráter, enunciam-se nos atributos que, no decorrer das ações, são acrescentados ao seu nome genérico, particularizando dissidências no tempo e no espaço.

No início, o personagem é apenas *Juan* o tocador de tambor numa tropa espanhola nos Países Baixos. Em seguida, transforma-se em *Juan o Romeiro*, que peregrina pelo caminho santo. Em Burgos, muda de rota e, sob o nome de *Juan de Amberes*, alista-se na Casa de Contratação, à procura de aventuras no além-mar.

Na América, uma vez desestabilizado o sonho do paraíso terrenal, Juan de Amberes, nostálgico da Europa, assume-se novamente como *Juan o Romeiro*. Entretanto, na nave em que regressa ao Velho Mundo, por ter estado nas «Índias», decide chamar-se *Juan o Indiano*.

O ponto máximo das mutações do protagonista ocorre quando *Juan o Indiano* encontra-se, na feira de Burgos, com um duplo, designado como um *romeiro chamado Juan*. Não somente Juan o Indiano conta embustes a Juan o Romeiro, como este também revela ao primeiro novas maravilhas sobre o Novo Mundo, transformando-se ambos em os *Juanes*.

Vale ressaltar que a duplicação e ressemantização do personagem expressa-se também no fato de que, quando os *Juanes* se dirigem à Casa de Contratação, quem vai à frente, na condição

de guia da aventura, é o peregrino, o que evidencia que o atributo romeiro já não caracteriza com exclusividade o buscador do mito católico, assim como o qualificativo indiano não mais traduz aquele que buscou o mito americano.

Em consequência, o relato demonstra que a cada transformação do protagonista Juan equivale um signo indicador de transição e superposição de papéis. A Juan soldado de tropa corresponde o tambor; a Juan o Romeiro, a venera e outros objetos pertinentes à figura do peregrino; a Juan de Amberes, a rosa dos ventos; e a Juan o Indiano, dois jacarés recheados de palha, mico, papagaio, búzio e bugigangas de Potosi. Como elemento desestabilizador das fronteiras entre realidade e imaginação, no caso europeu, comparece o vinho; no americano, a aguardente, da mesma maneira que, como eixo balizador da carência de definição de papéis e da imigração ao Novo Mundo, inscreve-se a Via Láctea.

Por outro lado, esse processo de simbiose, que «desidentifica», adquire novo significado no interior do jogo retórico barroco, na medida em que Juan e seu duplo, na caracterização final, recebem o atributo de pícaros, conforme expõe o narrador:

Y cuando los Juanes llegan a la Casa de Contratación, tienen ambos – com el negro que carga sus collares – tal facha de pícaros, que la Virgen de los Mareantes frunce el ceño al verlos arrodillarse ante su altar.⁴

Na fábula, apesar da identidade dos Juanes construir-se no espaço da transgressão, a viagem de ambos ao Novo Mundo recebe o beneplácito de São Tiago, quem, respondendo com picardia ao gesto de desdém da Virgem, abençoa a aventura dos embusteiros, de olho nos dividendos da conquista. Além disso, a viagem recebe o incentivo de Belzebu que, disfarçado de cego cantador, proclama a travessia marítima. Assim, dado o mecanismo barroco de carnavalização, dissipa-se qualquer antagonismo, uma vez que nem São Tiago equivale

⁴ CARPENTIER, Alejo. El camino de Santiago. *Op. cit.* p. 64.

totalmente à Europa católica, nem Belzebu às terras do Novo Mundo. Ambos inserem-se num *terceiro âmbito*, o mítico, gerado pela indefinição cultural.

A simbologia do conquistador aventureiro mutante, abençoado por santo e diabo, referenda o aspecto predador do gesto europeu no Novo Mundo. Abolidas as individualidades, chega-se à fusão de pólos aparentemente opostos (história e mito, o sagrado e o profano, o real e o irreal, o natural e o sobrenatural, o divino e o demoníaco), numa sucessão de teias polissêmicas. Com este artifício, incrementa-se a dinâmica barroca que estrutura a narrativa, em termos, principalmente, da proliferação e transbordamento de significantes e significados.

É importante ressaltar que o espaço da feira como reunião insólita é metáfora recorrente tanto na reflexão teórica quanto no exercício poético de Carpentier, da mesma forma que a imagem da mulata barroca, síntese visual de suas concepções, dissemina-se na sua ensaística e ficção de forma reiterada.

No conto em questão, tanto a feira de Burgos quanto a Casa de Contratação correspondem a um entre-lugar onde se cifram elementos díspares, que se propagam vertiginosamente e exalam odores, sabores e formas; misturam etnias num universo de cores e tonalidades, em que se destaca a presença exótica de negros, índios e especialmente da mulata; difundem rituais, mitos e utopias relativas à América. Tal reunião referenda os processos de mestiçagem de uma América que, para Carpentier, traduz-se em *diferença* e, no tocante à esfera artística, na existência de *outras formas*, essencialmente barroquizantes.

Vale lembrar, a propósito, que Irlemar Chiampi, em sua obra *Barroco e modernidade*⁵, analisando a prática escritural do continente, salienta que o barroco é encruzilhada de signos e temporalidades que dá origem à modernidade. A autora ressalta que a América foi o espaço privilegiado para a apropriação do barroco colonial e, aludindo à continuidade, assevera que aqui

⁵ São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 1998.

se realizaram reciclagens modernas e pós-modernas dessa «arte da contra-conquista», com a exploração de sua potencialidade experimental e o incremento de seu teor crítico. Partindo do pressuposto de que todo «debate sobre a modernidade na América que não inclua o barroco é parcial e incompleto»⁶, Chiampi entende como proposta moderna a que recicla ideologicamente o barroco como fator de identidade cultural e nova razão estética. No tocante a uma proposta pós-moderna, enfatiza o papel crítico do barroco, conjugação de reciclagem poética e reflexão crítica, e sua capacidade de diluir as dicotomias pré-estabelecidas.

Esses procedimentos são flagrantes em Carpentier. No ensaio «La ciudad de las columnas»⁷, que serve aqui de parâmetro comparativo com o conto em destaque, analisando as peculiaridades arquitetônicas de la Habana, Carpentier pondera que a superposição de estilos foi construindo essa cidade e dando-lhe contornos que a singularizam como barroca, porque

ese estilo sin estilo que a la larga, por proceso de simbiosis, de amalgama, se erige en un barroquismo peculiar que hace las veces de estilo, inscribiéndose en la historia de los comportamientos urbanísticos.⁸

Nota-se, como já foi salientado, a concepção de barroco como o lugar da multiplicidade que se congrega em unidade. Avaliando que Cuba sempre foi mestiça e que toda mestiçagem, como resultado de transculturação, gera um barroquismo, Carpentier assinala que

El barroquismo cubano consistió en acumular, coleccionar, multiplicar columnas y columnas (...) La multiplicación de las columnas fue la resultante de un espíritu barroco (...) legítimamente antillano, mestizo encunto se transculturó en estas islas del Mediterráneo americano⁹

Direta ou indiretamente, o escritor projeta a idéia do barroco como selo de qualidade latino-americano, com o que se infere a possibilidade de existência de certo monopólio, uma

⁶ *Ibid.*, p.XV.

⁷ In: *Tientos y diferencias*, p. 57-69.

⁸ *Ibid.* p. 59.

⁹ *Ibid.* p. 69.

espécie de reserva de domínio capaz de doar visibilidade às especificidades políticas , sociais, étnicas e artísticas do continente.

Nesse sentido, a imagem da «mulata barroca» distingue-se como signo poético de excelência na reivindicação da mestiçagem. No ensaio em questão, descrevendo o bulício da rua cubana, o autor enumera uma sucessão de tipos que interagem no ambiente público e, dentre eles, ressalta a mulata, que recebe o atributo de barroca. Para demonstrar carnavalização e caos, Carpentier destaca a presença de benzedeiros e ruidosos vendedores de uma infinidade de materiais, doces, frutas, carvão, sorvetes, caramelos etc, que, à maneira de bufões, dão ao local uma atmosfera de teatro de comédia. Prosseguindo na descrição do espaço aberto, o escritor assinala que realidade e imaginação se misturam

en la vasta imaginería – mitología – de mulatas barrocas en genio y figura, negras ocurrentes y comadres, pintiparadas, culiparadas, trabadas en regateos de lucimiento con el viandero de las cestas¹⁰

Essa descrição da rua cubana, tecida pela reflexão crítica, tem como equivalente ficcional a descrição do *locus* feira/ Casa de Contratação em «El camino de Santiago», que, conforme já observou, são âmbitos de congregação e propagação do imaginário sobre a América e de proliferação da imagem da «mulata barroca». Por exemplo, tratando da legião de inscritos para a viagem transatlântica rumo à utopia americana, o narrador do conto patentiza que

En eso del color, mejor hubiera sido no entrar en distingos, buscándose matices de pera cocida o no (...) Y no eran tan sólo negros horros que esperaban el día de salir en las flotas, loros como brea o com el pellejo de berenjena; no eran tan sólo las morenas de paracumbé, guineas

alcojoladas, mulatas de Zofalá, sino que se veían, en estas vísperas de salida, muchos indios que aguardaban el regreso a sus patrias en el séquito de prelados y capitanes¹¹

¹⁰ Idem, *Ibid.* p. 63.

¹¹ El camino de Santiago. In: *Op. cit.*, p. 34-35.

Mulata e feira são, portanto, signos emblemáticos na obra de Carpentier, que se reciclam constantemente na sua reivindicação de uma exclusividade barroca para o continente. No mais, basta apenas reiterar que, dentre os indiscutíveis e consagrados méritos do escritor, sua reflexão teórica, assim como a refinada prática poética sedimentaram o debate sobre a modernidade cultural da América Latina e marcaram, com eloquência, a escritura subsequente.