

TATIANA ANTONIA SELVA PEREIRA

**TRANSCULTURAÇÃO, IDENTIDADE E DIFERENÇA CULTURAL:
ANÁLISE EM *O RECURSO DO MÉTODO* E *O REINO DESTE MUNDO*,
DE ALEJO CARPENTIER**

**PORTO ALEGRE
2006**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ESPECIALIDADE: LITERATURA COMPARADA
LINHA DE PESQUISA: RELAÇÕES INTERLITERÁRIAS E TRADUÇÃO**

**TRANSCULTURAÇÃO, IDENTIDADE E DIFERENÇA
CULTURAL EM *O RECURSO DO MÉTODO E O REINO
DESTE MUNDO DE ALEJO CARPENTIER***

TATIANA ANTONIA SELVA PEREIRA

ORIENTADORA: PROF^a DR^a LÚCIA SÁ REBELLO

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a obtenção de título de Mestre em Letras – Literatura Comparada.

**PORTO ALEGRE
2006**

AGRADECIMENTOS

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES, pelo seu decisivo apoio financeiro para a realização deste trabalho.

Ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, o qual, através do fazer acadêmico de seus professores, disponibilizou o instrumental teórico-crítico que fundamenta esta pesquisa.

Aos Srs. Ambrosio Fornet, Pablo Fornet e à Sra. Lilia Esteban Carpentier, da Associação Alejo Carpentier em Havana, Cuba, pelas valiosas informações fornecidas sobre a vida e produção intelectual do escritor cubano.

À professora doutoranda Maria Regina Barcellos Bettiol, por seu estímulo nesta caminhada e colaboração material.

À Prof^a Dr^a Lea Masina, por sua gentil colaboração com preciosos materiais bibliográficos.

Um agradecimento, muito especial, à minha orientadora, Prof^a Dr^a. Lúcia Sá Rebello, que sempre me estimulou, acompanhou e orientou desde o início e, com presteza, competência e eficiência, tornou possível a materialização do meu projeto de pesquisa.

RESUMO

Este trabalho tem como objeto de estudo dois romances – *O Reino deste Mundo* e *O Recurso do Método*, do escritor cubano Alejo Carpentier, precursor do real maravilhoso, sob uma perspectiva comparatista a partir das teorias e noções que são de interesse da literatura comparada, como o processo de transculturação na América Latina, a intertextualidade, a descolonização cultural, a carnavalização do seu discurso, a desterritorialização, o hibridismo cultural e literário, a busca da identidade cultural e da consciência latino-americana no contexto sócio-político, histórico e cultural no qual essas obras se inserem. Fundamenta-se esse estudo nas contribuições de dois teóricos latino-americanos, o etnólogo cubano Fernando Ortiz, pioneiro do conceito de transculturação, e o crítico literário uruguaio Ángel Rama, teórico da transculturação narrativa na América Latina. Destaca-se, ainda, a relevância que o ato tradutório, em geral, e a tradução literária, em particular, têm como mediadores interculturais, apontando-se algumas questões de tradução cultural nas traduções das obras para o português e o importante papel do tradutor em obras dessa natureza.

ABSTRACT

This work studies two Cuban novels: *O Reino deste Mundo* and *O Recurso do Método* by the Cuban novelist Alejo Carpentier, precursor of the “marvelous realism” in the Americas from a comparative perspective of literary theories and notions such as: the transculturation process in Latin America, intertextuality, the cultural decolonization process, the carnivalized discourse, deterritorialization, literary and cultural hybridization and the search for cultural identity within the cultural, historical, social and political framework of Carpentier’s literary rendering. This study is based on the theoretical contributions of two Latin American intellectuals, the Cuban ethnologist Fernando Ortíz, who first posited the anthropological transculturation theory and the Uruguayan literary critic Ángel Rama, who theorized on literary transculturation in Latin America. A chapter is devoted to stand out the significance of translating, in general, and of the literary translation, in particular, as a cross-cultural mediator. Therefore, some of the issues involving cultural translation are pointed out in the translation of the novels into Portuguese, as well as the important role of translators during a cultural translation process.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
1 DISCUTINDO CONCEITOS	10
1.1 Fernando Ortíz e o Conceito Antropológico da Transculturização.....	14
1.2 Ángel Rama e a Transculturização Narrativa.....	19
1.3 Carpentier, Ortíz e Rama: Caminhos Cruzados da Transculturização.....	29
1.4 A Tradução como Mediadora Intercultural.....	37
2 ALEJO CARPENTIER E O DIÁLOGO TRANSCULTURAL	63
2.1 O Homem.....	63
2.2 O Universo Narrativo de Alejo Carpentier.....	69
3 O FAZER LITERÁRIO DE ALEJO CARPENTIER	78
3.1 <i>O Reino deste Mundo</i>	81
3.2 <i>O Recurso do Método</i>	92
4 PRÁTICAS PÓS-COLONIAIS E TRADUÇÃO CULTURAL EM <i>O REINO DESTE MUNDO E O RECURSO DO MÉTODO</i>	103
4.1 A Tradução Cultural nas Traduções para o Português de <i>O Reino deste Mundo</i> e <i>O Recurso do Método</i>	105
CONSIDERAÇÕES FINAIS	116
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	121

INTRODUÇÃO

É sabido que o discurso canônico europeu e colonial tinha como referência a produção dos grupos sociais e economicamente privilegiados, de origem européia, excluindo qualquer outro tipo de manifestação ou produção que não estivesse inserida nos padrões do cânone, como a produção de grupos étnicos e culturais marginalizados. O próprio discurso canônico, excludente na sua versão colonizadora, apresentava o colonizado na imagem do mestiço, do negro e do índio selvagem, sujo e incivilizado.

Vários escritores latino-americanos, como o cubano Alejo Carpentier, passam a pôr em xeque essa versão colonizadora e excludente e começam, pela primeira vez, a inverter noções e conceitos, formulando uma nova obra literária, despojada da maneira de olhar do europeu. Assim, iniciam um movimento de descolonização cultural, criando um novo discurso, baseado no autóctone, no folclore. Pela primeira vez, são os vencidos que fazem a história, que falam da América que querem inventar para eles. Essa inversão de conceitos está presente em sua produção literária, na qual introduz uma nova linguagem e novos temas, como o da identidade, o da mestiçagem, do índio e do negro.

Cruzando leituras e discursos, verifica-se que, como parte integrante do processo de descolonização cultural, nasce o discurso latino-americano, no entre-lugar dos dois mundos – do europeu e do americano – como fruto do confronto entre o

discurso canônico de centro e o periférico. Trata-se de um discurso integrador daquelas vertentes não canônicas, dentre as quais pode-se citar as línguas indígenas vivas. Também estão presentes outros registros como o popular, contraposto sempre ao erudito. Esses novos discursos transcendem a chamada “escritura artística” ou “imaginativa” e situam-se na esfera da cultura em geral, fazendo com que o cânone perca o seu sentido unívoco e autoritário, jogando por terra a visão monolítica do idioma canônico.

Este trabalho tem como objeto de estudo dois romances – *O Reino deste Mundo* e *O Recurso do Método*, do escritor cubano Alejo Carpentier, precursor do real maravilhoso sob uma perspectiva comparatista a partir das teorias e noções que são de interesse da literatura comparada, como o processo de transculturação na América Latina, a intertextualidade, a descolonização cultural, a desterritorialização, o hibridismo cultural e literário, a busca da identidade cultural e da consciência latino-americana no contexto sócio-político, histórico e cultural, no qual essas obras se inserem.

Assim sendo, abordam-se, brevemente, algumas noções fundamentais sobre a evolução histórica da literatura comparada para melhor entender a importância da criação literária de Alejo Carpentier, de seus aportes para uma cultura genuinamente latino-americana, para a formação de nossa identidade latino-americana e para a inserção desta literatura na literatura universal. Para tanto, fundamenta-se o estudo nas contribuições de dois teóricos latino-americanos: o etnólogo Fernando Ortíz, pioneiro do conceito de transculturação, e o crítico literário Ángel Rama, teórico da transculturação narrativa na América Latina.

Em seguida, enfocam-se a origem e a definição do real maravilhoso, citando alguns dos elementos das obras *O Reino deste Mundo* e *O Recurso do Método* que

evidenciam a presença desse recurso, uma inovação do autor. Serão apontados, em seu texto, a descolonização cultural, a intertextualidade, a carnavalização de seu discurso, o entrecruzamento de leituras e de discursos, a busca da identidade latino-americana, o hibridismo cultural e a escritura desterritorializada.

Dado o importante papel que os Estudos de Tradução têm desempenhado para o desenvolvimento de estudos e pesquisas de outras disciplinas e, em especial, para a Literatura Comparada e para a própria Literatura, dedica-se um capítulo deste trabalho para destacar a relevância que o ato tradutório, em geral, e a tradução literária, em particular, têm como mediadores interculturais. Dessa forma, são apontadas algumas questões de tradução cultural presentes nas traduções das obras para o português, como também o importante papel do tradutor em obras dessa natureza.

1 DISCUTINDO CONCEITOS

O real maravilhoso se encontra a cada passo nas vidas de homens que inscreveram datas na história do continente e deixaram sobrenomes que ainda são usados: desde os que buscavam a fonte da juventude, da áurea cidade de Manoa, até certos rebeldes de primeira hora ou certos heróis modernos das nossas guerras de independência de tão mitológico traçado como a Coronela Juana de Azarduy.

Alejo Carpentier

A Literatura Comparada, como disciplina, vem praticando tradicionalmente o estudo das relações intraliterárias e interliterárias que se estabelecem entre sistemas literários e, em especial, entre literaturas de longa tradição, como a européia – chamadas de etnocentristas – e as literaturas americanas – consideradas como “periféricas” ou “emergentes”. Constituídas fora do campo das grandes literaturas, encontram-se sempre em desvantagem, sendo inferiorizadas, estereotipadas e consideradas “cópias”, “meras imitações” do modelo das literaturas das metrópoles.

Marcadas pelo processo de colonização e de transposição violenta das línguas e das culturas hegemônicas, as literaturas tidas como periféricas mantêm um vínculo “pseudonatural” com as literaturas européias – o fenômeno da dependência cultural. Quando os países latino-americanos se tornam independentes, começam a tomar como parâmetro as literaturas européias, em especial a francesa, e, mais recentemente, a norte-americana. Acontece, então, o deslumbramento pela civilização francesa e o esquecimento de uma história cultural americana.

Em *Literatura e americanidade*¹ encontram-se estudos que propõem resgatar a história americana, colocando lado a lado as literaturas da América do Sul, da América Central e da América do Norte, e tentam esboçar traços de uma americanidade, de um sentimento de pertencimento à América através de visões diversas. Fica evidente a relação entre as literaturas americanas e as da Europa, mas também entre as literaturas americanas entre si.

Escrever em meio a um processo de descolonização cultural, em consonância com um projeto literário e cultural que visa à definição de uma consciência ideológica e política e de identidade cultural, respeitando e contemplando as diferenças (alteridade), pode-se dizer, define a literatura americana ou “emergente”, que nasce da busca da sua própria identidade, da tomada de consciência de si mesma e da noção de que a sua produção literária se constrói através do diálogo e do olhar do outro. É por meio deste diálogo constante entre culturas que surgem novos temas, novas propostas e perspectivas para construir um modelo literário diferente, capaz de contribuir para o universo cultural ao qual pertencemos e que ultrapassa nações e continentes.

À luz dos acontecimentos históricos da Modernidade, do desenvolvimento cultural, da abertura do novo marxismo, da revolução cubana e das urgências a serem resolvidas nesta fase, a Literatura Comparada, na América Latina, vê-se compelida a reformular a sua metodologia e o seu objeto de estudo para abordar realizações literárias que transcendem fronteiras idiomáticas e culturais e, também, para direcionar o seu foco de análise a novos enfoques teóricos. Além disso, faz-se necessário esboçar uma crítica de fundamentos metodológicos e filosóficos diversos para confrontar diferentes formas literárias, de países distantes e distintos, com o

¹ BERND, Zilá; CAMPOS, Maria do Carmo (orgs.). *Literatura e americanidade*. Porto Alegre: EDUFRGS, 1995.

propósito de difundir temas e obras e de contrastar e divulgar particularidades de uma tradição cultural.

Conhecendo a assimetria das culturas latino-americanas pelas suas relações de poder, mas sabendo que estas se encontram em situação análoga, Ángel Rama expressa:

[...] a mí me correspondió reinsertar la literatura dentro de la estructura general de la cultura, [...] reconvertir el crítico al proceso evolutivo de las letras comprometiéndolo en las demandas de una sociedad y situar el interés sobre los escritores de la comunidad latinoamericana, en sustitución de la preocupación por las letras europeas.²

Nesse sentido, a tarefa do comparatismo é a de efetuar uma leitura da produção nacional de um ponto de vista que precise a *diferença* desta com a canonicamente chamada “literatura universal”, compreendida como uma totalidade, na qual as particularidades próprias das manifestações culturais específicas são apagadas. Ao mesmo tempo, propõe-se, através das relações de contraste, ou seja, pela confrontação com o *outro*, a configurar a emergência da própria identidade. Assim, estabelece o centro da reflexão literária nas letras regionais, na sua articulação com as letras latino-americanas com a perspectiva de focalizar os estudos comparados não só no espaço nacional, mas também nos espaços supranacionais que respondam a núcleos de formações sócio-político-culturais. Propõe-se, também, pensar as produções literárias nacionais, não pela sua relação de parentesco com as dos países do “centro”, senão para marcar sua diferença e sua especificidade.

Interessa à literatura comparada estudar o escritor cubano Alejo Carpentier não só pela sua contribuição para o pensamento latino-americano, mas, sobretudo, por ser o inovador de um movimento literário que contribuiu para processos que são

² RAMA, Angel apud BEHAR, Lisa Block de. Tentativas comparativas en Uruguay: la imaginación entre dos medios. In: CARVALHAL, Tania (org.). *Literatura comparada no mundo: questões e métodos – Literatura comparada en el mundo: cuestiones y métodos*. Porto Alegre: L&PM/VITAE/AILC, 1997. p. 157-8.

objeto da disciplina comparatista, como o de descolonização cultural, tendo em vista que Carpentier foi um dos precursores dos estudos culturais e do pensamento pós-colonial.

O estudo do romance de Alejo Carpentier não se restringe somente ao campo da Literatura, ele transita entre diversas disciplinas (história, filosofia, lingüística, comunicação, sociologia, geografia, etc), oferecendo a ocasião de explorar e de construir ferramentas, permitindo a abordagem comparada de zonas discursivas múltiplas.

A teoria comparada reconstrói um lugar de diálogo e de interrogações que havia sido largamente deslocado pelos processos de especialização e de disciplinarização dos campos do saber e do conhecimento. Este lugar permitirá, portanto, a todas essas disciplinas tratar, em conjunto, as questões fundamentais com as quais nossa civilização é confrontada e que revelam as humanidades desde sempre. Assim, esta pesquisa é, por excelência, interdisciplinar, interdiscursiva e sobretudo intertextual, uma vez que os textos de Carpentier se constroem a partir de outros textos.

Em *Culturas, contextos e discursos: limiares críticos no comparatismo*, coletânea organizada por Tania Franco Carvalhal, a reflexão comparatista sobre o assunto aponta para uma “diluição de fronteiras” entre os textos, o que permite entender as especificidades culturais onde os contatos e as interpretações se efetuam, dando uma compreensão mais clara de como é feita a “importação de modelos”, sua transformação e aplicação em contextos diversos daqueles em que se originaram, uma vez que entram em contato com a substancia literária local.

A pesquisa é singular no sentido que desinstala, no curso de sua investigação, a história canônica estabelecida e, ao mesmo tempo, a reinstala, agregando

elementos num eterno jogo de fechar e abrir o texto. Visa, desta forma, a estabelecer novos fios com a tradição.

Logo, não é a temática, mas a abordagem teórica de caráter comparatista que é inovadora e revitalizadora no sentido de que parte da análise de uma literatura emergente e de conceitos teóricos formulados pelos próprios americanos, e não de uma visão hegemônica como têm sido feito ao longo da tradição comparatista. Aqui, partilha-se a visão de que o objeto de estudo é o texto que, por mais “singular” que seja, é fruto de outros textos.

A seguir discutiremos os conceitos de Fernando Ortíz e de Ángel Rama sobre o processo de transculturação antropológica e narrativa, respectivamente; seus pontos de contato com a literatura e a partir dela, em especial, na produção literária de Carpentier. Serão discutidas, também, noções sobre a tradução cultural pela importância que tem como mediadora intercultural e para o desvendamento dos mecanismos que engendram a representação literária da identidade cultural.

1.1 FERNANDO ORTÍZ E O CONCEITO ANTROPOLÓGICO DA TRANSCULTURAÇÃO

A transculturação está na base do desenvolvimento histórico e cultural latino-americano. Formulado, pela primeira vez em 1940, pelo etnólogo e antropólogo cubano, Fernando Ortíz, em *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, o termo transculturação pretende substituir expressões, tais como mudança cultural, aculturação, difusão, migração ou osmose de culturas, por considerá-las pouco representativas desses fenômenos sociais que produzem toda uma reviravolta

cultural, causando impacto, nas diversas civilizações ao longo dos tempos e da história.

Para o também etnólogo Bronislaw Malinowski, a transculturação é um processo no qual sempre é dada alguma coisa em troca do que se recebe. A essência do processo de transculturação não é uma assimilação ou adaptação passiva a moldes culturais fixos e definidos e, sim, um processo no qual tanto a cultura que tenta se impor como a receptora passam por modificações. Malinowski oferece, então, no prefácio à primeira edição do livro de Fernando Ortíz, uma tentativa de definição desse fenômeno como

um processo, no qual, ambas partes da equação são modificadas. Um processo no qual emerge uma nova realidade, diversa e complexa; uma realidade que, não é uma aglomeração mecânica de caracteres, nem um mosaico sequer, e sim uma realidade nova, original e independente. Para descrever tal processo, o vocábulo de raízes latinas *transculturação*, proporciona um termo que não contém a implicação de que uma determinada cultura tenha de inclinar-se para uma outra, e sim de uma transição entre duas culturas, ambas ativas, ambas contribuindo com aportes significativos e cooperando para o advento de uma nova realidade de civilização.³

Para o próprio pioneiro da transculturação, o cubano Fernando Ortíz, a história de Cuba é feita de complexas transmutações de culturas que determinam a evolução do povo cubano no âmbito institucional, jurídico, ético, religioso, artístico, lingüístico, psicológico, sexual, assim como nos demais aspectos de sua vida.

A história de intrincadas e sucessivas transculturações inicia-se bem antes do descobrimento das Américas, com a transculturação do índio paleolítico ao neolítico e, posteriormente, o desaparecimento desse último, ao não se adaptar ao impacto da cultura castelhana. Mais adiante, dá-se a transculturação de um fluxo incessante de imigrantes brancos, espanhóis representantes de diversas culturas, desenraizados das sociedades ibéricas peninsulares e transplantados para um

³ MALINOWSKI, Bronislaw, no prefácio da 1ª edição de ORTÍZ, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Caracas, Venezuela: Biblioteca Ayacucho, 1987. p. 5.

mundo literalmente novo de natureza e de realidade, obrigados a se readaptar a um sincretismo de culturas. Ao mesmo tempo, há toda uma transculturação de diversas culturas e raças negras, provindas de várias comarcas da região costeira da África como Senegal, Guiné, Congo, Angola, do Atlântico, até de regiões da costa oriental daquele continente, como Moçambique. Esse fluxo de raças negras, em sua condição de escravos, é arrancado das suas formações sociais originárias e suas culturas são oprimidas pelas dominantes no Novo Mundo.

A ilha recebe, ainda, o influxo de mais culturas migratórias que entram de maneira contínua ou esporádica, advindas das mais variadas procedências: índios continentais, judeus, lusitanos, anglo-saxões, franceses, norte-americanos, chineses e povos de outras regiões do hemisfério oriental. Cada um desses imigrantes, desarraigado da sua terra natal, na dupla fase de “ajuste” e “desajuste”, de “desculturação” ou “exculturação” e de “aculturação” ou “inculturação”, encontra-se, finalmente, numa fase de síntese, de “transculturação”⁴.

A evolução histórica de um povo se define sempre pelo trânsito vital de culturas a ritmos mais ou menos acelerados. Mas, em Cuba, a confluência das mais diversas culturas e espaços faz surgir uma enorme mestiçagem racial e cultural “a saltos e sobressaltos”⁵. Para Ortíz, “toda a escala cultural que Europa experimentou em mais de quatro milênios, em Cuba aconteceu em menos de quatro séculos”⁶. Não houve fatores humanos mais transcendentais para a “cubanidade” que esse fluxo contínuo, radical e contrastante de transmigrações geográficas, econômicas e sociais, o sentimento da perpétua transitoriedade dos propósitos e de uma vida desarraigada da terra habitada e sempre em desajuste com a sociedade que a sustenta. Nesse

⁴ ORTÍZ, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Caracas, Venezuela: Biblioteca Ayacucho, 1987. p. 93.

⁵ Idem, ibidem, p. 94.

⁶ Idem.

sentido, Ortíz constata que “hombres, economías, culturas y anhelos, todo aquí se sintió foráneo, provisional, cambiadizo, “aves de paso” sobre el país, a su costa, a su contra y a su malgrado”⁷. Isto é, o fenômeno da transculturação não é um processo de assimilação pacífica, senão que, nele, o elemento estrangeiro gera uma certa perturbação para as partes envolvidas, podendo ser, também, um processo doloroso de choques e encontros culturais.

Fernando Ortíz, criticando o conceito de aculturação, define a transculturação como o vocábulo que

expressa melhor as diferentes fases do processo transitivo de uma cultura a outra, porque essa não consiste apenas em adquirir uma nova e diferente cultura, que é a rigor apontado pela voz inglesa de aculturação, mas que o processo implica também necessariamente a perda ou o desprendimento de uma cultura precedente, o que poderia chamar-se de desculturação e também significa a conseqüente criação de novos fenômenos culturais, que poderiam ser denominados de neoculturação (...).⁸

Ao estabelecer o contraponto entre o tabaco e o açúcar, como forças fundadoras da vida econômica, política, social e cultural da sociedade cubana, partindo do momento histórico em que o almirante Cristóvão Colombo descobre o Novo Mundo, Ortíz torna o tabaco (força endógena, descoberta pelo conquistador, na sua primeira viagem e levado para Europa) e o açúcar (força exógena, trazida por Colombo, através da Europa, na sua segunda viagem com o objetivo de plantá-la) símbolos do processo de transculturação, cujos agentes, pertencentes às classes marginalizadas, são os responsáveis pela transferência e introdução cultural desses símbolos estrangeiros nos seus países de origem e de destino. O sucessivo fluxo migratório de culturas e origens diversas, o esmagamento racial, a disputa hegemônica e o desarraigo cultural e geográfico são fatores que possibilitam a inevitável penetração e simbiose interculturais, dando conta da elaboração teórica

⁷ Idem, ibidem, p. 95.

⁸ Idem, ibidem, p. 96.

capaz de explicar a origem e a formação multicultural do povo cubano e, por extensão, dos povos latino-americanos.

Ortíz faz eco da comparação feita pela escola de Malinowski, quando sustenta que em todo abraço de culturas acontece o mesmo fenômeno que na copulação genética dos indivíduos: a criança que dela nasce sempre tem algum traço dos seus progenitores, mas também é diferente deles. Assim, o novo ser, já transculturado, possui a herança dos pais, mas é outro. No seu livro *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, o autor estabelece, através de imagens e de metáforas, a relação entre a conhecida trindade cubana – tabaco, açúcar e álcool – a semelhança de uma união matrimonial:

En la boda del tabaco con el azúcar. Y en el nacimiento del alcohol, concebido por obra y gracia del espíritu satánico, que es el mismo padre del tabaco, en la dulce entraña de la impurísima azúcar. Trinidad cubana: tabaco, azúcar y alcohol.

Acaso canten un día los vates del pueblo de Cuba cómo el alcohol heredó del azúcar las virtudes y del tabaco las malicias; cómo el azúcar, que es masa, tiene las energías y del tabaco, que es selecto, la inspiración; cómo el alcohol, hijo de tales padres, es fuego, fuerza, espíritu, embriaguez, pensamiento y acción.

Y con el alcohol en las mentes terminará el contrapunteo”.⁹

São inegáveis a vigência e a importância que o fenômeno da transculturação possui para os atuais estudos literários e comparados, já que, ao se encontrar na base da formação histórica e cultural dos povos da América Latina, figura na ordem do dia das reflexões e discussões em torno da identidade, sempre em construção, do homem latino-americano, na sua hibridez e multiplicidade, no seu fazer literário e no seu talento criativo.

⁹ Idem, ibidem, p. 88.

1.2 ÁNGEL RAMA E A TRANSCULTURAÇÃO NARRATIVA

Na esteira da transculturação do antropólogo Fernando Ortiz, o teórico e crítico literário uruguaio, Ángel Rama, vale-se desse construto antropológico e elabora todo um arcabouço teórico para dar conta dos processos de formação da narrativa latino-americana. Seu livro *Transculturación narrativa en América Latina* oferece uma série de reflexões teórico críticas que permite compreender a evolução da narrativa do século XX no nosso continente a partir do conflito que se dá entre os influxos do vanguardismo¹⁰ e do regionalismo latino-americano.

O regionalismo enfrenta a oposição das propostas aglutinantes as quais procuram unificar modelos e determinações não oficiais e heterodoxas internacionais que implicam a homogeneização cultural dos países. Por outro lado, a narrativa social inicia a sua difusão nessa época beligerante, que corresponde à “década rosada” do antifascismo universal¹¹. Essa forma de narrativa, mesmo que em menor grau, responde à modernidade ao aderir a esquemas importados do realismo socialista soviético da era stalinista e ao traduzir a cosmovisão dos líderes políticos dos partidos comunistas. Com técnicas narrativas simples, a narrativa social opõe-se às técnicas do regionalismo, isto é, traduz diversas perspectivas setoriais ou de grupos de vanguarda que entram em luta acentuada pela crise econômica.

Essa “guerra literária” entre as diversas correntes estabelece, ocasionalmente, pontos de contato. O regionalismo elabora assuntos rurais e mantém um contato estreito com elementos tradicionais e arcaicos da vida latino-americana vindos do folclore. É precisamente dos elementos folclóricos que o vanguardista Carpentier se

¹⁰ Conhecido como modernismo no Brasil.

¹¹ RAMA, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. Montevideo: Fundación Ángel Rama, 1982b. p. 25.

nutre para desenvolver seu romance realista-crítico, facilitando a compreensão dos tempos históricos americanos.

Ao perceber que pode ser esmagado, na disputa com o vanguardismo e o realismo crítico, o regionalismo enfrenta, então, o grande desafio da renovação literária. Ao aceitá-lo, preserva um conjunto importante de valores literários e tradições locais, passando por uma “transmutação” e tendo que trasladá-lo para novas estruturas literárias, equivalentes, mas não assimiláveis àquelas que provêm da narrativa urbana em suas plurais tendências renovadoras¹².

Na estrutura social latino-americana, o regionalismo acentua as particularidades culturais das áreas internas, contribuindo para a definição e para a inserção de um perfil diferente no âmago de uma cultura nacional que responde, cada vez mais, aos modelos urbanos. Conseqüentemente, inclina-se a preservar aqueles elementos do passado que se somam ao processo de singularidade cultural da nação e a transmiti-la, no futuro, para resistir às inovações estrangeiras. Ressalta, também, a tradição, usando, porém, uma fórmula cristalizada dessa tradição nas expressões literárias. Eis que, nos embates modernizadores, provindos do exterior e transmitidos pelos portos e capitais, a fragilidade de seus valores e mecanismos literários expressivos fazem com que cedam, primeiramente, às estruturas literárias. Assim, o regionalismo incorpora novas articulações literárias, procurando, às vezes, o panorama universal, porém, mais amiúde, o panorama urbano latino-americano próximo, tratando de evitar a drástica substituição de suas bases e procurando expandi-las, entretanto, novamente, até abranger o território nacional. Para

¹² Idem, ibidem, p. 26.

preservar a mensagem da tradição, deve adequá-la às condições estéticas traçadas naquelas cidades¹³.

Para Rama, esse processo pertence a uma operação maior de aculturação, que não atinge só aos escritores, sejam eles da literatura cosmopolita que recebe influências externas ou regionalista¹⁴, senão que atinge todo o continente, sob o impacto conjugado da Europa e dos Estados Unidos, cumprindo, assim, na opinião do crítico, um segundo período modernizador entre ambas guerras¹⁵.

O período entre as guerras intensifica o processo de transculturação em todas as esferas da vida no continente. A cultura modernizada das cidades, apoiadas em fontes externas e na apropriação do excedente social, exerce sobre o interior de seus países uma dominação, ajudada pela introdução da nova tecnologia que pretende homogeneizar a cultura do país. As regiões do interior são colocadas em um dilema: retroceder na expansão das suas bases, ou renunciar a seus valores baseados na pluralidade de conformações literárias. Os regionalistas fazem com que não se produza a ruptura da sociedade nacional, que passa por uma transformação desigual, e acham uma solução intermediária comum, ou seja, ir ao encontro dos aportes da modernidade, revisar, à luz dos mesmos, os conteúdos culturais regionais e, através da seleção de algumas fontes, compor um híbrido capaz de expressar a herança recebida, renovada e que ainda se comunica com seu passado¹⁶.

Nas décadas de 20 e 30, observa-se essa operação em todas as manifestações estéticas, sendo ainda mais visível nas diversas orientações narrativas desse

¹³ Idem, *ibidem*, p. 26-27.

¹⁴ Rama entende que esse processo de aculturação é mais significativo na literatura tradicionalista do continente.

¹⁵ RAMA, *op. cit.*, p. 27.

¹⁶ Idem, *ibidem*, p. 28-29.

período. Pode-se apreciar, então, um aproveitamento de componentes completamente homogêneos, ou seja, uma oscilação entre a adoção do modelo europeu e a valorização das raízes tradicionais, orais, populares, folclóricas e telúricas que conformam a diferença nacional.

Para Ángel Rama, o impacto modernizador provoca, nas diversas orientações narrativas, três tipos de respostas ou momentos. A primeira resposta é de retrocesso defensivo, de submersão na proteção da cultura materna. A segunda resposta é a de exame crítico de seus valores, na medida em que o retrocesso não soluciona nenhum problema, e de seleção de alguns dos seus componentes, segundo a força que os distingue, ou a viabilidade dos mesmos nesse novo tempo. E a terceira resposta é a absorção do impacto modernizador pela cultura regional. Depois do auto-exame valorativo e da seleção de seus componentes válidos, redescobre traços que não são vistos ou trabalhados sistematicamente, sendo incorporados às possibilidades expressivas da perspectiva modernizadora¹⁷.

Nos postulados de Rama sobre a transculturação literária, a visão de Fernando Ortíz, se aplicada à análise literária, é geométrica e fenomenológica, uma vez que, ao limitar-se apenas a descrição de três momentos – um de parcial desculturação, afetando várias zonas da cultura e da literatura e ocasionando a perda de componentes obsoletos; um segundo momento, de incorporação de componentes ou elementos vindos da cultura ou literatura externas; e um terceiro, traduzido no esforço de recomposição, recombinação dos elementos sobreviventes da cultura ou literatura originárias e os vindos de fora –, essa visão resulta insuficiente para atender aos critérios necessários de seleção e de invenção dos postulados da

¹⁷ Idem, ibidem, p. 30.

“plasticidade cultural”, movimento que “certifica a energia e a criatividade de uma comunidade cultural”¹⁸.

O processo de seleção não se aplica somente à cultura estrangeira, mas também à própria e à tradição na busca de valores que possam enfrentar a deterioração derivada da transculturação. Tal processo é visto também como tarefa inventiva que faz parte da neoculturação postulada por Fernando Ortíz, trabalhando, de maneira simultânea, com as duas fontes postas em contato. Nesse processo, se produzem perdas, seleções, redescobertas e incorporação, que se resolvem na reestruturação geral do sistema cultural, máxima função criadora do processo de transculturação.

Ángel Rama, além disso descreve três operações que surgem em uma narrativa transculturada: a que ocorre na língua, na estruturação literária e na cosmovisão.

No âmbito da língua, o legado da modernidade fixa dois modelos: um de reconstrução purista da língua espanhola e um outro de fixação de uma língua estritamente literária através da reconversão culta das formas sintáticas do espanhol americano. Os regionalistas da primeira década do século XX começam a fixar um sistema dual, alternando a língua literária culta do modernismo com o registro de formas dialetais para ambientar suas personagens de forma realista e com construções sintáticas locais em menor grau. Utilizam recursos como as aspas para marcar as diferenças lingüísticas, a adoção de glossários de vozes americanas não contidas no Dicionário da Real Academia Espanhola. Essas atitudes literárias reforçam toda uma estrutura social na qual os escritores deixam evidente o lugar superior que ocupam em relação aos estratos inferiores da sociedade.

¹⁸ Idem, ibidem, p. 38.

Sob o efeito modernizador, os herdeiros desses regionalistas, na etapa seguinte, introduzem mudanças significativas. Reduzem a utilização de dialetismos e termos americanos e compensam a fala popular com a fala americana própria do escritor. Eliminam o uso dos glossários, pois entendem que é possível apreender o significado da palavra regional dentro do contexto lingüístico da obra, e encurtam a distância entre a língua do narrador-escritor e de suas personagens, por acreditarem que a dualidade lingüística rompe com a unidade artística da obra. Tenta-se achar uma equivalência no espanhol para as falas de personagens de línguas autóctones, forjando uma língua artificial e literária que permita registrar uma diferença no idioma sem quebrar o tom unitário da obra. Essa linha será dominante na produção literária posterior a 1940.

No caso dos escritores regionalistas em transculturação, o léxico, a prosódia e a morfossintaxe passam a ser instrumentos que ressaltam os conceitos de originalidade e de criatividade, solucionando, tal e como prescreve a norma modernizadora, o problema da composição literária. A oposição antes existente entre a língua das personagens populares e a do narrador ou escritor inverte a hierarquia: ela se torna a língua que narra, abarcando a totalidade do texto e expressando a sua visão de mundo como voz narradora. O escritor se reintegra à comunidade lingüística, fala a partir dela, utilizando seus recursos idiomáticos, isto é, formas sintáticas e lexicais que lhes pertencem e que refletem uma língua coloquial aprimorada e característica do espanhol americano de alguma área lingüística do continente. Investiga, então, a possibilidade de exploração lingüística dessa comunidade, visando a construir uma língua literária específica. Neste ponto, Rama destaca que se cumpre um fenômeno de neoculturação, ressaltando:

Si el principio de unificación textual y de construcción de una lengua literaria privativa de la invención estética, puede responder al espíritu racionalizador

de la modernidad, compensatoriamente la perspectiva lingüística desde la cual se lo asume restaura la visión regional del mundo, prolonga su vigencia en una forma aun más rica e interior que antes y así expande la cosmovisión originaria en un modo mejor ajustado, auténtico artísticamente solvente, de hecho modernizado, pero sin destrucción de identidad.¹⁹

A operação transculturadora que ocorre no nível da estruturação literária é ainda mais difícil que a operada no nível da língua por causa da distância existente entre o leque de recursos vanguardistas e o romance regionalista, calcado nas necessidades expressivas dos modelos naturalistas do século XIX. Também, nesse nível, houve um recuo para a cultura tradicionalista, produzindo respostas significativas. Ao invés do fragmentário monólogo interior (*stream of consciousness*), que influencia a narrativa moderna, reconstrói um antigo gênero, como o monólogo discursivo, cujas fontes estão na narrativa espontânea das literaturas clássicas; ao relato episódico ou justaposto de fragmentos soltos de uma narração, opôs-se o contar dispersivo “das comadres”, suas vozes sussurrantes, transpostas de fontes orais que podem ser achadas em textos do Renascimento.

Apresenta-se, também, o árduo problema de conjugar estilisticamente o plano verossímil e histórico dos acontecimentos com o maravilhoso, assimilando-o em uma função referencial convincente, apontando para as fontes orais da narração e para a cosmovisão ou significação que rege tais procedimentos estilísticos.

As perdas, no nível da estrutura literária, foram amplas; perde-se grande parte do repertório narrativo regionalista, que sobrevive só na linha da narrativa social posterior a 1930. Essas perdas são supridas pela adoção de formas vanguardistas (invenções de Faulkner e Woolf), que não perduram ao enfrentarem a enxurrada de estruturas literárias pertencentes às tradições analfabetas, sobretudo aquelas não reconhecidas dentro do folclore.

¹⁹ Idem, ibidem, p. 43.

Todavia, a operação transculturadora que acontece no terceiro nível, no da cosmovisão, é de vital importância, uma vez que engendra os significados da obra literária. Nesse nível, são amplamente superadas as propostas modernizadoras, substituindo-as no próprio terreno em que foram formuladas. A vanguarda questiona o discurso lógico-racional que manipula a literatura, seja através da linguagem referencial ou de símbolos, aplicado pelo romance regional, social e realista-crítico. A vanguarda encontra na narrativa fantástica “a zona mais permeável para desvelar seus significados”²⁰, mesmo que esta, às vezes, possa tornar-se tão rígida e lógica como um romance realista. Como o autor, também manifesta em *La novela en América Latina*, essa narrativa estende seus efeitos ao romance realista-crítico “através do exame das margens imprecisas da consciência, dos estados oníricos ou das comoções anímicas, mas, sobretudo, com a incorporação dos mecanismos do chamado ‘ponto de vista’, que dissolviam a pressuposta objetividade narrativa”²¹.

Movimentos artísticos europeus da irracionalidade, como o expressionismo alemão, o surrealismo francês, o futurismo italiano, com seu ponto máximo de renovação, e o dadaísmo impregnam a filosofia, a política, a literatura e outras áreas do saber, como a antropologia e a psicanálise. Para Rama, em *Transculturación narrativa en América Latina*, das contribuições dessas correntes, “nenhuma é mais vivamente incorporada à cultura contemporânea que uma nova visão do mito, a qual, em algumas de suas expressões, parece substituir as religiões que passavam por uma profunda crise no século XX”²². Retomado pelos psicanalistas desse século, entre eles, Sigmund Freud e Carl Jung, assim como por estudiosos da religião, o mito inunda o século XX. Através dos hispano-americanos que residiam na Europa,

²⁰ Idem, ibidem, p. 49.

²¹ RAMA, Ángel. *La novela en América Latina*. Montevideo. Uruguay: Fundación Ángel Rama; Universidad Veracruzana, 1982a. p. 215.

²² RAMA, op. cit., 1982b, p. 50.

no período entre guerras, “essa novidade da cultura internacionalizada da hora se translada para América Latina”²³.

Escritores como Carpentier, Astúrias, Borges e Cortázar apropriam-se dos postulados míticos do pensamento francês e da arte surrealista. Rama explica que o mito em escritores como Astúrias e o arquétipo em Carpentier aparecem “como categorias válidas para interpretar os traços de América Latina, numa mescla autêntica de esquemas sociológicos, mais ainda, com um franco e decidido apelo às crenças populares sobreviventes nas comunidades indígenas ou africanas da América”²⁴.

A incorporação desse *corpus* ideológico na cultura regionalista é violenta, por causa das mudanças que produz na estrutura da narrativa, ao mesmo tempo que abre novas vias para um processo enriquecedor. Com o questionamento do discurso lógico-racional, há um retorno às fontes locais e examinam-se as formas da cultura tradicional, extraíndo dela as contribuições válidas. Produz-se um contato inesgotável com as fontes vivas, manancial da invenção mítica de todas as sociedades humanas, redescobrimo-se a criatividade das formas narrativas. Reconhecem-se as possibilidades de diferentes falares e estruturas da narração popular. Desse modo, exploram um universo dispersivo de associações livres e de grande inventividade que correlaciona idéias e coisas de particular ambigüidade e oscilação, vivos desde sempre, porém, escondidos pela rígida ordem literária do pensamento científico e sociológico do positivismo. A quebra desse sistema lógico permite apreciar a matéria real das culturas internas em outras dimensões²⁵.

²³ Idem, ibidem, p. 51.

²⁴ Idem, p. 51.

²⁵ Idem, ibidem, p. 52-3.

A descoberta dos transculturadores significa muito mais do que o mito. À luz do irracionalismo contemporâneo, o mito é sujeito a novas refrações, a posições universais, liberando uma série de relatos míticos dessa consolidação ambígua e poderosa, formulando-os como equações precisas e enigmáticas. Para isso, indagam os mecanismos mentais que geram o mito e a ascensão para as operações que os determinam, construindo a base dessas operações, trabalhando sobre as raízes autóctones e o ocidental modernizado, indistintamente associados, num exercício do “pensar mítico”. Conseqüentemente, a resposta a desculturação e o achado de novas significações, que o irracionalismo vanguardista promove, supera, com imprevisível riqueza, a proposta modernista, opondo o “pensar mítico” ao manejo dos “mitos literários”²⁶.

Nesse processo de transculturação narrativa, percebe-se como o crítico exprime que as invenções dos escritores transculturadores são facilitadas, largamente, pela existência de formações culturais próprias alcançadas no continente por meio de um longo processo de acrioulamento de mensagens culturais, de esforços seculares de acumulação e de reelaboração de seus conteúdos. No Brasil, através da orgânica cultura nacional e, no caso da América Hispânica, com a intercomunicação frutífera de suas diversas áreas. Portanto, o diálogo entre o regionalista e o modernista estabelece-se por meio de um sistema literário amplo de integração e de mediação funcional e auto-regulado²⁷.

A transculturação narrativa proposta por Rama é, ainda hoje, de suma importância como processo de produção estética e literária que convida à reflexão sobre a complexidade cultural e literária latino-americana, uma vez que contribui para explicar as relações da nossa literatura com as suas matrizes hegemônicas

²⁶ Idem, ibidem, p. 55.

²⁷ Idem, ibidem, p. 55-6.

européias e a possibilidade de inserção dessa literatura, em igualdade de condições, no sistema literário e cultural mundial. Mostrando a relação dialética entre forças literárias e culturais, universais e locais, demonstra que é possível a construção de novas formas literárias que, sem negar suas matrizes, sejam capazes de resgatar e contemplar manifestações artísticas e culturais longamente marginalizadas e esquecidas pela cultura hegemônica etnocêntrica.

1.3 CARPENTIER, ORTÍZ E RAMA: CAMINHOS CRUZADOS DA TRANSCULTURAÇÃO

Y la literatura por su naturaleza proteica, por apresar y expresar lo humano, es material idóneo para aquellas ciencias sociales que buscan en ella una ampliación y comprobación de sus maneras de leer el mundo.

Nara Araujo

Inicialmente Jorge Luis Borges o Miguel Ángel Asturias o João Guimarães Rosa o el mismo Carpentier, fueron poetas: algunos, como los dos primeros, no abandonaron nunca la poesía, alternándola con la prosa narrativa; otros como los segundos, permitieron que el narrador se devorara al poeta, pero en ambos casos no dejaron de llevar dentro un poeta que hablaba en prosa, hasta el punto que estas categorías retóricas desdibujaron sus límites.

Ángel Rama

Tanto a teoria antropológica da transculturação quanto a literária reafirmam que toda essência cultural nasce de constantes choques culturais, derivados da presença simultânea de outras culturas, produzindo, especialmente no continente latino-americano, novas formas de expressão cultural, atravessadas pela alteridade e marcadas pela heterogeneidade de sua produção cultural.

Nara Araújo, em seu ensaio *Desterritorialización, posdisciplinarietà y posliteratura*²⁸, afirma que a América Latina sempre foi objeto do desejo, do conhecimento e da formulação teórica. A reflexão teórico-crítica sobre o seu porvir cultural, sobre as formas de expressão dos processos que articulam a identidade acompanha o ritmo da produção cultural do continente. Assim sendo, constata-se que os criadores se engajaram nesta produção e dela participaram. Na elaboração de um pensar sobre o próprio, num contexto onde os nexos que essa produção intelectual e cultural guarda com os modelos culturais estrangeiros, ora com suas matrizes européias, ora com os do poderio imperial, revelam as tensões de um espaço que se autodefine em sua diferença problematizada²⁹.

De fato, é nesse contexto de profundas conotações político-sociais, ideológicas e culturais que se desenvolve o projeto transcultural dos três intelectuais que estudamos neste capítulo, Fernando Ortíz, precursor da teoria antropológica da transculturação, ao entregar-se a um profundo trabalho de pesquisa das influências das culturas africanas na formação da cultura cubana, desafia a idiosincrasia e os valores culturais burgueses da classe social a qual pertence e elabora, através do conceito da transculturação, uma síntese da sociedade cubana, destacando sua natureza multiétnica e multicultural. Aproveita, também, ao escrever suas indagações, numa das mais finas criações de prosa espanhola magnificamente *acriollada* já escrita em nossa América, para transformar sua obra numa arma ideológica contra a discriminação racial e para a consolidação de uma sociedade mestiça nacional.

²⁸ ARAÚJO, Nara. *Desterritorialización, posdisciplinarietà y posliteratura*. In: BITTENCOURT, Gilda; MASINA, Lea dos S.; SCHMIDT, Rita T. *Geografias literárias e culturais: espaços/temporalidades*. Porto Alegre: EDUFRGS, 2004. p. 19-34

²⁹ Idem, *ibidem*, p. 21-22.

Ao constatar as condições que sustentam a existência de uma cultura nova e mestiça, em fase crescente de amadurecimento, em Cuba e em numerosos países de América Latina, o autor critica, veementemente, o vocábulo anglo-saxão ‘aculturação’, uma vez que não reflete as condições que propiciam o surgimento dessa nova realidade cultural. Quando postula a existência de uma identidade étnica e cultural, de autêntica *cubania*, documenta sua obra, num estudo detalhado, com a história passada e presente que nutre as raízes do povo cubano e, por extensão, de muitos povos de nosso continente³⁰.

Mas, esse conceito antropológico de transculturação seria retomado pelo poeta romancista e crítico Alejo Carpentier, ávido leitor e pesquisador de história, cultura e antropologia, e companheiro de ideais políticos e intelectuais de Fernando Ortíz no *Grupo Minorista*, em Cuba, na década de 20. Carpentier incorpora esse conceito ao seu projeto cultural e *corpus* literário. Como escritor, reflete em sua obra, a preocupação por questões como consciência política na América Latina, identidade, marcada pela heterogeneidade étnica e cultural e resultante de vigorosos processos de transculturação, os quais faz questão de declarar, também, em seus ensaios críticos e jornalísticos sobre o futuro político, ideológico, cultural e literário da América Latina.

Como vanguardista transculturador, Carpentier revisa as matrizes literárias européias, confrontando-as com a vasta riqueza cultural e histórica presente no continente e, ao verificar a sua inoperância, não as nega. A nova forma de expressão narrativa, ou de neoculturação, consegue colocar elementos das matrizes herdadas da cultura dominante a conviver, harmoniosamente, dentro da sua

³⁰ Ver comentários em ensaio intitulado “Ortíz y sus contrapunteos”, de Julio Le Riverend, no prefácio ao livro de Fernando Ortíz, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Caracas, Venezuela: Biblioteca Ayacucho, 1987. p. IX- XXXII.

produção literária, com elementos que compõem a oralidade das culturas autóctones marginalizadas com as quais se encontra em permanente contato.

Esse trabalho transculturador atua no nível da língua, da estrutura literária e da cosmovisão. Carpentier cria uma linguagem propícia para dar a conhecer a realidade dos novos tempos latino-americanos. Essa linguagem, como já se disse, aproveita a língua castelhana, a dos conquistadores, manejando-a de maneira que, através da utilização de localismos, expressões idiomáticas, metáforas e giros lingüísticos próprios do espanhol americano, permeado de palavras das línguas autóctones, faça com que a obra seja lida e compreendida pelo público leitor de fala hispânica do continente americano.

A linguagem da produção literária de Carpentier cresce e se enlaça definitivamente ao estilo do transculturado barroco americano ou neobarroco, como bem expressa José Lezama Lima em *La expresión americana*, “entre nós, o barroco foi uma arte de contraconquista”³¹. O barroco representa, na América espanhola,

aquisições de linguagem, talvez, únicas no mundo, móveis para a moradia, formas de vida e curiosidade, misticismo que se ajusta a novos módulos para a pregação, maneiras de saborear e tratar os manjares, que exalam um viver completo, refinado e misterioso, teocrático, ensimesmado, errante na forma e muito arraigado em suas essências.³²

A dimensão de seu projeto literário e cultural desencadeia operações que reformulam a estrutura romanesca. Seu texto híbrido, pluridiscursivo e carnalizado incorpora discursos não acadêmicos ou marginalizados: o religioso, o popular, o iletrado e todos aqueles elementos ou códigos culturais que podem ser achados dentro do folclore. O caráter intertextual da sua produção literária transita, além disso, por diversas manifestações artísticas, como formas de canção ou música,

³¹ LEZAMA LIMA, José. *La expresión americana*. Madrid: Alianza Editorial, 1969. p. 47.

³² Idem, ibidem, p. 46-47.

teatro, dança, festas e pintura, e apela a outros saberes, como história, geografia, antropologia, arquitetura, entre outras.

No nível do significado ou da cosmogonia, Carpentier retoma o mito, ressaltando sua natureza transformadora e importância vital para a história das gentes e culturas que nestas terras se amalgamaram, recriando-o através da sua leitura real maravilhosa, numa tentativa de conciliar o insólito com a realidade circundante por meio da fé num tempo que reúne passado, presente e futuro. Trabalhando com um rico repertório de materiais pouco ou nunca antes explorados, resgata elementos culturais para a realidade latino-americana, para que se possa apreciá-la através da elaboração mítica ou do pensar mítico.

Um bom exemplo dessa elaboração mítica é o que se apresenta a seguir, tomado de *O Recurso do Método*, já que destaca a importância libertadora que o pensar mítico tem para América Latina. Esta passagem pertence ao quinto capítulo da obra, no qual a personagem do Primeiro Magistrado, sentindo a pressão e a ameaça que representam os movimentos sociais e estudantis para seu governo, faz uma retomada das manifestações e da evolução do mito na história do continente enquanto mecanismo que deixa de ser mera conjectura mental e se corporifica na pura realidade.

Não quero mitos. Nada caminha tanto neste continente como um mito. É verdade, bem verdade, opinava o professor secundário que freqüentemente emergia de Peralta. Montezuma foi derrubado pelo mito messiânico-asteca de Um-Homem-de-Pele-Clara-Que-Viria-do-Oriente. Os Andes conheceram o mito do inca Paracleto, encarnado em Tupac Amaru, que guerreou contra os espanhóis. Tivemos o mito de Ressurreição-dos-Antigos-Deuses, que nos custou uma cidade Fantasma nas selvas de Yucatán, quando Paris celebrava o advento do Século da Ciência e rendia culto à Fada Eletricidade. Mito de um Auguste Comte à brasileira, com boda mística de batucada e positivismo. Mito dos gaúchos invulneráveis às balas. Mito desse haitiano- creio que se chamava Mackandal – capaz de transformar-se em mariposa, iguana, cavalo ou pomba. Mito de Emiliano Zapata, que teria subido ao céu, depois de morto, num cavalo negro com hálito de fogo. E no México, observava o mandatário, também derrubaram nosso amigo Porfirio Díaz com o mito do ‘Sufrágio efetivo, não reeleição’ e com o despertar da Águia e da Serpente, que estavam bem adormecidas, para sorte do país,

havia mais de trinta anos. E agora estão criando aqui, o Mito do Estudante, regenerador e puro, espartano e onipresente. É preciso fazer decair o Mito do Estudante (...).³³

Em já citado ensaio, Nara Araújo enfatiza que, durante a chamada terceira fase de expansão global do capitalismo (1959-1975), enquanto a enunciação dos discursos teóricos localizava-se no “Primeiro Mundo”, e os países do “Terceiro Mundo” eram vistos como objetos receptores dessas teorias e saber científico, em verdade, esse “Terceiro Mundo” não só produzia culturas para serem estudadas por antropólogos, historiadores, teóricos e críticos literários, como também seus intelectuais e criadores geravam teorias sobre a sua própria cultura³⁴. Nesse caso, situa-se o teórico e crítico literário uruguaio, Ángel Rama, que constrói um discurso literário sobre os processos literários da América Latina, tomando o romance como objeto da sua argumentação teórico-crítica.

Rama, através da sua teoria da transculturação narrativa, tenta estabelecer um diálogo com o cânone da cultura e da literatura universais com vistas à inserção dessa cultura e literatura latino-americanas neles, respeitando, ao mesmo tempo, as diferenças e traços característicos. Nesse abrangente projeto cultural e literário de Rama, há uma profunda pesquisa interdisciplinar que visa à sustentação de suas premissas teóricas, pesquisa essa que se alia a um estudo detalhado das produções literárias dos escritores transculturadores que desafiaram e superaram os projetos da modernidade. Estuda, assim, o movimento vanguardista da década de XX, a utilização por parte do escritor latino-americano do repertório temático do continente e a mobilização de todos os cenários e personagens possíveis da sua imaginação. Estuda, em especial, a comarca literária da região do Caribe, a qual considera um só país no livro *La novela en América Latina*. Realiza, então, uma descrição das

³³ CARPENTIER, Alejo. *O Recurso do Método*. Trad. Beatriz A. Cannabrava. São Paulo: Marco Zero, 1984. p. 195.

³⁴ ARAÚJO, op. cit., p. 23-4.

operações transculturadoras na região, “mar interior americano onde se inserem plurais manifestações do universo inteiro, e que, entretanto, dentro da confusão e a mistura, elabora traços privativos que lhe conferem uma unidade”³⁵.

Rama define o comportamento literário do Caribe como um sistema que se abre com facilidade e rapidez para a influência externa e a transmuta num produto completamente diferente, que não alude a sua origem, nem aos materiais locais anteriores. Portanto, o sistema permite a apreciação de curiosas mutações que comportam constantes rupturas da continuidade histórica sob a forma de ciclos narrativos originais que se sucedem uns após os outros. O ciclo que corresponde à primeira metade do século XX é o que se abre com o real maravilhoso, associado às funções psíquicas que alimentam a comunidade antilhana. Dito de outra forma, o comportamento do imaginário contribui para o ciclo narrativo do real maravilhoso, que o crítico uruguaio, pertinentemente, define como

um aguçado poder associativo submergido numa rede de instáveis analogias (...). Alimenta-o uma concepção metafórica da realidade, que utiliza a literatura para estatuir sua firmeza, num ponto sempre instável pelas tensões que o sacodem; gera um toque psíquico sobre as coisas que apetece, que as ascende, que as apropria epidermicamente, as enlaça e desata, e volta a deixá-las em liberdade. As raízes culturais, desse comportamento do imaginário, podem ser pesquisadas, porém, cabe aqui sublinhar a contribuição que haveria de realizar para este ciclo narrativo do maravilhoso, que se situa como uma etapa de autodescoberta da idiosincrasia antilhana.³⁶

Referindo-se, em particular, ao escritor Alejo Carpentier, Rama define-o como o escritor que explora o complexo latino-americano e, em especial, o do Caribe, estabelecendo conexões com a presença europeia. A partir do seu romance *O Reino deste Mundo*, o autor cubano propõe-se a pesquisar fontes e remanescentes de uma universalidade com as quais se “nutre” como uma forma incessante de memória histórica que não poderia deixar de ter um substrato europeu. Rama

³⁵ RAMA, op. cit., 1982a, p. 194.

³⁶ Idem, ibidem, p. 196.

pesquisa, também, a utilização dos americanismos da linguagem de Carpentier que, para ele, reafirma a necessidade de explicação do seu estilo barroco e certifica a dependência do sistema literário europeu quando se apropria desse, de sua axiologia e de seu público, para os quais esses americanismos são desconhecidos e, portanto, necessitam de explicação e divulgação. Nesse labor, engaja-se Carpentier, dependente do sistema literário europeu, porém americaníssimo³⁷.

A existência de um sistema literário caribenho, que registra um comportamento lingüístico muito semelhante nas ilhas de língua espanhola e nas costas que rodeiam o Mar das Antilhas, segundo o expressado por Rama, e a convivência de línguas como o francês, ou *creole*, inglês, holandês e papiamento³⁸ desafiam ao comparatista, ao se desenvolverem em estruturas sociais parecidas, devido ao sincretismo cultural das contribuições européias e africanas, fundamentalmente, e por revelarem meios de expressão de literaturas ricas³⁹.

Mas o processo transculturador, que opera na área do Caribe e, por extensão, no continente da América Latina, provoca, como já ressaltado neste capítulo, viagens interdisciplinares que têm como porto seguro um ambicioso projeto cultural que visa a questionar a superioridade dos paradigmas culturais e estéticos impostos pela mentalidade do hegemônico mundo ocidental e a desestabilizar os pilares que os sustentam. Assim, intelectuais como Carpentier, Ortíz e Rama engajam-se nesse projeto e seus caminhos se cruzam, fornecendo um instrumental teórico-prático que desvenda a real dimensão da questão do pertencimento e da identidade cultural, permitindo redimensionar, de forma justa, a literatura e a cultura latino-americanas.

³⁷ Idem, ibidem, p. 114-115.

³⁸ Dialeto falado em Curaçao, originado da língua portuguesa.

³⁹ RAMA, op. cit., 1982a, p.195.

1.4 A TRADUÇÃO COMO MEDIADORA INTERCULTURAL

A história do ato tradutório, do início ao final do século XX e princípios do século XXI, caracteriza-se por uma constante formulação teórico-crítica em torno desse complexo processo, no intuito de melhor entendê-lo e de atribuir-lhe um certo rigor metodológico. Dividida em fases para seu estudo, a história da tradução traz à tona, em cada uma delas, de maneira peculiar e através de descrições minuciosas do ato de traduzir, noções pertinentes para outras áreas do conhecimento, como a de equivalência, de importância para a lingüística, a de literariedade, refração ou re-escritura e a do texto traduzido como mediador intercultural e das relações de poder, que são de interesse tanto da literatura em geral, como da literatura comparada.

Quanto ao assunto que aqui se apresenta, isto é, o elemento cultural integrante do processo tradutório, sempre esteve no âmago das discussões e reflexões de filósofos, teóricos e lingüistas, ao longo dos tempos, sobre a possibilidade ou impossibilidade da tradução de textos literários, uma vez que, como define Lawrence Venuti, a tradução “é o lugar das múltiplas determinações e efeitos – lingüísticos, culturais, institucionais, políticos”⁴⁰ e veicula a diferença entre valores que não são neutros, revelando, assim, o papel visível do tradutor, cujas escolhas tradutórias manifestam sempre a sua apreciação sobre o texto e o autor que escolheu traduzir, sobre a língua e a cultura alheias e sobre a sua própria língua e cultura.

A primeira fase histórica do século XX, que inicia em 1900 e se estende até a década de 30, baseia-se na tradição filosófica e literária alemãs, na hermenêutica e na fenomenologia existencial. Acredita-se que a língua é o meio de expressão da

⁴⁰ VENUTI, Lawrence. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London; New York, Routledge, 1999. p. 1.

alma de um povo, mas também um meio de apreender a realidade e moldar o pensamento. Nesse sentido, a cultura também é vista como a representação dessa realidade, e a arte como espelho da alma. Levando em conta as orientações anteriores, a discussão em torno da tradução literária desenvolve-se no âmbito da intraduzibilidade do texto literário. Teóricos e filósofos como Walter Benjamin, José Ortega y Gasset e Ezra Pound manifestam-se em favor da tradução como ato interpretativo, alegando que a língua representa realidades ou culturas únicas que são intraduzíveis. Recomendam, portanto, captar o sentido do texto estrangeiro, para interpretá-lo e recriá-lo no texto da língua alvo. O ato de traduzir, então, é um ato de hermenêutica, e o tradutor é considerado o grande intérprete do sentido das línguas.

As três décadas posteriores – 40, 50 e 60 – voltam-se para a questão da traduzibilidade do texto literário. Filósofos e teóricos esforçam-se para superar as diferenças entre as culturas representadas pelas diversas línguas. Anotam-se os obstáculos que dificultam a tradução e formulam-se os métodos para realizá-la. A lingüística é estabelecida como foco de análise textual, e a língua passa a ser vista como um meio de comunicação do significado.

O filósofo da linguagem Willard Quine insere-se na filosofia analítica alemã e questiona os fundamentos empíricos da tradução. Penetrando na essência da semântica da linguagem, estabelece uma tipologia da tradução que reconhece três orientações: a tradução que envolve duas línguas afins, ajudada pelas semelhanças formais existentes entre elas; a tradução que envolve línguas sem nenhuma afinidade, auxiliada por elementos culturais compartilhados pelas comunidades

falantes das duas línguas; e a “tradução radical”⁴¹ ou seja, a tradução que envolve línguas e culturas cujos falantes nunca tiveram contato.

É sobre esse último tipo de orientação que o filósofo realiza reflexões que são de extrema importância para o debate acerca da traduzibilidade. Quine postula que esquemas conceituais, quando provocados pelos estímulos de uma situação, entendida como contexto, hoje, geram uma indeterminação semântica de uma língua para a outra, devido a serem esses esquemas conceituais diferentes. A proposta da tradução radical opera, então, com a tradução de textos de povos e culturas com os quais nunca houve contato e na qual avultam problemas lingüísticos e de comunicação. Para Quine, a tradução sofre a influência de valores culturais e de significação da língua-alvo. Por conseguinte, a tradução do texto estrangeiro é considerada uma reescrita, de acordo com normas e valores da cultura receptora.

As décadas de 50 e 60, em especial, estabelecem a lingüística como foco de análise da atividade tradutória. O lingüista Roman Jakobson⁴², introduz uma reflexão semiótica em torno da traduzibilidade: o significado dá-se através de uma cadeia potencialmente infinita de signos. Conseqüentemente, a tradução, para o lingüista, é uma tarefa de recodificação ou redesignação de signos por outros, isto é, em termos lingüísticos, a passagem do significado de uma cadeia significativa da língua A para uma cadeia significativa da língua B. Jakobson postula três tipos de tradução de extrema relevância para os atuais estudos de tradução, a saber, a tradução intralingüística, entendida como recodificação da linguagem ou paráfrase na mesma língua; a tradução interlingüística, como transposição de signos verbais de uma

⁴¹ QUINE, W. V. O. Translation and Meaning. In: *Word and Object*. Cambridge, Massachusetts: M. I. T. Press, 1960. p. 28.

⁴² JAKOBSON, Roman. On Linguistic Aspects of Translation. In: *On Translation*. BROWER, Euben (ed). Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1959. p. 232-239.

língua para outra língua; e a tradução intersemiótica, como transposição de signos verbais através de sistemas não verbais (tradução entre linguagens diferentes).

O postulado da teoria da língua como meio de comunicação do significado fornece um novo *insight* para a questão da traduzibilidade dos textos literários. A tradução torna-se um problema da ordem da linguagem e da cultura, porque o significado que ela recodifica é considerado um construto cultural, havendo uma estreita ligação entre procedimentos lingüísticos e informação metalingüística. Jean Paul Vinay e Jean Darbelnet⁴³, afirmam que a equivalência da mensagem de uma língua para outra repousa na identidade de situação ou de contexto, isto é, quando a realidade ou a cultura comunicada é diferente, haverá de se transformar essa realidade ou cultura da língua fonte, na atividade tradutória, numa realidade comum ou num elemento cultural da língua alvo. Com essa finalidade, propõem os procedimentos tradutórios como: empréstimo, calque, tradução literal, transposição, modulação, equivalência e adaptação.

Também nesta fase, teóricos como Eugene Nida⁴⁴ descarta a tradução como sendo portadora de uma equivalência igual à do texto estrangeiro, retomando a mesma como ato interpretativo. Segundo Nida, o efeito final que uma tradução produz pode ser relativamente próximo ao do original, mas não idêntico, porque as situações culturais e históricas são diferentes. Parte-se do princípio de que não existe tradução perfeita, e a habilidade de decodificação e recodificação do tradutor vem ao encontro da cultura do público leitor/receptor. Nida apresenta, então, duas orientações básicas para a tradução. A primeira é a de equivalência formal, na qual o tradutor concentra sua atenção na mensagem, tanto em forma como em conteúdo.

⁴³ VINAY, J. P. & DARBELNET, J. A Methodology for Translation. In: *Comparative Stylistics of French and English*. Benjamin's Translation Library 11, 1995, p. 84-93.

⁴⁴ NIDA, Eugene. Principles of Correspondence. In: *Toward a Science of Translating. With Special Reference and Procedures Involved in Bible Translating*. Leyden. E. J. Brill, 1964.

É uma tentativa de verter literalmente a forma e o conteúdo do texto original para que o leitor/receptor possa identificar-se com os membros da comunidade cultural ao qual o texto original pertence, entendendo seus costumes, idéias e meios de expressão. Para tanto, a tradução formal precisaria de toda uma explicação cultural fornecida através de notas de rodapé.

A segunda orientação básica, ou seja, a equivalência dinâmica, visa a produzir no público leitor/receptor um efeito equivalente ao produzido pelo texto original no público da língua-fonte. A característica fundamental desse tipo de equivalência é a naturalização da expressão do texto original na língua e na cultura do público-alvo, isto é, com os modos de comportamento e padrões da sua própria cultura. Para Nida, esses ajustes culturais e adequação do texto original ao contexto da mensagem do público-alvo implicam a tradução cultural do texto.

Ainda nessa fase e a partir da década de 70, surgiram propostas teóricas e tentativas de unir todo um arcabouço teórico às práticas tradutórias com o intuito de oferecer um estudo e uma série de metáforas que pudessem dar conta da natureza processual da tradução. Junto ao advento dos Estudos de Tradução, definidos por James Holmes⁴⁵, teorias vindas de outras disciplinas como a Literatura, a História, a Psicanálise, os Estudos Culturais entram em cena para contribuir para a afirmação da pesquisa realizada pelos Estudos de Tradução.

Os aportes teóricos dos anos 70, segundo Susan Bassnett⁴⁶, inserem-se no âmbito dos Estudos de Tradução e são fornecidos por pesquisadores de escolas e grupos importantes. Dentre eles, pode-se citar a Escola de Tel-Aviv, representada

⁴⁵ HOLMES, J. S. *The Name and Nature of Translation Studies*. Amsterdam: Translation Studies Section, 1972/1975 apud GENTZLER, E. *Contemporary Translation Theories*. London: Routledge, 1993.

⁴⁶ BASSNETT, Susan. *The Translation Turn in Cultural Studies*. In: BASSNETT, Susan & LEFEVERE, Andre. *Constructing Cultures. Essays on Literary Translation*. Clevedon: Cromwell Press, 1998. p. 123-140.

pelos teóricos Itamar Even-Zohar e Gideon Toury, e o Grupo anglo-americano, representado por Susan Bassnett e André Lefevere.

No ano de 1976, a Escola de Tel-Aviv lança junto à sua teoria dos polissistemas literários, teoricamente baseada nos formalistas russos, o trabalho intitulado “The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem”⁴⁷, no qual aplica a noção sistêmica de estudos literários à tradução e propõe um estudo sistemático das condições que possibilitam que aquela aconteça numa determinada cultura. Oferece, também, uma tentativa de explicação das correlações que se estabelecem entre a literatura traduzida, como subsistema, com o sistema literário-alvo, dos motivos pelos quais um determinado texto literário é escolhido ou ignorado pelo tradutor num determinado momento e de como a literatura traduzida é manipulada quando adota normas específicas do sistema que a acolhe. Ao oferecer uma nova forma de olhar para a tradução e se opor aos velhos paradigmas parciais, que partem de construtos pré-concebidos sobre a tradução, ao direcionar o seu estudo para a análise das soluções tradutórias dadas para um texto literário num momento histórico específico e orientar a sua pesquisa para a recepção de uma obra traduzida no sistema literário e cultura alvos, a teoria dos polissistemas opõe-se ao estabelecimento do cânone literário etnocêntrico. Nesse sentido, Susan Bassnett afirma:

A teoria dos polissistemas abriu tantos caminhos para os pesquisadores dos estudos de tradução, que pouco surpreende o fato da mesma ter dominado o pensamento da década seguinte. Novos trabalhos, das mais diversas variedades, começaram a ser realizados: o estudo sistemático da história da tradução e do ato tradutório, o resgate dos depoimentos dos tradutores e da teoria da tradução do passado. Este tipo de trabalho desenvolveu-se paralelamente à pesquisa nos estudos feministas, particularmente do tipo de estudo que permaneceu ‘escondido da história’.⁴⁸

⁴⁷ EVEN-ZOHAR, Itamar. The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem. In: *Poetics Today*. Durham, NC, n. 11, v.1, p. 45-51,1990.

⁴⁸ BASSNETT, op.cit., p. 128.

Na esteira da Escola de Tel-Aviv, o grupo anglo-americano e, em especial André Lefevere, na década de 80, trabalham uma proposta teórico-crítica inserida nos Estudos de Tradução que, se opondo às orientações e normas tradicionais da tradução literária, tenta estabelecer um novo paradigma para o estudo desse tipo de tradução. Baseado na noção de literatura como sistema, herdada dos formalistas russos, e por acreditar que a literatura é um dos componentes da cultura, Lefevere analisa o comportamento das traduções ao longo da história, dos sistemas literários e das culturas, relacionando esse comportamento às manipulações das instituições, ao poder e à ideologia.

Seus trabalhos, da década de 80 até 1992, refletem que Lefevere considera a tradução uma reescritura, sujeita a procedimentos e restrições análogos ao da escritura. Em *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*⁴⁹, o autor destaca o papel inovador e ao mesmo tempo conservador da reescritura. Ao entender a tradução como uma das forças modeladoras da cultura e da literatura dos povos, essa pode introduzir novos conceitos, novos gêneros na literatura e na cultura receptora, mas também pode ser repressiva, quando manipula as obras literárias para que se adaptem à cultura, ao sistema literário e à ideologia prevalecente.

No artigo, “Translation: its Genealogy in the West”⁵⁰, Lefevere ressalta que a história da tradução no Ocidente está formada por quatro categorias básicas que determinam o produto da tradução: A “autoridade” do indivíduo ou instituição que encomenda a tradução, ou do texto e do autor que serão traduzidos para a cultura-alvo e a autoridade dessa cultura receptora, a “experiência” do tradutor; a

⁴⁹ LEFEVERE, Andre. *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*. London: Routledge, 1992.

⁵⁰ LEFEVERE, Andre. Translation: its Genealogy in the West. In: LEFEVERE, A. & BASSNETT, S. (eds). *Translation, History and Culture*. London: Pinter, 1990. p. 14-28.

“confiança” que o público-alvo deposita na tradução como representação do texto original e a “imagem” que a tradução cria do original, do autor, de sua literatura e de sua cultura⁵¹.

Ao comentar a importância dos aportes teóricos de Lefevere, para que se entenda o alcance de seus postulados, Else Vieira, no parágrafo introdutório de seu ensaio “André Lefevere: A teoria das refrações e da tradução como reescrita”, estabelece semelhanças entre o trabalho desse teórico e o da Escola de Tel-Aviv e enfatiza:

Se os teóricos de Tel-aviv (notadamente Even-Zohar e Toury) priorizam o referencial do pólo receptor, concebendo a tradução como um sistema interagindo com vários outros sistemas semióticos deste pólo e como uma força modeladora de sua literatura, André Lefevere compartilha, em parte, concepções análogas, todavia acrescentando a tal trajetória novas dimensões como a de poder. Ele enfatiza o papel dos agentes de continuidade cultural, do contexto receptor na transformação de textos e criação de imagens de autores e culturas estrangeiras, bem como o da tradução na criação dos cânones literários. Ou seja, as traduções, produzidas dentro dos limites ideológicos e poetológicos da cultura receptora, têm também um efeito retroverso ao criarem imagens da cultura originária e cânones transculturais.⁵²

Cabe ressaltar, nesse sentido, o importante papel que a tradução, como reescrita, desempenha em um dado sistema literário receptor e a imagem que cria na cultura e literatura receptoras do texto original, do autor e das culturas estrangeiras. Ao estar indissolúvelmente ligada às manipulações institucionais e aos mecanismos de poder, é possível compreender as condições que propiciam a sobrevida de certas obras em certos momentos e culturas, ou o total esquecimento das mesmas e da maneira como as refrações ou reescrituras influenciam o desenvolvimento de uma literatura ou cultura.

⁵¹ Idem, ibidem, p. 14-15.

⁵² VIEIRA, Else R. P. *Teorizando e contextualizando a tradução*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 1996. p. 138.

Os anos 80 também testemunham o impacto, nos estudos de tradução, da teoria da desconstrução, postulada na década de 70, e que, desde aquela época, trilhava seu caminho nas pesquisas dirigidas para a difícil tarefa de traduzir. A desconstrução, formulada por Jacques Derrida e entendida como estratégia de leitura interpretativa e contextualizada, surge em contestação às idéias logocentristas da filosofia metafísica ocidental, que consagram a existência de um centro (origem de todas as coisas), a noção saussuriana de signo e a existência das dicotomias conceituais. Contrapondo-se a essas visões, Derrida questiona a existência do “significado transcendental”, ao problematizar a supremacia do significado sobre o significante, colocando que “todo significado está também na posição do significante”⁵³.

Derrida frisa que, num texto, é a articulação entre o significado e o significante que produz o sentido, não existindo um signo puro, conceitual, inteligível. Para o teórico, a linguagem é um jogo de signos. Não há uma significação para além desse jogo da linguagem, no qual todo signo já é um signo de um outro signo. Na construção do significado, acontece um jogo infinito de remissões e adiamentos entre os elementos ou signos. Assim, cada elemento se forma através do “rastro” que o vincula a outros elementos da cadeia ou do sistema. Nesse rastro, um elemento preserva a marca do elemento passado e deixa-se moldar pela marca de sua relação com o elemento futuro. A esse processo de remissões e adiamentos entre os signos, Derrida chama de movimento de *différance* (*diferência*), termo que possui a dupla significação de “adiar, retardar” ou “discordar, ser diferente”. Conseqüentemente, nesse jogo da *diferência*, nenhum dos elementos consegue

⁵³ DERRIDA, Jacques. *Positions*. Paris: Minuit, 1972. p. 30.

referir apenas a si próprio ou a uma presença antecessora, superior ou fora da própria linguagem.

Da visão anterior, depreende-se que a tradução, como ato interpretativo de significados, pratica a diferença com base na diversidade cultural e lingüística. O tradutor, ao se engajar na tradução de um texto, contextualiza seus significantes, levando em conta as diferenças existentes entre os sistemas culturais e lingüísticos, que nela se relacionam, e constrói o significado através dos adiamentos e remissões de seus elementos, que compõem o movimento da *diferência* derridiana propiciado pela leitura, deixando o rastro gerador de sentidos dentro dela. Traduzir é, simplesmente, desconstruir⁵⁴ os elementos do texto estrangeiro para a posterior reconstrução do seu sentido no texto traduzido através de uma atenta leitura contextualizada.

No que diz respeito à maneira como a cultura é vista no enfoque derridiano da tradução, Cristina Rodrigues⁵⁵, ao comentar um depoimento de Linda Hutcheon sobre a reflexão pós-moderna, sobre a tentativa de evidenciar a cultura como “efeito das representações”⁵⁶ e não como fonte das representações, expressa que:

Nesse sentido, o signo não reflete uma cultura, uma sociedade, mas garante seus valores e seus significados. Os signos entram em circulação, constituem um discurso, constroem significados que se disseminam e se entrecruzam e são, ao mesmo tempo, produto e produtores de ideologia.⁵⁷

Da reflexão anterior, conclui-se, que, se a cultura não é a fonte onde a literatura vai beber e sim um efeito da representação, como bem coloca Rodrigues, a literatura cria e interpreta a cultura sem oferecer um acesso imediato a ela. Assim sendo, um tradutor não lida com uma fonte estável, senão que “constrói uma representação

⁵⁴ No sentido dado por Jacques Derrida em Carta a um amigo japonês. In. OTTONI, Paulo (org.). *Tradução: a prática da diferença*. Campinas, S.P: Editora da UNICAMP, FAPESP, 1998.

⁵⁵ RODRIGUES, Cristina Carneiro. *Tradução e diferença*. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

⁵⁶ HUTCHEON, Linda apud RODRIGUES, Cristina, op. cit., p. 193.

⁵⁷ RODRIGUES, op. cit., p. 193.

que, por sua vez, também vai ser movimento e desdobrar-se em outras interpretações”⁵⁸. Então, na atividade tradutória, diversas interpretações culturais seriam reveladas aos leitores/tradutores, pelo movimento da *diferência*, a cada tentativa de leitura e são essas leituras, se consideramos a tradução como uma forma de leitura, que garantem a sobrevivência de um texto original em outra literatura e cultura.

Na relação entre texto estrangeiro e sua tradução, Cristina Rodrigues observa que

o original vive, sobrevive, na e pela sua própria transformação produzida pela leitura. A tradução não transporta uma essência, não troca ou substitui significados dados, prontos para um texto, por significados equivalentes numa outra língua. A tradução é uma relação em que o texto original se dá por sua própria modificação, em sua transformação.⁵⁹

Dessa maneira, cai por terra a idéia de uma relação de inferioridade e de subserviência da tradução com o texto original, ou de cópia ou mera reprodução equivalente do mesmo. Ao contrário, estabelece-se a lógica da complementaridade, isto é, a tradução não viria complementar ou completar o texto original, mas suplementá-lo. A noção derridiana de suplemento, explica Rodrigues, significa “uma parte que se adiciona a um todo para ampliá-lo, um aditamento, um acréscimo”, ou seja, é “algo extra, não essencial, acrescentando a algo que supostamente está completo. Mas, por outro lado, o suplemento supre, preenche, substitui”⁶⁰. Infere-se, então, que a tradução não é um complemento e, sim, um suplemento, isto é, a tradução é “uma significação substitutiva que se constrói em uma cadeia de remissões, diferenciais, como a escritura”⁶¹.

⁵⁸ Idem, ibidem, p. 203.

⁵⁹ Idem, ibidem, p. 206.

⁶⁰ Idem, ibidem, p. 208.

⁶¹ Idem, ibidem, p. 209.

O tradutor espanhol, Ovidi Carbonell i Cortés⁶² considera que o pós-estruturalismo derridiano vê a possibilidade da comunicação e da tradução intercultural como um fato real, mesmo que não possa delinear-las estruturalmente de forma rígida. Ao mesmo tempo, o traço mais importante dessa teoria pós-estruturalista contemporânea é o destaque para a natureza heterogênea do contexto significativo das culturas envolvidas no movimento tradutório⁶³.

Todavia, os últimos anos da década de 80 vivenciaram a realização de inúmeros trabalhos de pesquisa e produção teórico-crítica – na área dos estudos de tradução – vindos do Canadá, da Índia, do Brasil e da América Latina com fortes implicações ideológicas, sociais e culturais em torno da relação centro/periferia, isto é, além da relação estabelecida entre língua-fonte e língua-alvo, estende-se uma discussão acerca da relação entre o colonizador e o colonizado e a sua repercussão no ato tradutório.

Susan Bassnett traz para seu ensaio “The Translation Turn in Cultural Studies”, a posição de Randall Johnson sobre o movimento antropofágico brasileiro. Afirma ele que esse movimento “representa uma nova atitude na relação cultural com os poderes hegemônicos”⁶⁴. Nessa relação, “a imitação e a influência não são mais possíveis porque os antropófagos não querem copiar a cultura europeia e sim devorá-la, aproveitando seus aspectos positivos e rejeitando os negativos”⁶⁵. Dessa forma, visam a “criar uma cultura nacional original, que constituiria uma fonte de

⁶² CARBONELL I CORTÉS, Ovidi. *Traducir al otro: traducción, exotismo, poscolonialismo*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla – La Mancha, 1997.

⁶³ Idem, ibidem, p. 118.

⁶⁴ JOHNSON apud BASSNETT, op. cit., p. 128-129.

⁶⁵ Idem.

expressão artística ao invés de um receptáculo de formas de expressão cultural, elaboradas em qualquer outro lugar”⁶⁶.

Na esteira do movimento antropofágico, o poeta, tradutor e crítico Haroldo de Campos desenvolve um trabalho teórico-crítico em torno da tradução poética como “tradução criativa, recriação ou transcrição”⁶⁷. Referindo-se a relevância do trabalho teórico de Campos, na tradução do *Segundo Fausto de Goethe*, Susan Bassnett⁶⁸ destaca a figura do poeta/tradutor como um dos principais teóricos e praticantes do conceito antropofágico da tradução, quando “deliberadamente apaga fronteiras entre os sistemas fonte e alvo” e “descreve seu empreendimento não como uma ‘tradução’ e sim como uma ‘transluciferação mefistofáustica’”, um empreendimento diabólico que “pretende apagar a origem, obliterar o original”⁶⁹.

O projeto militante e cultural de Haroldo de Campos estende-se para a recriação de obras significativas de escritores de diversas línguas e culturas através de uma leitura crítica que visa a enfatizar ora o resgate da poeticidade das obras originais, com a aplicação dos recursos da poesia moderna, ora o exercício da prática tradutória de caráter crítico e de objetivo transcultural e histórico.

Hoje, o papel da tradução como mediadora e influenciadora cultural e, conseqüentemente, o do tradutor representam um dos temas mais debatidos na pauta da literatura contemporânea. O leitor/tradutor/escritor, como sujeito interpretante de uma obra literária, é resultado de uma determinada cultura e de um determinado momento histórico, portanto, carrega uma bagagem que, como bem afirma Susan Bassnett, “reflete uma série de fatores como raça, gênero, faixa etária,

⁶⁶ Idem.

⁶⁷ CAMPOS, Haroldo de. Da tradução como criação e como crítica. In: *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

⁶⁸ BASSNETT, Susan. From Comparative Literature to Translation Studies. In: *Comparative Literature: a Critical Introduction*. Oxford: Blacknell, 1993.

⁶⁹ Idem, ibidem, p. 18.

país e classe social, assim como os seus próprios traços idiossincráticos e estilísticos, que marcam o processo de reescritura da obra literária original”⁷⁰.

Por outro lado, como bem constata Tania Carvalhal em “De tradução, tradutores e processos de recepção literária”, entende-se que a tradução, hoje, é uma conexão fundamental nas relações culturais com o Outro e também como marca da diferença. O tradutor é o agente que permite o conhecimento não apenas de uma literatura gerada numa outra língua, mas também do contexto cultural, isto é, de costumes e dados culturais veiculados pelo texto traduzido. Portanto, seu trabalho ganha relevância, sendo, assim, o barqueiro de um rio – metáfora que Tania usa⁷¹ – que tem a tarefa de levar textos de uma margem cultural até a outra, navegando sempre entre o próprio e o alheio.

A linguagem corrobora a visão de mundo do indivíduo falante. Inúmeros pensadores de diversas áreas do saber reconhecem e postulam esse fato. Carbonell recorre ao depoimento de Frantz Fanon para reiterar a importância cultural e social de tal afirmação, expressando que “falar significa ter a possibilidade de usar uma determinada sintaxe, apreender a morfologia de um determinado idioma, mas, sobretudo, significa assumir uma cultura, suportar o peso de uma civilização”⁷².

O poeta e tradutor Octavio Paz afirma que “cada língua é uma visão do mundo e que cada civilização é um mundo”⁷³. Para Paz, os textos traduzem, através da linguagem, culturas, diferenças entre os homens e o seu meio, épocas históricas e gerações, ou seja, a realização do Outro aparece em um texto literário e textos advindos de outras culturas e civilizações, seduzindo ou causando estranheza.

⁷⁰ BASSNETT, 1998, p.136.

⁷¹ CARVALHAL, Tania. *O próprio e o alheio: ensaios de literatura comparada*. São Leopoldo: UNISINOS, 2003. p. 219.

⁷² FANON, F. apud CARBONEL I CORTES, op. cit., p. 107.

⁷³ PAZ, Octavio. *Traducción: literatura y literalidad*. Barcelona: Tusquets, 1975. p. 8.

Portanto, o papel do tradutor se reveste de grande importância ao veicular as singularidades das culturas, idéias e emoções que são diferentes das nossas⁷⁴.

A tradução agora é vista como uma atividade que transcende conceitos formais, como os de equivalência, literalidade e fidelidade, para estabelecer relações dialéticas entre espaço e tempo, entre nós e os outros no âmbito da cultura. Na visão de Homi Bhabha, nesse processo, que é a tradução cultural, aparecem diferenças que podem ser localizadas num interstício chamado de terceiro espaço ou espaço da diferença, de significação cultural, que rasura e transcende as tradicionais fronteiras totalizadoras⁷⁵.

Quando falamos que não é mais possível considerar a tradução como uma atividade mimética e reduzi-la a meros procedimentos de equivalência formal, estamos reafirmando que a tradução é um processo complexo, dinâmico e diferenciador, que não admite paradigmas preestabelecidos. A tradução contextualiza a sociedade e a realidade conceitual de um povo ou cultura. Susan Bassnett chama essa mudança de ênfase, ou seja, de paradigmas essencialmente lingüísticos para a relação contextual, como “cultural turn”, em português, “virada cultural” ou “a vez do cultural” nos Estudos de Tradução⁷⁶.

Uma tentativa de definição de cultura é elaborada por Sara Viola Rodrigues, em “Tradução cultural: o que acontece em *Um castelo no pampa* de L. A. de Assis Brasil”, a partir do texto de Emilio Ortega Arjonilla:

(...) elaborei uma acepção bastante genérica do referido termo para uso neste trabalho: o conceito de cultura compreende aqui a criação e realização de valores, normas e bens materiais para o ser humano;

⁷⁴ Idem, ibidem, p. 8-9.

⁷⁵ Bhabha desenvolve as noções de diferença cultural, interstício, fronteiras, tempo, espaço e tradução cultural ao longo de *O local da cultura*. As minhas referências fazem alusão a este texto e encontram-se, também, no texto Sobre intermediação: o papel da tradução na construção do texto literário de Patrícia L. Flores da Cunha. Este ensaio aparece citado nas referências bibliográficas.

⁷⁶ BASSNETT, op. cit., 1998, p. 123.

compreende o conjunto de modos de vida e costumes, conhecimentos e graus de desenvolvimento artístico, científico, industrial em uma determinada época e grupo social.⁷⁷

Essa definição, abrangente mas precisa, alicerça os fundamentos apontados por Carbonell de que toda tradução é produto do quadro conceitual que a faz possível, isto é, produto de uma série de normas e símbolos duma sociedade e cultura específicas, de uma ideologia subjacente na produção de seus textos, da manipulação inevitável ao trasladar um texto de uma cultura para outra. E ainda, toda reflexão sobre a natureza da tradução está determinada pela maneira peculiar de organizar o saber numa época dada, isto é, depende de paradigmas gnosiológicos do uso, do que veio ser chamado de “episteme” de cada época. Portanto, não é mais produtora reduzir a tradução às questões meramente lingüísticas de “fidelidade” ou de “equivalência”, ou tentar determinar relações exatas de “causa e efeito” entre normas devido ao caráter dinâmico e revitalizante do processo tradutório⁷⁸.

Na esteira dessa estreita relação entre tradução e cultura, cabe frisar a importância do tradutor como sujeito interpretante dos textos e agente manipulador das culturas. O tradutor será o agente necessário para que o texto traduzido, ou o novo texto, seja aceito no contexto de destino, consciente ou inconscientemente, e encontre seu lugar dentro de um novo espaço ideológico, com suas concepções, representações e hierarquias. Essa importante função começa a partir do momento em que o tradutor se aproxima do texto original e produz esse novo texto, adequado ao contexto de destino, seguindo certas regras discursivas e convenções culturais desse contexto, que são tão importantes quanto às que produzem textos originais nessa mesma cultura.

⁷⁷ RODRIGUES, Sara V. Tradução cultural: o que acontece em Um castelo no pampa de L. A. Assis Brasil. In: *Organon*. Porto Alegre, v. 17, ed. Especial, dez. 2003, p. 1-158. p. 111.

⁷⁸ CARBONELL, op. cit., p. 65.

Portanto, a opção que o tradutor como escritor tem de aclimatar, “domesticar”⁷⁹ ou estrangeirar um texto dependerá de seu compromisso com a representação da outra realidade. Tanto a aclimatação, destinada a familiarizar o texto estrangeiro, visando à sua incorporação ao cânone do sistema literário receptor, quanto à “estrangeirização”⁸⁰, destinada a produzir um estranhamento que permita a preservação das características distintivas daquele texto, fazem parte da manipulação do texto, não entendida como deformação e, sim, como uma alteração que acontece sempre que o significado desse texto, heterogêneo por natureza, é recontextualizado.

Como pondera Carbonell i Cortés, não é possível falar em termos absolutos de uma tradução aclimatada ou estrangeirada, porque um mesmo texto traduzido estará sempre formado de múltiplos elementos, fazendo com que o leitor, em determinadas situações de sua leitura, se aproxime ou se afaste da cultura de origem. Mas, como Carbonell continua a explicar, há duas questões que não podem ser esquecidas. A primeira é preponderância desse recurso tradutório (aclimatar ou estrangeirar) serve a certos fins ideológicos, a partir do momento em que o texto original representa uma cultura estrangeira a ser manipulada; e a segunda é que através dessa manipulação textual e cultural o tradutor só poderá prever, parcialmente, a resposta dos seus leitores, porque uma tradução se constitui quando somamos a ela não só a interpretação do tradutor como leitor/escritor, mas também a interpretação a ser construída por cada um dos seus leitores. A tradução, ao criar sua própria representação, a partir de convenções já existentes e fornecidas através do ato

⁷⁹ Termo usado por Lawrence Venuti ao longo do trabalho desenvolvido em suas obras *Escândalos da tradução: por uma ética da diferença*. Bauru, SP. EDUSC, 2002 e *The Translator's Invisibility A History of Translation*. London and New York: Routledge. 1999.

⁸⁰ Idem.

interpretativo de seus diversos leitores, ganha “vida própria”⁸¹. Portanto, avaliar se uma tradução é boa ou ruim e verificar a sua aceitação depende muito do contexto em que é recebida.

Para Homi Bhabha, a diferença cultural não representa simplesmente a polêmica entre conteúdos ou tradições antagônicas de valor cultural. A diferença cultural introduz, no ato tradutório, “aquele choque de tempo sucessivo, não-sincrônico, da significação ou a interrupção da questão suplementar” da disposição do saber, que designa uma forma de contradição social (cultural) que “tem que ser negociado em vez de ser negado”. Assim sendo, a possibilidade de “contestação cultural, a habilidade de engajar-se na “guerra de posição” delineia o surgimento de novas formas de sentido e estratégias de significação. Bhabha acrescenta que aquilo que a diferença cultural designa, interpela “formas de identidade, devido a sua implicação contínua em outros sistemas simbólicos, são sempre ‘incompletas’ ou abertas à tradução cultural”⁸².

A linguagem vista como portadora da diferença cultural, ou seja, na perspectiva do intraduzível – que não é mais do que o jogo estabelecido entre o símbolo e o signo – ou da sua “estrangeiridade” (diferença), torna possível entender-se que o ato tradutório “vai além da transferência de conteúdo entre textos e práticas culturais” e que, na tradução cultural, aparecem “lugares híbridos de sentido que abrem uma clivagem na linguagem da cultura”, sugerindo que “a semelhança do símbolo, ao atravessar ‘os locais culturais’ não deverá obscurecer a repetição do signo, que é, em cada prática social específica, ao mesmo tempo, diferente e diferencial”⁸³. Assim, dessa perspectiva do diferente ou do estrangeiro da linguagem cultural é possível

⁸¹ CARBONELL, op. cit., p. 72.

BHABHA, Homi. Disseminação: tempo, narrativa e as margens da nação moderna. In: *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2001. p. 228.

⁸³ Idem, ibidem, p. 229-230.

demarcar o local específico dos sistemas culturais, as suas “diferenças incomensuráveis” e, através da apreensão dessas diferenças, realizar a tradução cultural⁸⁴.

Carbonell i Cortés exprime a definição de tradução cultural, equacionada pela teoria contemporânea, como

a relação entre as condições de produção do conhecimento numa cultura dada e como um saber provindo de um contexto cultural diferente se localiza e reinterpreta de acordo com as condições, nas quais, todo conhecimento tem lugar. Essas estão intimamente ligadas à política, às estratégias de poder e à mitologia produtora de estereótipos, que estabelece uma representação das outras culturas de acordo com o princípio da diferença com a cultura-sujeito (a qual, como consequência, é também representada).⁸⁵

Considerada como o grau superior da influência recíproca entre culturas, a tradução cultural acontece toda vez que uma experiência alheia é interiorizada e reescrita na cultura receptora. No processo da tradução cultural, sempre há um espaço ou interstício da diferença que gera uma certa intraduzibilidade, que permite releitura, modificação ou adaptação do significado do texto original para as estruturas de representação da cultura e língua receptoras. Diz-se, então, que essa modificação é uma das características mais importantes da tradução cultural.

Por outro lado, no ato tradutório, a tradução cultural reserva-nos alguns obstáculos significativos. Cabe lembrar o que Paul de Man situava na palestra intitulada: “A tarefa do tradutor” de Walter Benjamin: conclusões”, proferida por ele na Universidade de Cornell, em 1983, sobre o perigo ameaçador e inerente a esse processo. Como a tradução, segundo Benjamin, desarticula o original, trabalha e preocupa-se com as questões lingüísticas, pode se afogar “nas profundezas sem fim

⁸⁴ Idem, ibidem, p. 230.

⁸⁵ CARBONELL, op. cit., p. 48.

da linguagem”⁸⁶. Esse perigo não é mais do que a ilusão de sentirmos familiarizados e à vontade na nossa própria língua. A tradução mostra que, ao contrário do que pensamos, a nossa língua se desarticula de um jeito que impõe uma certa alienação e sofrimento, dando-nos a sensação de que se está preso dentro dela. Essa sensação, que todo tradutor vivencia, apenas comprova que mesmo que um tradutor seja bilíngüe ou possua sólidos conhecimentos das línguas envolvidas no processo da tradução, haverá momentos nos quais enfrentará a dificuldade de expressar determinados segmentos culturais ou um determinado contexto cultural do texto estrangeiro na sua própria língua. Esse fato sustenta que a tradução cultural envolve muito mais do que a translação lingüística ou textual de uma língua para a outra, senão que implica uma translação de visões de mundo, imagens que o tradutor tem da cultura estrangeira e da sua própria cultura e até de conceitos e posições filosóficas (translação contextual).

Carbonell i Cortés propõe, nesse caso, que, em face da tradução cultural, o tradutor realize uma leitura dos elementos culturais “de cima para baixo”, isto é do “macrotexto ao microtexto”, “do texto ao signo”, em vez de realizar a tradicional leitura “de baixo para cima”, como era de praxe até a década de 60⁸⁷.

Nesse sentido, esse estudioso também aponta para um número de questionamentos do pensamento ocidental, resultantes do processo de descolonização cultural, sobre aspectos que estão envolvidos nesse novo tipo de análise, quando se realiza uma tradução cultural. Em primeiro lugar, há de se verificar a maneira de interpretar outras culturas, isto é, como compreender de maneira objetiva o que se apresenta como o “Outro exótico”; em segundo, como

⁸⁶ BENJAMIN, Walter. The Task of the Translator. In: *Illuminations*. Trad. Harry Zohn. New York: Schocken Books, 1969. p. 81-82. Benjamin faz essa alusão referindo-se às traduções de Sófocles feitas por Hölderlin.

⁸⁷ CARBONELL, op. cit., p. 115.

determinar a própria realidade histórica e a do Outro e como construir a própria fronteira cultural “real”⁸⁸. Nessa compreensão, o tradutor, à diferença do leitor monolíngüe, possui a vantagem de se adentrar e explorar a cultura estrangeira, tanto quanto a sua própria, e de reescrevê-la no contexto de destino. Carbonell, fazendo suas as palavras de Spivak, diz, na tentativa de descrever ou talvez definir a tão polêmica tarefa do tradutor:

Chegar ao limite do referente familiar é a tarefa cotidiana do tradutor. Ir além não é tão fácil: geralmente, é só uma rápida espreitada na outra realidade, que as normas da língua e da cultura de destino não vão deixar interiorizar. No entanto, o tradutor, e salvaguardando a distancia cultural, definitivamente, é aquele cuja leitura do original é mais profunda – mais íntima, e com esta palavra transgrido o limite da separação entre minha língua e a do outro.⁸⁹

É precisamente essa transgressão de limites, referida por Carbonell e Spivak, que ressalta o papel do tradutor como intermediador de línguas e de culturas, principalmente à luz das teorias pós-coloniais, nas quais a tradução resulta ser verdadeira fonte de oposições discursivas, identidades culturais e diferenças. Traduzir é, de certo, uma tarefa difícil. Traduzir no interstício da diferença cultural, traduzir a hibridez das línguas, das culturas, da realidade, traduzir em um contexto contestatório de reafirmação de identidades culturais em espaços plurilíngües e multiculturais, opondo-se a imagens preestabelecidas e estereotipadas, é a tarefa do tradutor contemporâneo, ciente da sua missão ideológica, social e cultural.

O processo de construção da identidade pressupõe a existência da alteridade, do Outro, e passa necessariamente por ela. Existe um discurso colonial, marcado pela alteridade, que vem a ser o suplemento que faz com que esse discurso projete uma imagem de identidade permeada pelo lugar do Outro. Portanto, a obra literária, como representação, carrega uma ambigüidade marcada pela diferença cultural.

⁸⁸ CARBONELL, op. cit., p. 109.

⁸⁹ SPIVAK apud CARBONELL, op. cit., p. 120.

Com o advento das teorias pós-coloniais, os Estudos de Tradução voltam-se, cada vez mais, para a análise da prática tradutória nesse novo contexto, no qual a tradução cultural ganha em importância como instrumento reivindicatório de espaços nas relações de poder e na construção do cânone literário.

Teorias como as de Foucault sobre poder e saber, a do hibridismo, de Bakhtin, e a da Desconstrução, de Derrida, têm sido importantes para o advento das teorias pós-coloniais. Walter Mignolo define as teorias pós-coloniais como um grupo diverso de práticas teóricas que se manifestam a partir de heranças coloniais na interseção da história moderna europeia e as histórias contramodernas coloniais. A questão do contramoderno⁹⁰ é apresentada pelas teorias pós-coloniais como o lugar de disputa a partir do momento em que acontece a expansão ocidental, possibilitando o questionamento do espaço intelectual da modernidade e a ordem na qual o Oriente e o Ocidente, o Eu e o Outro, a civilização e a barbárie foram inscritos como entidades naturais. Visa, também, a refletir sobre as relações de poder – eurocêntricas ou etnocêntricas – e sobre a questão do cânone literário.

As reflexões pós-coloniais emergem de espaços geopolíticos bem definidos, ou seja, de países da África, Ásia e América Latina – países do Terceiro Mundo – e são pensadas por intelectuais deslocados desses países para as metrópoles, como Homi Bhabha e Edward Said, cujas heranças coloniais estão presentes na sua própria sensibilidade. Essas teorias, como práticas cognitivas, revelam que a enunciação se encontra no chamado Primeiro Mundo e lutam pelo deslocamento do *locus* de enunciação do Primeiro para o Terceiro Mundo. Nesse sentido, a questão do *locus* de enunciação visa à realização de ações sociais dos países do Terceiro Mundo

⁹⁰ MIGNOLO, Walter. La razón postcolonial. *Gragoatá*. Niterói, n.1, p. 7-29, 2º semestre de 1996.

para reverter a imagem contrária produzida e sustentada por uma longa tradição de herança colonial.

As teorias pós-coloniais também afirmaram a existência de uma aliança entre a produção cultural do Terceiro Mundo e a imaginação teórica do Primeiro, especialmente em se tratando da produção literária. Mas as práticas pós-coloniais não só mudaram a visão dos processos coloniais, senão que desafiaram a base do conceito ocidental de conhecimento e de entendimento ao estabelecer conexões epistemológicas entre o lugar geocultural e a produção literária, no qual emergem as questões de gênero, raça e oposição de classe.

Uma das contribuições dessas práticas foi situar o sujeito do conhecimento na chamada economia social do entendimento e do conhecimento, já que a produção do conhecimento e a necessidade de teorias sólidas não eram mais guiadas pelo desejo de expressar a verdade, senão pelas preocupações éticas e políticas de emancipação humana.

O discurso pós-colonial desafiou diretamente a hegemonia da intelectualidade européia, que construiu a idéia de um *locus* de enunciação moderno, no qual a lógica do pensamento ocidental afirmava seu privilégio. Conseqüentemente, o discurso pós-colonial construiu a lógica de um *locus* de enunciação diferenciado, vinculado à releitura do paradigma da razão moderna⁹¹.

A contribuição de teóricos como Homi Bhabha na articulação da razão pós-colonial diz respeito à prioridade ética e política dos lugares de enunciação acima da

⁹¹ Idem.

rearticulação do enunciado, ou seja, Bhabha põe a representação diante da epistemologia, trazendo para primeiro plano o aspecto humano⁹².

O advento das teorias e práticas pós-coloniais possibilitou a inserção, na história literária, das produções literárias das minorias de poder e das chamadas “periféricas”, até então marginalizadas pelo cânone. Construtos frágeis, como os de idioma e de nação, não dão conta da diversidade cultural, da natureza híbrida e heterogênea da realidade latino-americana, por exemplo. Por conseguinte, a cultura não pode ser mais concebida dentro de fronteiras geopolíticas. Hoje, fica difícil fazer distinção entre cultura local e global, porque as comunidades culturais – noção mais adequada para o entendimento da produção cultural – possuem fronteiras culturais; zonas de constantes fluxos e trocas culturais, isto é, como afirma Sandra Pesavento, o novo conceito de fronteira conduz a pensar na passagem, na comunicação, no diálogo e no intercâmbio e, ao ser entendida como o trânsito não só de lugar, senão também de temporalidades e de populações, essa zona de contato e de permeabilidade é, sobretudo, híbrida e mestiça. Assim, a fronteira cultural remete à vivência, às sociabilidades, às formas de pensar intercambiáveis, ao *ethos*, valores, significados contidos nas coisas, palavras gestos, ritos, comportamentos e idéias. Se a fronteira cultural é trânsito e passagem, ela possibilita o surgimento de algo diferente e novo, facilitado pelo contato, a mistura, a troca, o hibridismo, a mestiçagem cultural e étnica⁹³.

As teorias pós-coloniais se opõem àquelas que tentam globalizar e homogeneizar o mundo atual, que visam a apagar todos os traços de identidade cultural. Perante a situação mundial, atualmente, a questão do pertencimento se

⁹² BHABHA, op. cit.

⁹³ PESAVENTO, Sandra Jatthy. Além das fronteiras. In. MARTINS, Maria Helena (org). *Fronteiras culturais: Brasil – Uruguai – Argentina*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002, p. 36-7.

torna relevante, isto é, há uma necessidade de definir quem somos, onde estamos e aonde vamos para a retomada de uma consciência de identidade política, social e cultural e para a condução de estudos de uma produção literária, nascida no entre-lugar da dicotomia colonizador/colonizado, e desconstrução dos paradigmas canônicos que emolduraram a história, a crítica e a teoria literária, fazendo com que reflitam uma realidade que corresponda com o *locus* de enunciação da produção literária em questão.

Vista a importância que as teorias pós-coloniais imprimiram nesse novo contexto de descolonização cultural, o tradutor de um texto contemporâneo encara uma tarefa que demanda enorme responsabilidade. Sabemos que não é fácil traduzir um texto quando este está permeado de vários tipos de restrições, e o seu conteúdo traz implícita uma série de questões de natureza ideológica, política, social e cultural e, ainda mais, quando o autor desse texto tem a intenção de manipular essas restrições. Faz-se necessário identificar os limites impostos pela própria tradução, os espaços vazios de significação e realizar uma leitura das sutilezas que conformam a significação do texto, distinguir os interstícios portadores das diferenças entre uma cultura e outra.

Carbonell i Cortés aponta a polifonia – segundo a noção bakhtiniana – como a característica mais importante do texto literário pós-colonial. Reformulada por Julia Kristeva como heteroglosia⁹⁴, o “significado é intertextual, opera em vários níveis e galopa entre línguas e culturas”⁹⁵. Essa característica demanda um bilingüismo por parte do tradutor, como condição indispensável, ou um conhecimento aprofundado dos dois sistemas culturais. Essa condição estabeleceria uma relação ideal entre a

⁹⁴ KRISTEVA, Julia. *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. Oxford: Basil Blackwell, 1981.

⁹⁵ CARBONELL, op. cit., p. 131.

obra, o tradutor e sua posição entre dois sistemas culturais, que só o tradutor poderia cotejar convenientemente para expressar a intenção ou modo de “agenciamento” do autor⁹⁶.

Com essa finalidade, o autor sugere aspectos que são indispensáveis para a realização da tradução pós-colonial. Em primeiro lugar, o tradutor deve estudar e penetrar na realidade cultural veiculada pelo texto a traduzir. Em segundo, deve conhecer profundamente a cultura que se traduz. Em terceiro, deve possuir material de ajuda lexicográfica, pois a tendência é a da hibridez lingüística e cultural⁹⁷.

Uma vez realizada a conveniente pesquisa e munido de material suplementar, o tradutor livra-se das representações da cultura de destino e conserva a linguagem como meio de agenciamento, mesmo perante a multiplicidade de línguas e de vozes, traço específico da hibridação pós-colonial, “inaugurando, dessa forma, uma ‘terceira língua’ de significação objetiva, lendo e assegurando futuras leituras”⁹⁸.

Do ponto de vista da relação entre colonizado e colonizador, ou terceiro e primeiro mundo, como bem afirma Venuti, os países subdesenvolvidos ou em desenvolvimento, locais excepcionais do conflito entre as tentativas de homogeneidade e a existência da heterogeneidade ou diferença cultural, “podem ensinar a seus Outros hegemônicos uma lição importante sobre a funcionalidade da tradução”⁹⁹.

⁹⁶ Idem, *ibidem*, p. 132-133.

⁹⁷ Idem, *ibidem*, p. 138.

⁹⁸ Colocações de Spivak, citadas e comentadas por Carbonell., *op. cit.*, p. 140.

⁹⁹ VENUTI, *op. cit.*, 2002, p. 355.

2 ALEJO CARPENTIER E O DIÁLOGO TRANSCULTURAL

... yo considero que el escritor debe empezar a escribir cuando, primeramente, tiene algo que decir y, en segundo lugar, cuando sabe cómo decirlo; es decir, que la vieja querrela del qué y del cómo, se vuelve a plantear para el escritor (...). Yo insisto en que la novela no es un juego. Creo que la novela es, en este siglo XX, en este momento, aquí y de aquí en adelante – para emplear un término teológico –, un medio de investigación del hombre y que, por lo tanto, para hacer una novela no basta con imaginar una acción más o menos inteligente, más o menos graciosa (...).

Alejo Carpentier

2.1 O HOMEM

Poeta, musicólogo e romancista, o escritor cubano Alejo Carpentier é hoje uma das figuras literárias mais significativas das letras hispano-americanas e, por extensão, das latino-americanas pela importante contribuição de seu fazer literário para o desenvolvimento e a afirmação de novas e autênticas formas literárias na América Latina.

Antilhano e universal, Alejo Carpentier nasce em 26 de dezembro de 1904, na cidade de Havana, Cuba. Passa os primeiros anos da sua infância num sítio de Loma de Tierra, no município El Cotorro, povoado perto de Havana, sua cidade natal. Ainda criança, viaja à França, Áustria, Bélgica e Rússia. Cresce no seio de uma família de imigrantes que veio para Cuba em 1902, dois anos antes da independência de Cuba da Espanha. Aprende a falar francês em casa e espanhol no

entorno tropical do país escolhido pelos pais. A família paterna era oriunda da Bretanha, e o seu bisavô, Alfredo Clerec-Carpentier, tinha sido um dos primeiros exploradores das Guianas em 1840. Seu pai, Jorge Julián Carpentier, famoso arquiteto francês em Havana, interessava-se pela vida e costumes espanhóis. Tocava violoncelo por prazer, falava muito bem o castelhano e possuía uma extensa biblioteca, onde constavam obras de Pio Baroja, Blasco Ibáñez, Pérez Galdós, Anatole France, Victor Hugo e Emile Zola.

Sua mãe, Lina Vamont, natural da Rússia, tinha estudado medicina na Suíça, era professora de línguas e sentia uma profunda inclinação pelas letras. O gosto de Carpentier pela música e pela arquitetura, assim como o conhecimento da literatura francesa e espanhola, (em parte herdado de seu pai) influencia consideravelmente a sua produção literária na maturidade. Emilio Salgari, Julio Verne e Alejandro Dumas são os primeiros nomes que despertam sua sensibilidade literária. Aos 12 anos, começa a escrever seus primeiros romances e contos, influenciado pelas leituras das obras de Emilio Salgari e Anatole France.

Ao finalizar seus estudos de ensino fundamental em Cuba, viaja para França, onde realiza seus estudos de ensino médio no Liceu Jason de Sully de Paris, acrescentando uma educação formal francesa a sua formação cubana, já de caráter multicultural.

Retorna a Cuba no início da década de 20 e principia seus estudos universitários na faculdade de arquitetura da Universidade de Havana. Começa a fazer jornalismo em 1921, trabalhando como colunista para *La Discusión*, Jornal da capital, publicando resumos de obras conhecidas na Seção *Obras Famosas* desse jornal. Por motivos pessoais, desiste dos estudos de arquitetura e viaja para França. Na

volta da viagem, dedica-se definitivamente ao jornalismo. Escreve artigos sobre crítica musical e teatral para os jornais *La Discusión* e *El Herald*o.

Em 1926, é oficialmente convidado pelo governo mexicano para participar de um Congresso de jornalistas e tem a oportunidade de conhecer figuras da vida cultural mexicana, como os poetas Carlos Pellicer e Jaime Torres Bodet e o pintor José Clemente Orozco, iniciando uma grande amizade com o pintor Diego Rivera. A década de 20 é essencial para a formação e definição dos traços da sua personalidade artística. Dedicase a conhecer a fundo o pitoresco de sua cidade natal, sua arquitetura, seu ambiente, sua iluminação. Esse domínio da imagem e conhecimento de Havana aparecerá em suas obras literárias futuras, onde será representada em parte ou figurará como tema central das mesmas, como, por exemplo, em *Viaje a la semilla*, *La ciudad de las columnas*, *El acoso* e *El siglo de las luces*.

Identificado-se com os anseios e inquietudes políticas dos jovens intelectuais de sua geração, passa a participar de tertúlias de poetas, críticos e intelectuais jovens e passa a integrar o *Grupo Minorista*, de vanguarda, que organiza exposições, concertos, colóquios. Publica revistas e estabelece contatos com intelectuais da Europa e da América, que representam uma nova maneira de pensar e de enxergar o mundo. Entre os membros desse grupo militante, encontra-se o historiador Emilio Roig, que dedicara sua vida ao estudo das falácias da política da boa vizinhança desenvolvida pelos Estados Unidos em Cuba e em toda América Latina, e o professor Fernando Ortíz, pioneiro na formulação do conceito de transculturação, que se dedicara, também, ao estudo das influências africanas, das culturas africanas trazidas da África para a ilha pelos negros escravos e que, “para assombro da burguesia a qual ele pertencia, freqüentava cerimônias de religiões sincréticas,

cerimônias de velhos cabildos que ainda sobraram dos tempos da colônia¹⁰⁰. Mas o *Grupo Minorista* também protesta, e seus membros fazem oposição acirrada à imoralidade e aos desmandos políticos do Presidente cubano Alfredo Zayas (1921-1925).

No movimento literário cubano, essa geração de vanguarda, a qual Carpentier se une, rompe com ritmos e imagens tradicionais. Mesmo sentindo o desejo intenso de representar o autenticamente cubano e reconhecendo José Martí como herói dessa geração, os escritores percebem que o “vanguardismo” está presente vigorosamente em Madri e nas capitais hispano-americanas. Volta-se, pois, para o espanhol, com “uma intensificação da consciência nacional, muito debilitada pelo cosmopolitismo imitativo”¹⁰¹. A geração intelectual cubana sabe que, na Espanha, por ocasião do tricentenário da morte de Góngora, em 1927, a vanguarda espanhola aclama esse poeta. Poetas clássicos, como Quevedo e Lope de Vega – poetas de versos singelos de raiz tradicional – são revisitados. Ressurge o barroco e o popular, de maneira especial em Cuba, produzindo-se uma aproximação ao tema da presença do negro¹⁰² – negado pelos escritores e intelectuais da etapa cosmopolita – seus costumes, sua religiosidade. Carpentier abraça essa tendência afro-cubanista, que alimentaria poemas, romances e estudos folclóricos e sociológicos dos próximos dez anos na ilha. Tal tendência, embora superficial e periférica, pois em muitos casos tendia a representação lírica do negro na natureza dos trópicos, era “um passo necessário para compreender melhor certos fatores poéticos,

¹⁰⁰ CARPENTIER, Alejo. Um caminho de meio século. In. *A literatura do maravilhoso*. São Paulo: Vértice, 1987, p. 148-149.

¹⁰¹ Klaus Müller-Bergh sobre CARPENTIER, In: *Américas*, Washington, Unión Panamericana, v. 2, n. 3, p. 21, marzo de 1950.

¹⁰² Comentários de Klaus Müller-Bergh sobre os trabalhos de Carlos Ripio e J.J. Arrom no ensaio “Alejo Carpentier: autor y obra en su época”. In. *Historia y mito en la obra de Alejo Carpentier*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro, 1972. p. 14.

musicais, étnicos e sociais, que contribuíram para conformar a fisionomia própria do *criollo*¹⁰³.

A sua participação plena no vanguardismo cubano lhe permite, nessa fase, colaborar com Amadeo Roldán, renomado músico cubano, na realização e arranjo de quatro partituras musicais para dois balés de assuntos cubanos: *La rebambaramba* (1928) e *El milagro de Anaquillé* (1929) e dois poemas coreográficos: *Matacangrejo* e *Azúcar*, sugeridos pelo sucesso europeu de *La consagración de la primavera* de Stravinsky e *El sombrero de tres picos* de Manuel de Falla¹⁰⁴. No início de 1927, Carpentier se une a figuras como Jorge Mañach, Juan Marinello, Francisco Ichaso e Martí Casanovas para criar o grupo de *Los Cinco*, que age fortemente na fundação da *Revista de Avance* que, de março de 1927 até setembro de 1930, seria a porta-voz do vanguardismo e órgão de expressão do movimento em Cuba. Devido à ferrenha oposição política à ditadura de Machado em Cuba, Carpentier e Casanovas são presos logo após assinarem um manifesto contra o ditador, popularmente conhecido como “o asno com garras”. Escreve a primeira versão de *Ecué-Yamba-Ó!*, romance sobre a história afro-cubana, no cárcere. Redige a versão definitiva desse romance, mais tarde, em Paris, de janeiro a agosto de 1933, editando-o, nesse mesmo ano, em Madri.

Em liberdade condicional, em 1928, e durante um congresso de jornalistas que se realiza em Cuba, em março desse ano, conhece o poeta francês Robert Desnos, que o ajuda a fugir do país, emprestando-lhe o passaporte e identificação. Mariano Brull, funcionário da embaixada de Cuba em França, facilita seu desembarque em

¹⁰³ Palavras do próprio Carpentier em “Variaciones sobre un tema cubano”. In: *La Música en Cuba*. México: Fondo de Cultura Económica, 1946. p. 236.

¹⁰⁴ BUENO, Salvador. Alejo Carpentier, novelista antillano y universal. In: *La Letra como testigo*. Santa Clara, Cuba: Universidad Central de las Villas, 1957. p. 160.

Saint Nazaire. Uma vez exilado em Paris, colabora com poemas e artigos sobre música em revistas parisienses e cubanas.

Os anos de exílio são de extrema importância para o escritor na medida em que o levam a buscar novas formas de expressão estéticas, depuram sua percepção da realidade e sua sensibilidade artística, tornando-as mais universais. Esses anos despertam sua consciência nacional e a sua convicção hispano-americana de universalizar as experiências do vanguardismo. O autor passa a valorizar a realidade latino-americana como um todo e sente que a sua missão como escritor latino-americano é a de expressar, descrever, definir e universalizar a essência de América Latina. Assim sendo, afasta-se de manifestações demasiado localistas, como o afro-cubanismo, e também do surrealismo, quando percebe que este já não lhe fornece nada novo¹⁰⁵.

Com a publicação do romance *El Reino de este Mundo*, em 1949, inicia a fase mais produtiva de sua carreira.

Em 1974, são publicados, no México, os seus romances *Concerto barroco*, que apresenta os fenômenos da transculturação americana, e *El Recurso del Método*, que mostra a destruição de um corrupto regime ditatorial latino-americano. Este último é editado também em francês naquele ano. Escreve o prefácio aos poemas de Pablo Picasso, que seriam editados, posteriormente, por Gallimard, em Paris, em 1978. Ainda em 1974, em Cuba, recebe homenagens pelo seu septuagésimo aniversário.

Em 1979, Siglo XXI Editores publica, também, o romance *El arpa y la sombra*, que relata a tentativa do Papa Pio IX de canonizar o Almirante Cristóvão Colombo, revelando as intrigas que envolvem o descobridor e o Vaticano. Inaugura, com o

¹⁰⁵ CARPENTIER, Alejo. *Tientos y diferencias*. México: Universidad Nacional Autónoma, 1964, p. 32.

dinheiro doado do prêmio *Cervantes*, na cidade de Santiago de Cuba, o primeiro museu provincial de reproduções da pintura universal. Carpentier recebe, também, o prêmio *Medicis*, a mais alta distinção com que a França premia os escritores estrangeiros, pelo seu romance *El arpa y la sombra*. Viaja para os Estados Unidos e realiza uma palestra intitulada: *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo*, na Universidade de Yale. Por ocasião do seu septuagésimo quinto aniversário, o Ministério da Cultura lhe presta uma homenagem. A Biblioteca Nacional José Martí expõe sua obra ativa e passiva através dos fundos que o próprio autor doara para a Instituição.

No dia 24 de abril de 1980, falece Carpentier, em Paris, e Cuba rende homenagem póstuma a este grande escritor na Base do Monumento a José Martí, na Plaza de la Revolución, em Havana.

2.2 O UNIVERSO NARRATIVO DE ALEJO CARPENTIER

A teoria pós-colonial compila o seu repertório conceitual, que provém de suas próprias fontes culturais, de seus lugares e situações. A introdução de novos temas, comuns ao universo latino-americano, como a crioulização e a mestiçagem, o tema do negro e do índio, junto a uma nova linguagem transculturada, caracterizam cada vez mais a literatura pós-colonial. No universo narrativo de Carpentier, além da presença desses aspectos, tem-se, também, um tema fundamental que é o da busca da identidade humana, cultural e histórica. Tal tema é recorrente em toda sua criação literária e aparece problematizado, já que ele entende a questão da busca

da identidade não como algo dado, mas como um processo, ou seja, um ciclo de encontros e perdas, de volta às origens e de projeção para o futuro. Isso se reflete de maneira coerente e profunda na multiplicidade de seus referentes transtextuais. Nessa busca, Carpentier dá voz aos despossuídos e marginalizados e são eles os que vão se confrontar com o poder alienante e vão nos conduzir à identidade.

Nesse sentido, Carpentier concerta vozes de origens e de tempos diferentes, mas que têm características em comum, inscrevendo seu discurso não só na cultura hispânica e européia, como também na africana, interagindo na narração e integrando-se no curso da história nacional e americana em sua transculturação. A escrita assimila textos anteriores, mas mantém a liderança de sentido do texto central com seus numerosos entrecruzamentos. A presença do estilo popular cria uma série de correspondências multidirecionais, integradoras e de fontes heterogêneas. Carpentier imbrica questões históricas de maior alcance universal com as nacionais e, através da metáfora, acaba fazendo alusão à história americana, fazendo coincidir a história alegórica com a factual e a crítica historiográfica.

O seu texto híbrido e pluridiscursivo é representativo de um riquíssimo processo de transculturação. Em toda a sua produção literária, o autor joga artisticamente com a dialética de semelhança e diferença, continuidade e ruptura, universalidade e nacionalismo, identidade e alteridade como uma forma de conceber a busca da identidade. É pela confrontação de diversos olhares, visões de mundo, de tempos e de múltiplas vozes que o autor abre o diálogo entre as partes do seu discurso, entre textos e culturas, tornando a sua intertextualidade peculiar.

Quem lê Carpentier aprende sobre a história de Cuba, da Venezuela ou do México, porque lê sobre a história da América Central e do Caribe; aprende a

conhecer melhor o seu povo, a sua cultura, os seus mitos, a sua religiosidade e a sua tradição, porque lê e conhece a realidade, cultura e tradição desses povos. Carpentier consegue, de maneira eficaz, integrar histórias e culturas nacionais numa só: a história e a cultura latino-americanas. Obviamente, a sua produção estética e literária encontra-se fortemente ligada a um projeto literário e cultural que pressupõe a existência de uma história cultural, marcada por um processo permanente de transculturação.

Em seu ensaio, “Problemática do atual romance latino-americano”, recolhido no livro *Literatura e consciência política na América Latina*, Carpentier expõe esse processo nos seguintes termos. Na língua castelhana, falada pelo latino-americano, a maioria dos vocábulos, considerados *localismos*, são, de fato, palavras de um castelhano muito bom, conservadas e utilizadas de maneira adequada pelos nossos povos, isto é, “uma certa pureza de forma se conservou no continente”¹⁰⁶. “A herança lingüística espanhola foi recolhida com fervor (...), embora, às vezes, a mesma seja manipulada com certa desordem, mas sem negar os seus inavaliáveis contributos”¹⁰⁷.

Mas, por outro lado, e como expressa Carpentier no seu ensaio “Problemática do tempo e do idioma no moderno romance latino-americano”, em *A literatura do maravilhoso*, “cavou-se um profundo fosso entre o espanhol da América e o espanhol da Europa”¹⁰⁸, não era mais possível enfrentar a realidade e diversidade americana e descrevê-la com as estruturas lingüísticas e vocabulário do espanhol europeu. Entretanto, no espanhol de América, dispomos de

¹⁰⁶ CARPENTIER, Alejo. *Literatura e consciência na América Latina*. Lisboa: Dom Quixote, 1969. p. 34.

¹⁰⁷ Idem, *ibidem*, p. 35.

¹⁰⁸ CARPENTIER, op. cit., 1987, p. 73.

torneios elípticos, expressões, estruturas verbais que estão criando vários idiomas americanos destinados à fusão, à integração numa fala continental ao passar dos anos. Já existe um idioma mexicano, um idioma cubano, um idioma venezuelano – irmãos – que estão visivelmente fazendo um intercâmbio de estruturas e locuções.¹⁰⁹

Esse intercâmbio se estabelece através das relações culturais entre os países da América Latina através da música, do teatro, da literatura e do cinema. Tudo isso faz com que se inicie a formação de um idioma americano. Ao mesmo tempo, a língua castelhana oferece chances formidáveis para o romancista e para o poeta, no que diz respeito “à possibilidade de jogar com a frase, com os verbos, de verbalizar substantivos, enfim, de fazer implodir o idioma quando é preciso”¹¹⁰, sem que tudo isso impeça a compreensão textual. Cabe acrescentar que a língua castelhana passa por um constante processo de enriquecimento, com contribuições inevitáveis e necessárias, como aqueles vocábulos vindos de disciplinas como a filosofia (marxista), a psicanálise, o cinema, a música, a ciência e a técnica, que fazem parte do cotidiano e que são tão significativas para o novo romance latino-americano e para a conformação de um idioma nosso.

Para Carpentier, a troca e a assimilação de mensagens literárias e culturais e a hibridação textual, resultante de um processo de intertextualidade no processo de transculturação literária e cultural, são produtos de séculos de contatos culturais ainda no Velho Mundo. Para o autor, essa idéia pode ser apreciada no *D. Quixote*, quando o cavaleiro discursa para os cabreiros. Nesse discurso, é possível reconhecer um fragmento de *Os trabalhos e os dias* de Hesíodo, isto é, a palavra greco-mediterrânea “de muito antigas ressonâncias” relacionando essa constatação com o trabalho antropológico de Fernando Ortíz, quando descobre, no Changó da

¹⁰⁹ Idem.

¹¹⁰ Idem, *ibidem*, p. 75.

santería cubana, uma autêntica repercussão mística e formal do *Labrii de Creta*¹¹¹, sincretizado com a Santa Bárbara da religião cristã, exercendo ofícios que são os mesmos do Tláloc mexicano¹¹².

Contudo, exprime o escritor, essa tradição hispano-greco-mediterrânea, transmitida por obras como *D. Quixote*, não era suficiente. Acrescente-se a ela a cultura americana, isto é, as obras de nomes como Bernal Díaz del Castillo, o Inca Garcilaso de la Vega, Silvestre de Balboa, Lizardi e Rubén Darío. Mais adiante, se poderia acrescentar a cultura francesa “à nossa cultura hispano-greco-mediterrânea”, uma vez que os influxos do Século das Luzes e a Revolução francesa, as idéias de Rousseau, a *Declaração dos direitos do homem* e as *Constituições francesas de 91 e 93*, entre outros acontecimentos eram sentidos com força neste continente, permitindo a “perpétua germinação da práxis”¹¹³.

Com o decorrer do tempo, segundo o autor, os latino-americanos foram mais ou menos colonizados pela Inglaterra e pelos Estados Unidos. Assim, aprende-se o inglês e a conhecer, na língua original, as obras de escritores como Hemingway e Faulkner, bem antes que fossem conhecidos na França. Ao mesmo tempo, chegavam traduções, das editoras espanholas, de obras da literatura alemã, como Herman Broch, escandinava, italianas, como Pirandello, soviética, como Vsevolod Ivanov, Leonov, Lydia Seifulina, todas na década de 20. Embora se reconheça que, muitas vezes, se imitou ou se usou, erroneamente, os moldes do romance europeu, esses influxos literários deram ao escritor americano, “uma visão de mundo mais ampla das que possuem, em geral, os escritores europeus”. Mas, compreender, tomar conhecimento de outras literaturas e filosofias não é sinônimo de se deixar

¹¹¹ Cabeça coroada por uma tocha dupla, atributos metálicos e semelhantes funções.

¹¹² CARPENTIER, op. cit., 1969, p. 35.

¹¹³ Idem.

colonizar. Para o escritor cubano, “informar-se não é sinônimo de submeter-se”. Portanto, “a focagem assídua de culturas estrangeiras, do presente e do passado, longe de significar um subdesenvolvimento intelectual, seja, pelo contrário, uma possibilidade de universalização para o escritor latino-americano”¹¹⁴.

Quando Carpentier se refere à universalização da cultura e da literatura latino-americana, deve-se entender o termo não como uma tentativa de homogeneização e pasteurização da diferença e, sim, como um trabalho de divulgação e de inserção das especificidades (diferenças) da realidade histórica e cultural do nosso continente na literatura universal, viajando da periferia para o centro, contrapondo-se ao tradicional influxo literário e cultural vindo dos grandes centros europeus para o nosso continente, desmascarando as falsas leituras e interpretações européias sobre a nossa realidade.

O problema da criação literária latino-americana, para Carpentier, está intimamente ligado a tomada de consciência, por parte do escritor, de suas origens históricas e culturais, de busca de uma identidade que, passando por diversos processos transculturadores, é de natureza híbrida e está sempre num instigante processo de construção. Nesse sentido, o escritor afirma:

Somos um produto de várias culturas, dominamos várias línguas, e correspondemos a diferentes processos, legítimos, de transculturação. Chegou, para nós, o momento de encontrar soluções para esse vasto e apaixonante problema, que não se resolve com uma *Dona Bárbara* a mais ou a menos. No fim de contas, são os mesmos problemas que contemplaram os povos das línguas românicas nos princípios das suas literaturas fundamentais.¹¹⁵

Esta visão sobre a realidade transculturada, como ressaltamos anteriormente, ficou impressa na sua produção intelectual. No capítulo dedicado à análise dos romances apresentados, veremos, através da passagem da descrição barroca da

¹¹⁴ Idem, ibidem, p. 36.

¹¹⁵ Idem, ibidem, p. 37.

Capela da Igreja de Santiago, em *O Reino deste Mundo*, como o autor transita pela pintura, escultura, arquitetura e antropologia para mostrar a beleza única desse monumento cultural. Já em seu romance *O Recurso do Método* aprecia-se, como produto de uma acurada pesquisa antropológica, mostra dos vários processos de transculturação, no nosso continente, através das reflexões da personagem do Primeiro Magistrado sobre as questões religiosas, exaltando o sincretismo religioso e cultural das virgens americanas:

(...) Nunca riu com tanto gosto quem tomava conhecimento de tais portentos: De modo que a França é a terra do Paráclito? E onde deixa esse senhor uma Espanha que impôs a religião católica numa parte do planeta que se estende do Rio Grande mexicano aos gelos do pólo sul? E quanto a Virgens?... A de Guadalupe, resplandecente, em sua sagrada rocha de Tepeyac; a do Cobre, em Cuba, cuja imagem apareceu flutuando milagrosamente, vestida de sargaços, ao lado da barca que João Ódio, João Índio e João Escravo tripulavam; a de Regla, padroeira universal de marinheiros e pescadores, elevada com seu manto congelado de estrelas sobre a Bola do Mundo; a do Vale, em Costa Rica; a Divina Pastora, do nosso país; a de Chiquinquirá, de altivo porte e formosos seios, muito mulher e muito senhora com sua coroa de ameias; a dos Coromotos, que havia deixado seu retrato – depois da inefável presença – numa choça de índios; e as Grandes Guerreiras da Fé, encouraçadas de fogo sob a Adorável Túnica que as envolvia: a Virgem de Quinche, generala do exército equatoriano, e a Virgem das Mercedes, padroeira de armas e marechala do Peru, acompanhadas todas por São Pedro Claver, padroeiro dos escravos, pelo negro São Benedito (...) Avançavam essas virgens, em portentoso Esquadrão de Esplendores, enegrecida a de Regra, de olhos amendoados a dos Coromotos, derramando portentos, alívios, venturas e milagres (...) e mães, antes de tudo, Mães do prodigioso Filhote, ferido no flanco, que um dia, sentado à direita do Senhor, repartindo castigos e doçuras com inapelável equanimidade (...) ‘E que venha esse mendigo ingrato, ou como queira chamar-se, falar para mim de suas três Virgens francesas, com uma delas, a de La Salette, controvertida pelo próprio Vaticano!’ Virgens tínhamos nós, Virgens de verdade, e já era tempo de acabar com a presunção daquela gente, sumida numa ignorância selvagem de tudo quanto não fosse próprio.¹¹⁶

Sabe-se que o estilo da narrativa carpentiana é o barroco, mas não é o da extravagância e do mau gosto e sim, o estilo que representa a expressão máxima, o apogeu, isto é, o momento de maior riqueza de uma determinada civilização. Em seu ensaio “O barroco e o real maravilhoso”, do livro *A literatura do maravilhoso*, o escritor expressa que o barroco se manifesta onde há transformação, mutação e

¹¹⁶ CARPENTIER, op. cit., 1984, p. 94-95.

inovação. O continente americano, mundo de simbiose, mutações, vibrações, mestiçagens, é um mundo barroco. Tudo o que corresponde à cosmogonia americana, do Popol Vuh até as mais recentes descobertas artísticas e literárias, está dentro do barroco, pela policromia das imagens, pelos elementos que intervêm e se mesclam e pela riqueza da linguagem.

No entanto, o barroco europeu que chega a estas terras, que entra em contato com a exuberante natureza, transforma-se no barroco americano, isto é, dos motivos zoológicos, vegetais e florais do novo mundo e que, com seus próprios materiais e os novos, torna-se o barroco arquitetônico, que mescla a exuberância natural do novo mundo com o *plateresco* espanhol, chegando a sua apoteose. No universo literário, o barroco americano, já transculturado, tem a língua como arma e se alia ao sentido do crioulo, à consciência adquirida pelo homem americano, consciência essa que será outra; a da simbiose, a de ser crioulo. E o espírito do crioulo já é, por si só, um espírito barroco. Por se possuir uma natureza indômita e uma história, que é a história do real maravilhoso e do insólito, faz-se necessário uma nova ótica e um novo vocabulário para compreender e interpretar este mundo.

A descrição das coisas que se apresentam como novas é inevitável. Precisa-se interpretar, mostrar e revelar este mundo. A descrição de um mundo que se apresenta barroco deverá de ser barroca, isto é, deve-se “atingir com as palavras, um barroquismo paralelo ao barroquismo da paisagem do trópico temperado. E depararmos com o fato de que isso nos conduz logicamente a um barroquismo que acontece espontaneamente na nossa literatura”¹¹⁷.

Para Carpentier, o barroco que desenha o romance latino-americano contemporâneo traduz, certamente, o âmbito americano tanto da cidade, quanto da

¹¹⁷ CARPENTIER, op. cit., 1987, p. 127.

selva ou dos campos, e a linguagem que o acompanha vai ao encontro do mundo incrível em que se vive. Ressaltando a força significativa que o barroco teve e tem para história e literatura contemporâneas, o autor assegura que

(...) diante dos futuros fatos insólitos que nos esperam neste mundo real maravilhoso, não precisamos mais dizer, como Hernán Cortés disse ao seu Monarca: “Por não saber dar nome às coisas, não as expresse”. Hoje conhecemos os nomes das coisas, as formas das coisas; sabemos onde estão os nossos inimigos internos e externos; forjamos uma linguagem apta para expressar as novas realidades, e o acontecimento que vier ao nosso encontro terá em nós, romancistas de América Latina, as testemunhas, os cronistas e intérpretes de nossa realidade americana. Para isso nos preparamos, para isso estudamos nossos clássicos, nossos autores, nossa história, e para expressar o nosso tempo americano é que procuramos e encontramos nossa maturidade. Seremos os clássicos de um enorme mundo barroco que ainda nos reserva, e reserva ao mundo as mais extraordinárias surpresas.¹¹⁸

Para o crítico uruguaio Ángel Rama, em *Transculturación narrativa en América Latina*, projetos literários e culturais, como o do escritor cubano, conjugam duas culturas – a dominante e a dominada – que correspondem a distintas especificidades e situações e a dois tempos históricos: o presente e o passado dessas diferentes culturas dominadas e esquecidas da América Latina com a história e a cultura da cultura dominante ocidental. Assim sendo, a postura do escritor transculturador é ativa, criativa, histórica e mediadora das tradições culturais perante a heterogeneidade cultural, racial e lingüística do nosso continente. O escritor mostra, pois, a transculturação na literatura narrativa e realiza, nesse processo, a escritura artística, entendida como o lugar privilegiado onde se comprovam todas as possibilidades de fusão de elementos culturais dissímiles, que convivem harmoniosamente e se integram a uma estrutura auto-regulada¹¹⁹.

¹¹⁸ Idem, ibidem, p. 129.

¹¹⁹ RAMA, op. cit., 1982, p. 201-209.

3 O FAZER LITERÁRIO DE ALEJO CARPENTIER

Neste capítulo, passa-se à análise de *O Reino deste Mundo* (1949) e de *O Recurso do Método* (1974) sob a perspectiva comparatista de leitura e análise das relações interdiscursivas e intertextuais contidas nas obras, como também do componente real maravilhoso como recurso presente na estrutura e cosmogonia literárias.

Algum tempo depois de Alejo Carpentier haver formulado, no prólogo do romance *O Reino deste Mundo*, a pergunta: “O que é a história da América Latina senão uma crônica do maravilhoso no real?”, o real maravilhoso passaria a ser usado pela crítica literária e serviria à elaboração de uma idéia da América como tesouro de prodígios naturais, culturais e históricos, dando uma nova orientação ficcional ao romance hispano-americano. Nascido entre 1948 e 1949, o real maravilhoso é eclético em sua essência, exagerando a discordância entre a realidade narrativa e os elementos fantásticos. O termo reflete, através da sua fantasia, toda uma série de superstições, crenças populares e religiosas que são próprias do sentimento latino-americano.

O cubano Alejo Carpentier abre uma via literária imaginativa e fantástica, baseada na realidade americana, na sua história e em seus mitos. O real maravilhoso surge como resposta à incessante busca do “próprio”, da diferença, da nossa consciência latino-americana, da nossa identidade como cidadãos da América

Latina e do mundo, possuidores de uma rica cultura e história, ou seja, surge como um resgate do autóctone.

Preocupado com os problemas políticos, econômicos e sociais comuns que atingem os países latino-americanos e diante do perigo constante de intervenção que sombreia o futuro desses países, da crescente influência dos Estados Unidos no continente e, sobretudo, na busca incessante da recuperação histórica do continente americano através da ficção e da identidade cultural latino-americana, o escritor cubano Alejo Carpentier compila um número extraordinário de informações acerca das nações latino-americanas, nas quais se apóia para dar início a uma seqüência de romances que lidam com os aspectos do real maravilhoso em obras como: *O reino deste mundo* (1949), que inicia a série, *Os passos perdidos* (1953), *O século das luzes* (1961) e, em 1974, *O recurso do método*, cujo título é um intertexto do tratado filosófico de René Descartes *O discurso do método*, para satirizar a ação política do ditador latino-americano.

Esse movimento, próprio da literatura latino-americana, prosperou nas décadas de 60 e 70, provocando o *auge* dessa literatura e um momento histórico no qual as ditaduras confrontavam uma cultura que buscava se afastar do autoritarismo e se exilar da perseguição. Escritores como Carlos Fuentes, Julio Cortázar, Mário Vargas Llosa e Gabriel García Márquez ganharam reconhecimento ao cultivar, em suas obras, esse movimento ou recurso que descreve a vida e a história de todo o povo latino-americano.

Alejo Carpentier define, no prefácio de *O Reino deste Mundo*, romance que inicia a seqüência da sua proposta literária, o real maravilhoso e, nesse sentido, diz:

(...) acontece que muitos esquecem – disfarçados de mágicos baratos – que o maravilhoso começa a sê-lo, de maneira inequívoca, quando surge de uma inesperada alteração da realidade (o milagre) de uma revelação

privilegiada da realidade, de um destaque incomum ou singularmente favorecedor das inadvertidas riquezas da realidade, ou de uma ampliação das escalas e categorias da realidade, percebidas com particular intensidade, em virtude de uma exaltação do espírito, que o conduz até um tipo de “estado limite”.¹²⁰

Mais tarde ele próprio parafrasearia a sua definição como aquilo que achamos em estado bruto, latente, onipresente em tudo que for latino-americano. Aqui, “o insólito sempre foi cotidiano”¹²¹, isto é, o real maravilhoso é a coexistência, em um mesmo espaço e tempo, de dois mundos diferentes: o real e o maravilhoso ou insólito. Através da descrição da realidade latino-americana e fazendo uso de uma linguagem eloqüente, rica, cheia de matizes, por vezes majestosa e erudita, entrelaçam-se, na narrativa, a realidade e o sonho, a razão e a imaginação, a história e a fábula, a vida e a morte para conformar uma espécie de tapete mágico e alegórico. No real maravilhoso, a realidade é mais maravilhosa que a fantasia. Carpentier introduz o real maravilhoso ou sua realidade maravilhosa americana como um novo projeto de leitura do real controlado pela razão e, ao mesmo tempo, pela fé. Na visão desse autor, é necessário acreditar no maravilhoso para que ele exista. À diferença do realismo mágico, o qual o próprio Carpentier define como “elementos da realidade porém levados a uma atmosfera de sonho a uma atmosfera onírica”¹²², o real maravilhoso, que compõe e recria artisticamente a sua narrativa, é composto de elementos extraordinários por serem inusitados, aparecendo devidamente registrados e documentados nos arquivos da história.

Os dois romances estudados neste trabalho, *O Reino deste Mundo* (1949) e *O Recurso do Método* (1974) são portadores de diversas passagens que representam a estratégia de representação do realismo maravilhoso. Como bem exprime Carpentier, no prefácio de *O Reino deste mundo*, esse recurso torna-se evidente

¹²⁰ CARPENTIER, 1985, p. XV.

¹²¹ CARPENTIER, 1987, p. 141.

¹²² Idem, ibidem, p. 124.

durante a sua permanência no Haiti, uma vez que entra em contato com aquilo que ele chama de real maravilhoso. Toma conhecimento da história de um negro escravo, Mackandal, dotado de poderes pela fé de seus seguidores, e que incentiva, com sua magia, uma das sublevações mais dramáticas e estranhas da História. Descobre o real maravilhoso na virgindade da paisagem, na singularidade dos acontecimentos que o relato histórico suscita, pela fantástica presença dos personagens que se encontram, em determinado momento da história, na encruzilhada mágica da Cidade do Cabo, nessa história que é impossível de situar na Europa, mas que é tão real como qualquer outro relato histórico registrado num livro didático¹²³.

3.1 O REINO DESTE MUNDO

Considerada a obra que marca um salto na produção narrativa de Alejo Carpentier pela representação do real maravilhoso da realidade americana, *O Reino deste Mundo*, nasce, como afirmado anteriormente, do contato do autor com a exuberante natureza tropical e o legado arquitetônico, histórico e cultural dos insólitos acontecimentos que regem uma parcela da história de lutas e da vida do povo haitiano.

Como bem ilustra Florinda Friedmann de Goldberg, Carpentier confronta, em seu romance, dois mundos: o mundo europeu, representado pelo déspota-branco-

¹²³ CARPENTIER, op. cit., 1985, p. :5-6.

européu, e o mundo do explorado-negro-africano¹²⁴. Trata-se da luta das idéias despóticas e descrentes do colonizador branco e da imposição de sua cultura contra a força bruta do negro escravo, identificado com a natureza e possuidor dos seus segredos, a estirpe de uma raça que possui uma rica e forte cultura, desde suas origens africanas, e uma bela literatura oral e uma forte religiosidade. O seguinte trecho ilustra essa oposição:

No teria sido necessária a confirmação daquilo que já pensara, porque o jovem escravo havia recordado, de pronto, aquelas histórias que Mackandal cantava em salmos, na moenda de cana (...). Falava de grandes migrações de povos inteiros, de guerras seculares, de prodigiosas batalhas nas quais os animais tinham ajudado os homens. Conhecia a história de Adonhuesco, do rei da Angola, do rei Dá, encarnação da serpente, o eterno princípio do retorno infinito, o qual se divertia misticamente com uma rainha, a rainha do Arco-íris, senhora da água e de todos os partos. (...) Reis eram, reis de verdade, e não esses soberanos cobertos de cabelos alheios, que jogavam a bola e só sabiam imitar os deuses nos palcos de seus teatros da corte, exibindo a perna amaricada ao compasso de uma contradança. (...) Embora não tivesse cultura, Ti Noel tinha sido instruído nessas verdades pelo profundo saber de Mackandal. Na África, o rei era guerreiro, caçador, juiz e sacerdote; seu sêmen precioso engrossava em centenas de ventres uma vigorosa estirpe de heróis. Na França, na Espanha, no entanto, o rei enviava seus generais para o combate; era incompetente para dirimir litígios e era repreendido por qualquer frade confessor. E quanto à virilidade, não ia além de gerar um príncipe debilóide, incapaz de abater um veado sem a ajuda de seus batedores (...). Além, no Grande Além, existiam príncipes rijos como uma bigorna, príncipes-leopardos, príncipes que conheciam a linguagem das árvores, príncipes que mandavam nos quatro pontos cardeais, donos das nuvens, da semente, do bronze e do fogo.¹²⁵

Há um franco questionamento da “superioridade cultural” do colonizador branco que se fará presente ao longo de todo o romance. Cabe dizer que o livro apresenta dois grandes momentos: o primeiro caracteriza-se pelas rebeliões de escravos, lideradas pelo escravo Mackandal – onde a natureza e a doença são suas principais aliadas – e pelo jamaicano Bouckman – onde a religião vodu tem um papel importante como força espiritual –, contra a dominação européia representada pelos opressores franceses Lenormand de Mezy e o General Leclerc, cunhado de Napoleão Bonaparte. No segundo momento, o primeiro elemento da fórmula

¹²⁴ Cf. GOLDBERG, Florinda. Prefácio. In: CARPENTIER, Alejo. *El Reino de este Mundo*. Buenos Aires: Librería del Colegio, 1975, p. 34.

¹²⁵ CARPENTIER, op. cit., 1985, p. 3-4.

déspota-branco-europeu muda para déspota-negro-haitiano, quando Henri Cristophe se torna imperador do Haiti, reproduzindo a ordem tirânica européia, massacra sua própria raça, “forçando um absurdo sincretismo, religioso, político, social; pretende que seus súditos explorados vejam nele, o Grande Rei das suas histórias e seus mitos”¹²⁶. Logo depois da terrível morte e sepultura de Cristophe, testemunhamos, nos últimos capítulos do romance, o início do governo do mulato Jean Pierre Boyer, que continuará o regime de opressão de seus antecessores brancos e do negro Henri Cristophe.

No que diz respeito ao tempo em que o relato acontece, Carpentier enfatiza o que ele chama de “aparente intemporalidade”¹²⁷ e que justifica no seu ensaio “Do real maravilhoso americano”, em *Literatura e consciência política na América Latina*:

Por isso direi que uma primeira noção do real maravilhoso me veio à mente quando, em fins de 1943, tive a sorte de poder visitar o reino de Henri Cristophe – as ruínas tão poéticas de Sans-Souci; a mole, imponentemente intacta apesar de raios e terremotos, da cidadela La Ferrière – e de conhecer ainda a normanda Cidade do Cabo, o Cap Français da antiga colônia, onde uma massa de larguíssimas varandas conduz ao Palácio de cantaria habitado outrora por Paulina Bonaparte. O meu encontro com Paulina Bonaparte, aí, tão longe da Córsega, foi, para mim, como uma revelação. Vi a possibilidade de estabelecer certos sincronismos possíveis, americanos, recorrentes, por cima do tempo, relacionado isto com aquilo, o ontem com o presente. Vi a possibilidade de trazer certas verdades européias às latitudes que são nossas atuando ao contrário dos que, viajando contra a trajetória do Sol, quiseram levar verdades nossas onde, há ainda trinta anos, não havia capacidade de entendimento nem de medida para as ver em sua justa dimensão. (...) Depois de sentir o nada mentido sortilégio de Haiti, de ter encontrado advertências mágicas nos caminhos vermelhos da Meseta Central, de ter ouvido os tambores do Petro e do Rada, vi-me levado a aproximar a maravilhosa realidade recém vivida à esgotante pretensão de suscitar o maravilhoso que caracterizou certas literaturas européias destes últimos trinta anos.¹²⁸

A seguinte passagem, tomada do romance, é representativa de um dos momentos mais incríveis, porém reais do relato histórico dos acontecimentos.

Que sabiam os brancos das coisas dos negros? Em seus ciclos de metamorfoses Mackandal muitas vezes penetrara no mundo secreto dos

¹²⁶ GOLDBERG, Florinda, op. cit., p. 34.

¹²⁷ CARPENTIER, op. cit., 1985, p. 5.

¹²⁸ CARPENTIER, op. cit., 1969, p. 112-113.

insetos (...). Tinha sido mosca, bruxa, cupim, tarântula, carneirinho-do-pau e até vaga-lume de grandes luzes verdes. No momento decisivo, as cordas do mandinga, privadas de um corpo para sujeitarem, desenhariam durante o contorno de um homem etéreo, antes de resvalarem ao longo do poste. E Mackandal, transformado em mosquito zumbidor, pousaria no próprio tricórnio do chefe das tropas, para gozar o desapontamento dos brancos. Isso era o que os amos ignoravam; e haviam jogado fora tanto dinheiro organizando aquele espetáculo inútil, que revelaria a sua impotência total para lutar contra um homem ungido pelos grandes loas (...).

O fogo começou a subir até o maneta, chamuscando-lhe as pernas. Nesse momento Mackandal agitou o coto (...), urrando conjuros desconhecidos e jogando o torso violentamente para a frente. As cordas caíram, e o corpo do negro esticou-se no ar, voando sobre as cabeças, antes de mergulhar nas ondas do negro mar de escravos. Um só grito ressoou na praça: – Mackandal sauvé!

Chegou a tal ponto o estrépito, a gritaria, o tumulto da multidão, que muito poucos viram que Mackandal, agarrado por dez soldados, era enfiado de cabeça no fogo, e que uma labareda alimentada pelo cabelo em chamas abafava seu último grito (...). Naquela tarde os escravos regressaram para as fazendas rindo durante todo o trajeto. Mackandal tinha cumprido sua promessa, permanecendo no reino deste mundo. Uma vez mais os brancos eram batidos pelos Altos Poderes da outra Costa.¹²⁹

Acreditando nos poderes **licantrópicos**¹³⁰ do seu líder espiritual Mackandal, uma multidão de escravos, desejosos de liberdade, nega-se a ver a morte do escravo. Guiados pela fé, fazem possível o “milagre da sua salvação e a permanência no reino dos vivos” (grifo meu), manifestando o triunfo da religião vodu acima das idéias filosóficas e do bom-senso iluminista dos brancos franceses.

Mas Carpentier também descobre que a presença e a vigência do realismo maravilhoso não só pertence unicamente ao Haiti, senão que é patrimônio de toda a América, onde, para o autor, ainda não se concluiu, por exemplo, um inventário de suas cosmogonias¹³¹.

São precisamente as relações que Carpentier estabelece entre personagens e acontecimentos insólitos, entre passado e presente, acima do tempo real, numa incrível simbiose de tempos e culturas que Flávio Loureiro Chaves, em *Ficção latino-americana*, chama de “tempo mítico”, um tempo suscitado pelo choque da razão e

¹²⁹ CARPENTIER, op. cit., 1985, p. 30-31.

¹³⁰ Poder de metamorfose.

¹³¹ CARPENTIER, op. cit., 1985, p. 4.

do mito. Para Chaves, “o tempo mítico instaura o eterno renascer”, simbolizado pelas constantes metamorfoses do negro Mackandal¹³²

Este é a final, o mito que Carpentier idealizou como paradigma da América. Em *O Reino deste Mundo* o renascimento de Mackandal é o renascimento histórico de seu continente. Personagem-paradigma, origem e destino, Mackandal, assassinado pelo branco, constantemente renasce, como nas antigas lendas tribais que constituem a cosmogonia mediante o ato de nomeação.¹³³

Para Chaves, *O Reino deste Mundo* não é um romance histórico e, sim, sobre a história¹³⁴. Mesmo sua aparente intemporalidade e o grande mito que este representa, Carpentier assegura tê-lo escrito, munido de informações históricas reais, isto é, o nome dos lugares, das ruas, das personagens, à exceção do escravo Ti Noel e de seu amo Lenormand de Mezy, e os acontecimentos seguem, também, “um minucioso cotejo de datas e cronologias”¹³⁵.

Para Jean-Paul Sartre, o homem moderno encontra-se imperativamente relacionado ao que denomina de contextos, ou seja, contextos históricos, políticos, científicos, materiais, coletivos, econômicos, cômicos, raciais, distância e proporção, culturais, culinários, contextos esses que estão definidos pela práxis do nosso tempo. O autor, assim, apresenta esse sistema referencial no ensaio “Problemática do atual romance latino-americano”, o qual contextualiza *O Reino deste Mundo*. A seguir, passa-se a analisar alguns desses contextos.

No que diz respeito ao contexto histórico, o romance está marcado por eventos da história haitiana que iniciam com a insurreição do escravo Mackandal, em 1757, e culmina, por volta de 1820, com o início do governo do mulato Jean Pierre Boyer. A ilha de Santo Domingo, descoberta por Cristóvão Colombo em 1492, é, durante

¹³² CHAVES, Flávio Loureiro. *Ficção latino-americana*. Porto Alegre: EDUFRGS, 1973, p. 63.

¹³³ Idem.

¹³⁴ Idem, *ibidem*, p. 64.

¹³⁵ CARPENTIER, op. cit., 1985, p. 5.

muito tempo, alvo das invasões de corsários e colonos franceses que a dividem, a finais do século XVII, entre França e Espanha. Durante os séculos XVII e XVIII, produz-se o tráfico em massa de escravos africanos, que define o rumo histórico, económico e social das ilhas do Caribe. Contra o regime colonial escravista, acontecem, no Haiti, várias rebeliões com relativo sucesso. Em 1757, o escravo mandinga (Guiné) Mackandal, foge do seu amo e organiza uma sublevação com o objetivo de expulsar os brancos e criar um reino negro à maneira histórico-mítica africana. A arma usada é o veneno.

Em 1791, acontece outra rebelião, liderada pelo jamaicano Bouckman, através de uma luta sangrenta corpo-a-corpo e, com a ajuda das forças sobrenaturais da religião vodu, vencem a batalha, ajudados por líderes militares negros como Toussaint-Louverture, que derrota os ingleses, em 1798, e é derrotado pelo General Leclerc em 1802. Leclerc morre de peste e é sucedido no governo por Rochambeau. Em 1804, Jean-Jacques Dessalines derrota Rochambeau e é proclamada a independência de Haiti. Dessalines proclama-se imperador e é assassinado em 1806. Henri Cristophe, ex-cozinheiro da cidade do Cabo e segundo de Dessalines, é eleito presidente. Mais tarde, contrariando o Senado, proclama-se imperador das trincheiras da região da Planície do Norte.

Cristophe tentou estabelecer um império napoleônico, adotando vestimentas e costumes da corte francesa. Manda construir um palácio e uma fortaleza - *La Ferrière*. Para a construção da mesma, institui um escravismo mais cruel que o dos brancos, causando a morte de 20 000 homens. Suicida-se quando é abandonado durante a sublevação de 8 de outubro de 1820. É sepultado na explanada central

dessa fortaleza. Os republicanos do sul, sob a presidência de Jean Pierre Boyer, representando os mulatos, unificam Haiti¹³⁶.

Quanto ao contexto racial, cabe ressaltar que a população indígena da região do Caribe foi, desde cedo, dizimada e logo substituída por uma população negra de origem africana, destinada, desde o primeiro momento, a servir como escrava dos colonizadores brancos. No romance, encontra-se o convívio de dois grupos raciais, de caracteres totalmente antagônicos, manifesto de maneira paradigmática: imigração voluntária *versus* imigração forçada; *status* de amo *versus status* de escravo. Ambos grupos, desenraizados dos seus lugares de origem, precisam adaptar-se às novas condições de existência¹³⁷. Aparece, também, o mulato, o híbrido resultante da mescla tanto racial como cultural entre essas duas raças e culturas.

No contexto religioso, há um constante enfrentamento entre a religião cristã européia e o vodu. O cristianismo europeu torna-se inoperante perante a força e a vitalidade do vodu, que guia espiritualmente e impulsiona os acontecimentos ao longo do romance. Métraux¹³⁸ define o vodu como o conjunto de crenças e de rituais de origem africano que, estreitamente misturado com práticas católicas, constitui a religião da maior parte dos camponeses e do proletariado urbano da República negra do Haiti. Portanto, cabe dizer que o sincretismo é a principal marca antropológica do vodu e produto transculturado do cristianismo e dos cultos africanos.

No seio da religião convivem, tranqüilamente, elementos de ambas religiões. Há um único deus, *Le Bon Dieu*, e seus enviados, um conjunto de deidades

¹³⁶ GOLDBERG, Florinda, op. cit., p. 10-14.

¹³⁷ Idem, ibidem, p. 15-16.

¹³⁸ MÉTRAUX apud GOLDBERG, Florinda, op. cit., p. 17.

chamadas *loas*, mais ou menos poderosas, mais ou menos sábias, capazes de fazer tanto o bem como o mal, dotados da graça divina de possuir os corpos dos seus elegidos. O número dessas deidades pode aumentar permanentemente e surpreende o fato de que sua vestimenta: levitã, chapéu e bengala, ou um uniforme militar, reproduza o visual europeu.¹³⁹

O vodu como religião tem seu início em 22 de agosto de 1791, quando o sacerdote pagão Hougun Bouckman e a sacerdotisa Mambo Marinette começam o tradicional sacrifício animal, o qual incita uma violenta revolta de negros escravos em *Bois Caimán*. Clérigos cristãos são assassinados e o paganismo africano dá início ao seu domínio nos territórios controlados pelos escravos sublevados¹⁴⁰. Esse fato histórico, que marca a iniciação dessa religião e a grande revolta, é narrado por Carpentier no capítulo intitulado *O Grande Pacto*.

No romance, os loas mais citados são *Legba* (divindade das viagens) e *Ogún* (divindade da guerra) pela importância que ganham na estrutura semântica do enredo. Ao longo da obra, aprecia-se as constantes viagens das personagens, das mais distantes, Europa-América, América-Europa, África-América; passando pelas mais próximas, Haiti-Cuba, Cuba-Haiti; até as locais, da fazenda para a cidade e da cidade para a fazenda. Além disso, há a presença de *Ogún*, que representa um tema central – a rebelião e a guerra – desenvolvido por Carpentier ao longo da obra¹⁴¹.

Com referência ao contexto musical na obra, há momentos em que Carpentier menciona algumas passagens da história musical haitiana e cubana. No capítulo “A filha de Minos e Pasifae”, Carpentier relata a introdução, na segunda metade do século XVIII, de um ambiente mais culto e artisticamente refinado, com a abertura de

¹³⁹ GOLDBERG, Florinda, op. cit., p. 18-19.

¹⁴⁰ Consta, nas referências bibliográficas um site com mais informações da história do Haiti e da religião vodu.

¹⁴¹ GOLDBERG, Florinda, op. cit., p. 19-20.

uma loja de instrumentos musicais, que oferece partituras de sonata e contradança, e a construção de um teatro de drama e ópera na cidade do Cabo.

No capítulo “Santiago de Cuba”, Carpentier coloca o leitor no ambiente artístico vivido na cidade de Santiago de Cuba na época. É possível apreciar os influxos da música clássica e das danças europeias, em particular da França, e as inovações artísticas, à maneira americana, com instrumentos musicais, como fagotes e trompas, diversos tempos e tessituras vocais, feitas pelo primeiro compositor e maestro de capela cubano, Don Esteban Salas, para as sinfonias clássicas vindas da Europa.

A música negra, arrancada de elementos da natureza e do tambor, também está presente no romance. Esses toques musicais, de profunda significação, vêm acompanhados de cantos em *creole* e respondem, em sua maioria, a rituais religiosos relativos ao sacrifício e à guerra. Diversos capítulos, como “O Grande Pacto”, “O Chamado dos Búzios” e “Última Ratio Regum” trabalham essas questões.

No âmbito das idéias – contexto ideológico –, Carpentier confronta a filosofia metafísica ocidental, representada pelos iluministas franceses, com a riqueza espiritual do culto africano. Desse confronto desigual entre a hegemonia metafísica e o espírito africano escravizado obtém-se uma valorização das idéias do homem negro, que prontamente se adapta à natureza e ao novo entorno, enquanto que o homem metafísico branco, transplantado para o Novo Mundo, enfrenta um sem-fim de calamidades físicas e climáticas e sofre da impossibilidade de dominar a natureza ao seu favor. Para a crítica Florinda Goldberg, o romance apresenta, portanto,

a desvalorização do europeu, em primeira instância, e a conseqüente dissolução de tudo aquilo que, direta ou indiretamente, simboliza o Velho Mundo transplantado. Insinua-se que o autêntico homem americano estará muito mais perto da *Weltanschauung* (concepção de mundo) do vodu do

que da cartesiana; o único desterrado resulta ser o europeu; aquele que acredita ser o amo, é o verdadeiro estranho em América”.¹⁴²

Do ponto de vista do contexto cultural, verifica-se, no romance, um embate evidente entre a cultura europeia e a cultura ou culturas africanas, caracterizadas pela sua forte religiosidade. Os agentes culturais da transferência, vindos de distantes localizações geográficas – Europa e África –, desgarrados de seus lugares e culturas de origem e jogados numa nova realidade, tentam adaptar-se às novas formas de existência. Goldberg assinala que o homem, negro ou branco, acreditando, ainda, ser o mesmo europeu ou africano de antes, o da terra natal, passa por modificações que, tarde ou cedo, criam novas formas de cultura ou “novas culturas americanas”, com inesperado arraigo¹⁴³. Mostra disso, é a presença, em *O Reino deste Mundo*, do vodu como uma importante manifestação de sincretismo religioso entre a religião católica e os cultos religiosos africanos e a descrição real maravilhosa que Carpentier realiza das capelas barrocas das igrejas da cidade no capítulo intitulado *Santiago de Cuba*:

(...) o negro encontrava nas igrejas espanholas um calor de Vodu que nunca havia encontrado nos templos sulpicianos do Cabo. O ouro do barroco, as cabeleiras humanas dos Cristos, o mistério dos confessionários primorosamente detalhados, o cão dos dominicanos, os dragões esmagados por santos pés, o porco de Santo Antão, a cor morena de São Benedito, as Virgens Negras, os São Jorge, de borzeguins e gibão de ator de tragédia francesa, os instrumentos pastoris que tocavam nas noites de Páscoa, tinham uma força envolvente e um poder se sedução – o fausto, os símbolos, as peculiaridades e os signos – semelhantes àquele que emanava dos altares dos hounforts consagrados a Damballah, o Deus Serpente. Além disso, São Tiago é Ogun Fai, o marechal das tormentas, e em conjura com ele tinham-se levantado os homens de Bouckman. Por isso Ti Noel, à guisa de oração, amiúde recitava para ele um velho canto aprendido com Mackandal: (...).¹⁴⁴

A descrição anterior mostra todo um processo de simbiose artística e religiosa, resultante de um contínuo e profundo processo de transculturação, fenômeno

¹⁴² Idem, ibidem, p. 29.

¹⁴³ Idem, ibidem, p. 16.

¹⁴⁴ CARPENTIER, Alejo. *El Reino de este Mundo*. Colección Narradores de Nuestro Mundo. Librería del Colegio. Buenos Aires, 1975, p. 54. Todas as demais citações textuais foram retiradas desta edição.

comum não só aos povos da região caribenha, como também aos povos de toda América Latina.

Outro elemento importante é o uso da língua castelhana à maneira americana, isto é, conservando uma certa pureza de forma no continente e, ao mesmo tempo, incorporando palavras genuinamente americanas ou autóctones. Este elemento lingüístico aparece ligado à escolha do estilo barroco (ou neobarroco) e à introdução da tradição oral, ou seja, “a introdução de palavras de origem africana, o creole, de base francesa com vocabulário e sintaxe simplificada, e uma fonética peculiar”¹⁴⁵.

Os elementos que compõem o contexto ctônico, para Carpentier, estão na base de toda cultura, já que são

supervivências de animismo, crenças, práticas, muito antigas, às vezes de uma origem cultural sumamente respeitável, que nos ajudam a enlaçar certas realidades presentes com essências culturais remotas, cuja existência nos vincula com o universal-sem-tempo”¹⁴⁶.

Trata-se, como afirma o autor, de recolher e preservar, no romance, aqueles elementos que conformam a tradição oral, como são, por exemplo, em *O Reino deste Mundo*, todos aqueles cantos rituais em creole, cantos de guerra de origem africana, de profunda conotação espiritual, que fazem parte da literatura oral e que o escritor faz questão de incorporar a estrutura do romance, ajudando a “compreender o comportamento do homem americano perante certos fatos”¹⁴⁷.

Por último, o contexto culinário adquire importância quando se vincula estreitamente ao contexto histórico em particular. A *ensaimada* que envenena o dono da fazenda de Coq-Chante, em “De profundis”, o *volován de tortuga* ou os *masas reales* que o cozinheiro Henri Cristophe prepara para seus clientes, em “A

¹⁴⁵ GOLDBERG, Florinda, op. cit., p. 16.

¹⁴⁶ CARPENTIER, op. cit., 1969, p. 27.

¹⁴⁷ CARPENTIER, op. cit., 1969, p. 28.

filha de Minos e de Pasifae”, e o *garbanzo* e a culinária dos rudes espanhóis, que o padre Juan de Dios abandona para saborear os manjares haitianos, em “O emparedado”, são pratos que mostram as verdadeiras raízes culturais – francesas, africanas e espanholas – do povo haitiano e da região caribenha.

Para Carpentier, os acontecimentos históricos da humanidade trazem transformações, simbioses e mobilizações dos blocos humanos e dos estratos sociais que a compõem. No ensaio, “Problemática atual do romance latino-americano”, o autor cubano exprime que onde existem esses blocos humanos em luta, em ascensão ou em queda, em miséria ou em opulência, isto é, no fervor desse coletivo humano, a matéria que nutre os romances se torna épica. Nessa épica, os contextos determinados pela práxis do homem moderno são de extrema importância para o sucesso da novelística latino-americana¹⁴⁸. Ao contextualizar o romance *O Reino deste Mundo*, do ponto de vista histórico, social e cultural, ao trabalhar com esses grandes blocos ou coletivos em luta e até dela participar, Carpentier faz da sua obra um romance épico, no qual o leitor é convidado a participar dessa epopéia marcada pela história latino-americana.

3.2 O RECURSO DO MÉTODO

A noção de intertextualidade interessa à literatura comparada como um dos princípios básicos da teoria textual. O termo migrou para os estudos literários quando Kristeva, em 1966, o definiu como “uma propriedade do texto literário, que

¹⁴⁸ Idem, *ibidem*, p. 46-49.

se constrói como um mosaico de citações, como absorção e transformação de outro texto”¹⁴⁹. Para ela, “em lugar da noção de intersubjetividade se instala a de intertextualidade e a linguagem poética se lê, ao menos como dupla”¹⁵⁰ Tania Franco Carvalhal apresenta as três premissas da teoria do texto: “a) que a linguagem poética é a única infinitude do código; b) que o texto literário é duplo: escrita/leitura; c) que o texto literário é um feixe de conexões”¹⁵¹.

Entendemos o texto então como “diálogo de várias escrituras”¹⁵². Assim o texto destaca sua natureza heterotextual. A obra absorve os significados dos textos com os quais estabelece o diálogo; diálogo que acontece em três linguagens, a do escritor, a do destinatário, e a do contexto cultural, atual ou anterior.

O romance *O Recurso do Método* pode ser interpretado como uma leitura latinizada do livro do filósofo francês René Descartes, *Discurso do método*. As analogias entre os dois escritores são múltiplas: ambos recusam idéias feitas, impostas, a idolatria ao passado; defendem os antigos, não pela autoridade mas pela razão; foram exilados, transitaram por vários países, moraram no estrangeiro, enfim, lutaram contra o autoritarismo e qualquer forma de opressão. Carpentier é uma espécie de Descartes latino-americano, que elabora uma outra teoria crítica contra o autoritarismo e o estado das coisas: o real maravilhoso pode ser compreendido como um contra-discurso, já que na América os seguidores de Descartes são os colonizadores e os representantes do poder que usam sua filosofia para subjugar, explorar e matar. O iluminismo é fortemente criticado na América por Carpentier e seus colegas de movimento. Em *O Recurso do Método*, o Primeiro Magistrado encarna as idéias cartesianas trazidas pela cultura européia. Ao longo da

¹⁴⁹ KRISTEVA apud CARVALHAL, op. cit., p. 72.

¹⁵⁰ Idem.

¹⁵¹ CARVALHAL, op. cit. p. 73.

¹⁵² Idem.

obra, Carpentier revela, através do recurso do método de governar do Primeiro Magistrado, algumas das quatro regras do *Discurso do Método*, como a de só admitir como verdadeiro o que parece evidente e a de dividir o problema em tantas partes quantas as possíveis e recompor a totalidade subindo como por degraus, mas do ponto de vista daquele que responde aos interesses de quem massacra. O autor também apresenta epígrafes com alguns dos ensinamentos de Descartes ao início de cada capítulo e tenta, de uma maneira particularmente irônica, mostrar como é que se manifesta este ensinamento na ação cotidiana do mandatário latino-americano.

O gênero romance serve ao projeto de Carpentier, uma vez que esse é o espaço polifônico (múltiplas vozes circulam no texto) e plurilingüístico (diferentes linguagens). É o lugar onde se pensa o viver em conjunto, em sociedade¹⁵³. Essa obra se caracteriza por um processo de carnavalização, entendida como a inscrição, na literatura dita “cultura”, da literatura popular. Dito de outra forma, a carnavalização entendida no sentido bakhtiniano do termo, ou seja, um discurso que requer a participação dos ignorantes e dos sábios, que não separa classes ou grupos, apenas distingue sistemas discursivos e seus efeitos literários e sociais. O mundo oficial vê-se rebaixado tanto em seus aspectos propriamente institucionais, como em seus fundamentos ideológicos¹⁵⁴. Portanto, a carnavalização, além de inverter as posições hierárquicas, funciona como um contra-discurso oficial que os escritores latino-americanos utilizam em sua ficção. Segundo o autor,

parece indispensável considerar um grande número de romances latino-americanos como profundamente carnavalizados. A carnavalização vista

¹⁵³ BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética*. São Paulo: Hucitec, 1990.

¹⁵⁴ BELLEAU, André. Carnavalesque pas mort? In: *Études Françaises*. Montreal, v. 20, n.1. Printemps, 1984. p. 40.

como uma forma de realismo possível dentro de um mundo com realidades tão diversas.¹⁵⁵

Todos os personagens da obra possuem igual importância, uma vez que são necessários para o tipo de discurso que a mesma veicula. Assim, dá-se voz, freqüentemente, àqueles personagens não tão privilegiados, colocando-os no discurso junto aos considerados centrais ou hierarquicamente superiores. Veja-se um exemplo da conversa do Primeiro Magistrado, o Dr. Peralta e a maiorala Elmira:

E, embora a notícia ainda não seja oficial, sabe-se que os Estados Unidos vão entrar na guerra. Sim, senhor: entram na guerra. E tal foi o contentamento de ambos que, sem mais delongas, pegaram a maleta Hermès, bebendo grandes goles de Santa Inês. ('E eu, sou uma cachorra, por acaso?', disse a maiorala, trazendo rapidamente o copo de escovar os dentes...)¹⁵⁶

Nesse exemplo, verifica-se que a maiorala Elmira se sente em igualdade de condição social, mesmo sendo apenas uma empregada, quando exige a atenção e a consideração do Dr. Peralta e, em especial, do Primeiro Magistrado. Carpentier faz questão de colocá-la interagindo com as outras duas personagens numa cena palaciana íntima. Esse é apenas um exemplo dos muitos que podemos citar de *O Recurso do Método* para ilustrar a carnavalização do discurso de Carpentier. Essa característica do discurso pós-colonial também se faz presente, de maneira peculiar, na produção literária desse escritor.

O Recurso do Método mistura, com habilidade, personagens, histórias de tempos e lugares diferentes. O seu protagonista, o Primeiro Magistrado, encarna o ditador latino-americano. O personagem é uma mescla de variadas dimensões de tiranos latino-americanos de um passado recente, como Machado Ventura, Trujillo, Guzmán Blanco, Cipriano de Castro, Estrada Cabrera, Porfirio Díaz, além de Somoza e Vicente Gómez. O país referido na obra, a Venezuela, é, também, fruto da

¹⁵⁵ Idem, ibidem, p. 40.

¹⁵⁶ CARPENTIER, op. cit., 1984, p. 135.

mescla das belezas, culturas, histórias e tradições de países da América Central e do Caribe, como Cuba, Santo Domingo, Guatemala, Nicarágua e México. Para tecer a sua obra, ou seja criar e recriar, Carpentier fez uma pesquisa cuidadosa em documentos, tratados, cartas e notícias, já que era sua missão fazer com que seus personagens, cenários e fatos narrados correspondessem à realidade que existiu e existe para além da ficção. A história moderna da América Latina mostra que todo regime corrupto e ditatorial conta com o apoio de, pelo menos, quatro forças que são sempre detectadas no seu nascimento e manutenção. Essas forças são os grandes capitais, os monopólios estrangeiros, as empresas multinacionais e o Departamento de Estado norte-americano, fator negativo e, portanto, inadmissível.

O Recurso do Método é, assim, a história das ditaduras latino-americanas, de lutas, conflitos pessoais e coletivos, confrontos armados, onde o autor faz questão de mostrar, ao longo desse romance, de que maneira essas forças trabalham e se articulam para dar sustentação a um regime fantoche e tirânico, que manipula as vidas e o destino dos povos latino-americanos. Em uma época na qual há uma proliferação de ditaduras militares na América Latina, Carpentier acredita indispensável denunciar esse regime como um fato recorrente do solo americano e, assim, se expressa:

É significativo que em menos de um ano tenham surgido três romances sobre a personagem tristemente arquetípica do ditador latino-americano, que nos persegue feito praga, sinistro produto do nosso solo, sempre *in crescendo* de crueldade e de violência desde a aurora do século XIX. (...) porque o ditador é um produto tão característico – sinistramente característico – do solo americano, que é necessário mostrar a sua realidade e procurar decifrar os enigmas da sua reaparição periódica e quase contínua no cenário latino-americano, onde a juventude está há mais de um século e meio em luta contra tal personagem.¹⁵⁷

¹⁵⁷ CARPENTIER, op. cit., 1987, p. 98.

Por outro lado, o seguinte trecho de *O Recurso do Método* mostra a presença do real maravilhoso e como ele opera no romance, isto é, como feixe da narrativa de um dos combates liderados pelo Primeiro Magistrado contra os militares que tentavam derrubá-lo do poder:

Mas o Primeiro Magistrado, pela primeira vez, mostrava-se vacilante: aquele era o Santuário Nacional da Divina Pastora, padroeira do país e do Exército. Objeto de devoção, meta de peregrinações, jóia da arquitetura nacional... Que saco!, dizia o Coronel Hoffman... A guerra não se faz com santinhos. (...) E se a Divina Pastora for danificada?, perguntava o Primeiro Magistrado. (...) Vejo que não há mais remédio (...). Os canhões Krupp foram apoiados em ângulo de tiro (...) e saiu o primeiro disparo. Quebrada em seu centro, a torre soltou os sinos sobre o teto do santuário, num tronar de pedras e esculturas caídas. Disparou a segunda peça, (...) que entrou pela porta principal, atravessando o altar-mor sem tocar na estátua da Divina Pastora, que ficou ali, intacta, indiferente, de pé em seu nicho, sem sequer balançar – portento que foi recordado, desde então, como ‘o Milagre da Nova Córdoba’. A Virgem estava conosco!, gritavam os vencedores.¹⁵⁸

O real maravilhoso é visto na realização do Milagre da salvação da Virgem pela fé. Aqui, o insólito acontece, pois não é possível que depois de dois tiros de canhão e da queda dos sinos a Virgem possa ter ficado intacta.

O exemplo a seguir é outra manifestação desse recurso através da exaltação do espírito da personagem, que entra num verdadeiro delírio ao saber que um dos seus homens de confiança, o Coronel Hoffman, acaba de traí-lo:

Logo chegaria novembro – o nosso novembro – com a Festa dos Mortos, e os cemitérios se transformariam em feiras de quermesses, com vistosos adornos de tumba a tumba, realejos aos quatro ventos, violões sobre a lápide do defunto (...). Mortos de açúcar-cande, mortos de crocante rosado, mortos-caveiras de caramelo, de marzipã, de pasta de gergelim, entre pás de coveiros e cordas de enterradores (...). E chegariam também os que vendiam esqueletinhos dançarinos, coroados (...) passeando sua Dança Macabra de mausoléus e cruzes, ao grito de: ‘Um mortinho para o seu filho’ (...). E os diálogos que se davam, e as piadas que voavam, e as provocações (...). ‘Ah, meu compadre! que feliz está com seu mortinho!’ ‘Ah, meu compadre, e como era vagabundo e cabrão o seu!’ ‘É isso aí, meu compadre! O seu tampouco foi tão santo!’ ‘Foi por isso, meu compadre, que comeu sua avó!’¹⁵⁹

¹⁵⁸ CARPENTIER, op. cit., 1984, p. 68.

¹⁵⁹ Idem, ibidem, p. 108-109.

Como se pode ver o real maravilhoso se faz presente pela ampliação da escala da realidade – a Festa dos Mortos - que é percebida pelo Primeiro Magistrado delirante e encerrado numa espécie de círculo mágico. Aqui Carpentier mistura realidade e sonho, razão e imaginação, sendo os últimos diálogos apresentados como corriqueiros, o que não deixa de ser insólito.

No âmbito do discurso, confronta-se o discurso canônico com o não-canônico, percebendo-se o registro de uma linguagem comum para a América Latina e, sobretudo, o registro da literatura oral e das línguas autóctones.

Abaixo, pode-se apreciar a incorporação de ditados e frases populares e até do jeito popular de quem não possui muita instrução:

Aí vem a ‘coruja’, exclamava a maiorala Elmira, quando via aparecer, na Plaza Mayor, algum carro de defunto a caminho do cemitério. ‘Que vá só!’, respondia o Primeiro- Magistrado, unindo o indicador e o mindinho das duas mãos num sino esconjuratório de Sombras Malignas. ‘Nem o Napoleão dirruba o senhor’, concluía a maiorala Elmira, (...).¹⁶⁰

Em oposição, tem-se, também, a presença das línguas pertencentes ao discurso canônico central. Aqui, o Dr. Peralta, homem de confiança do Primeiro Magistrado, aproxima-se do Embaixador da França para falar com ele, ironicamente, sobre o discurso do Primeiro Magistrado:

Peralta abandonou seu assento para aproximar-se do embaixador da França e dizer-lhe com ironia bem marcada: ‘Il vous a bien eu, hein? Pas si con que ça, le vieux! ‘Pas si con que ça, en effet’ respondeu o outro, pego de surpresa e muito preocupado de repente.(...).¹⁶¹

A intertextualidade em Carpentier prova ser ele um grande leitor/escritor, que transformou tudo o que leu em sua teoria. Em contrapartida, exige uma competência muito grande de leitura de quem lê sua obra, pela mescla que faz entre as línguas e os discursos.

¹⁶⁰ Idem, ibidem, p. 128.

¹⁶¹ Idem, ibidem, p. 145.

Ao olhar-se de forma crítica para a tradição literária das Américas, veremos que a tentativa de criar uma identidade americana, tomando como referência os cânones europeus e excluindo toda produção que não se encaixasse nestes modelos, foi frustrada. Consta-se que a busca de uma identidade passa, necessariamente pelo espaço da alteridade, segundo expressa Maria Luiza da Silva:

Do estranhamento de si, da sedução e resistência ao Outro, do eterno retorno ao Mesmo e da transparência sobre a presença estrangeira, imagens gravam na página em branco essa fisionomia multifacetada (...).¹⁶²

A identidade vista sob o prisma da alteridade desdobrada permite-nos expressar a realidade cultural híbrida das Américas. Faz-nos compreender que a identidade, assim como o texto literário, é uma paisagem de “múltiplas moradas”, olhada e transformada pelo imaginário. Carpentier, em “Consciência e identidade de América Latina”, discurso pronunciado na Aula Magna da Universidade Central de Venezuela afirmava:

(...) é que o homem cidade-século-XX, o homem nascido, crescido, formado em nossas proliferantes cidades de concreto armado, cidades da América Latina, tem o dever incontestável de conhecer os clássicos americanos, de relê-los, de meditar sobre eles, para encontrar suas raízes, suas árvores genealógicas de palmeira, de apamate ou de ceiba, para tentar saber que é, o que é e que papel deverá desempenhar, absolutamente identificado consigo mesmo, nos vastos e turbulentos cenários, onde, atualmente, estão sendo representadas as comédias, os dramas, as tragédias – sangrentas e multitudinárias tragédias – do nosso continente.¹⁶³

Nesse sentido, constata-se que Carpentier, intelectual comprometido com sua visão do mundo e sua missão como escritor, explicita a necessidade de voltar às origens, ou seja, às raízes para desvendar uma história cultural comum a todos os povos latino-americanos que remete à cultura europeia de centro, mas que, uma vez chegada a estas novas terras, se mistura e estabelece uma simbiose de culturas,

¹⁶² SILVA, Maria Luiza. Poesia e alteridade: Mário de Andrade, Augusto Meyer e a paisagem das “múltiplas moradas”. In: CARVALHAL, Tania (org.). *Culturas, contextos e discursos: limiares críticos no comparatismo*. Porto Alegre: EDUFRGS, 1999. p. 101.

¹⁶³ CARPENTIER, op. cit., 1987, p. 38.

crenças e mitos, gerando uma nova cultura. É a missão do intelectual detectar essas diferenças que são tão importantes na busca da nossa identidade latino-americana. A literatura imita a vida e é nessa perspectiva da busca da identidade que Carpentier faz um apelo à tomada de consciência do papel que se deve desempenhar na realidade invariavelmente original desse continente.

Essa visão de mundo não é diferente na obra em análise. Carpentier faz-se ouvir através do seu polêmico personagem, O Primeiro Magistrado, que, na busca de um discurso inovador, usa o termo latinidade de maneira peculiar:

– Afinal de contas, ‘latinidade não significava ‘pureza de sangue’, nem ‘limpeza de sangue’- como se costumava dizer em antiquados termos de Santo Ofício. Todas as raças do mundo tinham-se amalgamado na prodigiosa bacia mediterrânea, mãe da nossa cultura.(...) Dizer ‘latinidade’ era dizer mestiçagem, e todos éramos mestiços na América Latina; todos tínhamos algo de negro e de índio, de fenício ou de mouro, de gaditano ou de celtibero – (...). Éramos mestiços com muita honra!¹⁶⁴

Através da analogia, o termo latinidade remete às nossas origens, remete ao processo de imposição da cultura colonial e de transculturação no continente latino-americano. Por outro lado, a latinidade mudou de figura ao chegar às essas terras, quando se mistura com a cultura do negro e do índio, tornando-se diferente. Esta analogia, na busca das raízes, acaba valorizando a identidade latino-americana no romance.

O hibridismo cultural pressupõe a mestiçagem. Benjamin Abdala Junior, citando Edouard Glissant, afirma:

Em termos culturais – diríamos, como Edouard Glissant –, que o mundo se crioula. Isto é, torna-se cada vez mais mestiço, abrindo-se cada vez mais sem preconceito para a mistura, para a consideração das formulações híbridas.¹⁶⁵

¹⁶⁴ CARPENTIER, op. cit., 1984, p. 107.

¹⁶⁵ ABDALA JR., Benjamin. Um ensaio de abertura: mestiçagem e hibridismo, globalização e comunitarismos. *Margens da cultura: mestiçagem, hibridismo & outras misturas*. São Paulo: Boitempo, 2004. p. 18-19.

Esta visão do mundo criouliizado já aparece na produção literária de Alejo Carpentier. E, no que diz respeito ao hibridismo cultural na América Latina, o próprio Carpentier manifesta que:

(...) esta terra americana foi o teatro do mais sensacional encontro étnico registrado nos anais do planeta: encontro do índio, do negro e do europeu de tez mais ou menos clara, destinados, no futuro, a misturar-se, entremisturar-se, estabelecer simbioses de culturas, de crenças, de artes populares, na mais tremenda mestiçagem já vista...¹⁶⁶

Em *O Recurso do Método*, o escritor trabalha não só a questão do hibridismo racial e cultural, mas também polemiza uma questão de atualidade que é “a dos híbridos que se imaginam ‘puros’ e do mestiço que quer ser branco”¹⁶⁷. No romance, o autor apresenta o termo inglês *Latin colour*, usado pelos *ianques* para denominar aos latino-americanos de pele *bronzada*, e apresenta alguns dos seus personagens, como o Coronel Walter Hoffman, a quem chama de “prusiano con abuela negra en el traspatio”¹⁶⁸, isto é, um prussiano que tem um pé na África, mas que se envergonha de ser mestiço e esconde a sua origem.

Podemos afirmar, então, que esse escritor transita freqüentemente entre dois mundos, entre o “local” e o “universal”. Sua condição de homem de trânsito, sua avidez cultural e toda sua experiência de vida são aproveitadas de maneira eficiente em sua produção intelectual e literária. Carpentier escreve dentro do seu país e fora dele. Isto faz com que a sua obra nasça no “entre-lugar” dos dois mundos, do discurso de “centro” e de “periferia” e seja desterritorializada.

Em *O Recurso do Método*, assistimos a criação de um personagem, o Primeiro Magistrado, que está o tempo todo de passagem, isto é, indo e voltando da Europa para seu país, que é, nem mais nem menos, o território latino-americano com suas

¹⁶⁶ CARPENTIER, op. cit., 1987, p. 36.

¹⁶⁷ ABDALA JR; op. cit., p. 57.

¹⁶⁸ CARPENTIER, Alejo. *El recurso del método*. México, España, Argentina, Colombia: Siglo Veintiuno, 1974. p. 75. Todas as demais citações textuais foram retiradas desta edição.

belezas naturais e sua riqueza cultural. No romance, não se evidencia fronteiras geopolíticas, mas, sim, uma pátria literária – que o ditador faz questão de frisar – cujas fronteiras não coincidem com as de uma nação.

O fenômeno da desterritorialização é visto através do pensamento de George Steiner¹⁶⁹, quando este expõe que, de todos os homens, o escritor é aquele que mais encarna o gênio da sua língua materna e que cada língua cristaliza a história e a visão do mundo específica de uma nação. Daí estranha-se, *a priori*, a idéia de um escritor lingüisticamente “desabrigado”, que não se sinta completamente à vontade na língua da sua produção e, sim, deslocado ou em hesitação na fronteira.

Praticando o que hoje a crítica chama de escritura desterritorializada, assiste-se, no romance, a ausência de delimitação de fronteiras geopolíticas, isto é, de espaços físicos como os que conhecemos. Trata-se da passagem de personagens pelas terras de *lá* e de *cá*, ou seja, sabe-se que o personagem transita fundamentalmente entre a França, os Estados Unidos (as terras de *lá*) e uma terra, a Venezuela, que resulta ser uma mescla de culturas e da história de países latino-americanos, como Cuba, México, Santo Domingo, entre outros (as terras de *cá*).

¹⁶⁹ STEINER, George. *Extraterritorial: a literatura e a revolução da linguagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 15-16.

4 PRÁTICAS PÓS-COLONIAIS E TRADUÇÃO CULTURAL EM O REINO DESTE MUNDO E O RECURSO DO MÉTODO

La traducción ha de orientarse hacia la afirmación, y ello sólo puede alcanzarse desde el "más allá" a medio camino del puente entre culturas. El "tercer espacio" de la teoría crítica es el lugar de la única traducción legítima posible, de la misma manera que es también el espacio donde la frontera cultural aparece en constante movimiento, como la orilla de encaje que forman las olas, híbridas de arena, espuma y mar, en los poemas de Derek Walcott.

Ovidi Carbonell i Cortés

Escrever em meio a um processo de descolonização cultural, em consonância com um projeto literário e cultural que visa à definição de uma consciência ideológica e política e de identidade cultural, respeitando e contemplando as diferenças (alteridade), constitui a prática literária e cultural do contexto pós-colonial. Portanto, a tradução, como reescritura, se torna relevante, configurando-se como um terreno fértil para a mediação e a realização de qualquer projeto cultural.

Partindo do pressuposto teórico de que ler é também traduzir, o escritor cubano Alejo Carpentier, através de uma leitura cuidadosa da realidade e do entorno cultural, traduz para sua narrativa uma profunda pesquisa de curiosidades histórico-culturais e antropológicas. Esse escritor possui um projeto cultural que pensa a identidade e passa pela alteridade cultural. É, pois, a tradução entendida como leitura da realidade latino-americana. A través de *El Reino de este Mundo* e de *El Recurso del*

Método, traduzidos para o português como *O Reino deste Mundo* e *O Recurso do Método*, procura-se exemplificar e caracterizar o projeto literário-cultural do autor.

Elena Palmero, ao referir-se à escrita do autor em *El Reino de este Mundo*, diz:

(...) Carpentier desenvolve, como centro temático e compositivo, temporalidades plurais e conflituosas, correlaciona tempos que uma metafísica da presença e da representação excluiria, põe em crise uma idéia de sujeito homogêneo. Debate, também, uma identidade em mudança e contínua transformação, sempre segundo paradigmas de escrita, em que as coordenadas compositivas de tempo instauram relações narrativas e comunicativas de extraordinária originalidade, sobretudo se pensamos que esse modo de entender a temporalidade do relato institui a metaficcionalidade e a hibridez, marcas típicas de uma narrativa que, por volta da metade do século, está se abrindo para uma nova maneira de olhar-se como literatura e de assumir uma função social.¹⁷⁰

Em *O Recurso do Método*, múltiplas vozes e diferentes linguagens circulam no texto. A obra caracteriza-se por um processo de carnavalização, entendida como a inscrição, na literatura dita 'cultura', da literatura popular. Há uma confluência de discursos, uma mistura de registros, de elementos das línguas autóctones e de 'regionalismos' dos países da região caribenha na tentativa de criar um idioma latino-americano que contracenava com outros idiomas como o francês, o alemão e o inglês. Já em *O Reino deste Mundo*, a linguagem erudita e metafórica da narrativa também contracenava com línguas estrangeiras como o francês, o crioulo e o latim.

Em relação aos dois romances, pode-se fazer referência à citação de Elena Palmero:

(...) os textos manifestaram uma notória manipulação lúdica de outros códigos genéricos, em uma espécie de intertextualidade auto-referenciada e contaminação consciente, centralizando a criação metapoética em obras que se auto-representam como arquivos de relatos.¹⁷¹

O projeto de escrita multicultural e babélico de Carpentier, em consonância com sua postura vanguardista, inclusive em sua proposta de tradução/leitura

¹⁷⁰ PALMERO, Elena. Alejo Carpentier: Passos nos caminhos da identidade. In: BERND, Zilá (org.). *Americanidade e transferências culturais*. Porto Alegre: Movimento, 2003. p. 78.

¹⁷¹ Idem, ibidem, p. 77.

interpretativa da América, produz determinada travessia cultural a ser feita pelos tradutores, ou seja, do ponto de vista da recepção literária, analisa-se, a seguir, como os tradutores brasileiros, na condição de receptores literários, leram elementos da rica cultura caribenha, recriada pelo autor cubano, nos romances *El Reino de este Mundo* e *El Recurso del Método*.

A riqueza extraordinária de elementos culturais e sociais pertencentes à literatura popular e ao folclore dessa região da América Central e do Caribe, dos mitos e lendas, ditados e frases populares inscritos nas obras e a complexidade do discurso carnavalesco do escritor, que mescla diversas línguas e discursos, constituem desafios para o tradutor enquanto leitor/escritor. Exige-se competência de leitura, domínio cultural e lingüístico de quem traduz para transportar adequadamente, reescrever e inserir tais produções em uma outra tradição literária.

4.1 A TRADUÇÃO CULTURAL NAS TRADUÇÕES PARA O PORTUGUÊS DE O REINO DESTA MUNDO E O RECURSO DO MÉTODO

Após essa breve descrição do estilo narrativo do autor e do entendimento sobre o projeto tradutório que a teoria da tradução contemporânea oferece passemos a analisar a dinâmica cultural das traduções operadas pelos tradutores de Carpentier, João Olavo Saldanha, tradutor de *O Reino deste Mundo*, e Beatriz A. Cannabrava, tradutora de *O Recurso do Método*.

Saldanha, em *O Reino deste Mundo*, procura, ao longo de toda a narrativa, as melhores escolhas e soluções tradutórias com o intuito de tornar didática a riqueza

estilística da narrativa, isto é, de dar acesso aos leitores brasileiros ao fascinante universo da literatura latino-americana de fala hispânica. Para tanto, realiza uma pesquisa cuidadosa das diferenças culturais e de elementos históricos que conformam a obra, permitindo a passagem da diferença cultural e da história haitiana com sucesso. Entretanto, vejamos alguns exemplos tomados de passagens da obra que mostram os desafios da tradução cultural, as soluções e manipulações da informação cultural, realizadas pelo tradutor.

Os primeiros exemplos dizem respeito a pratos típicos da culinária caribenha:

Pronto se supo, con espanto, que el veneno había entrado en las casas. Una tarde, al merendar **una ensaimada**¹⁷², el dueño de la hacienda de Coq-Chante se había caído, súbitamente, sin previas dolencias, arrastrando consigo un reloj de pared al que estaba dando cuerda.¹⁷³

Logo se soube com espanto que o veneno entrara nas casas. Uma tarde, quando merendava **um bolo**, o dono da fazenda Coq-Chante caíra subitamente, sem ter sentido nada antes, arrastando consigo um relógio de parede, no qual estava dando corda.¹⁷⁴

O tradutor realiza, nesse exemplo, uma tradução cultural, substituindo o típico *pão doce* pelo *bolo*, adequando esse elemento da culinária à significação ou funcionalidade cultural que o bolo tem para o leitor brasileiro.

A seguir, apresentam-se mais exemplos nos quais outros elementos da culinária sofrem também alguma aclimação:

También era cierto que Henri Christophe, metido de alto gorro blanco en el humo de su cocina, tenía un tacto privilegiado para hornear **el volován de tortuga**¹⁷⁵ o adobar en caliente la paloma torcaz. Y cuando ponía la mano

¹⁷² Pão doce em forma de espiral, originário da culinária hispânica (Mallorca), feito com farinha, ovos, açúcar, leite e graxa de porco.

¹⁷³ CARPENTIER, op. cit., 1975, p. 74.

¹⁷⁴ CARPENTIER, Alejo. *O Reino deste Mundo*. Trad. João Olavo Saldanha. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1985. p. 17. As demais citações da obra traduzida foram retiradas desta edição.

¹⁷⁵ Alimento originário da culinária francesa *vol-au-vent* é um pastel folhado de carne de tartaruga ao molho com champignons.

en la artesa, lograba **masas reales**¹⁷⁶ cuyo perfume volaba hasta más allá de la calle de los Tres Rostros.¹⁷⁷

Também era certo que Henri Cristophe, que desaparecia com seu gorro branco dentro da fumaça da cozinha, tinha um dom privilegiado para assar ao forno **um pastel de carne de tartaruga** ou para condimentar uma pomba selvagem. E quando punha a mão na masseira, **fazia massas dignas de um rei**, cujo perfume se sentia muito além da Rua dos Três Rostos.¹⁷⁸

No trecho anterior, tem-se, no primeiro exemplo, a aclimação de um autêntico produto da culinária “creole” haitiana para o termo *pastel de carne* e, no segundo exemplo, além da tentativa de aclimação do termo, o tradutor capta o duplo significado implícito neste: o doce chamado de *Masa Real* e a idéia que esse termo anuncia sobre o futuro de quem mais adiante seria Henri Cristophe, o grande rei.

Cansado del **garbanzo**¹⁷⁹ y la **cocina** de los toscos españoles de la otra vertiente, el fraile astuto se encontraba muy bien en la corte haitiana, cuyas damas lo colmaban de frutas abrigadas y vinos de Portugal.¹⁸⁰

O astuto frade, cansado já do **feijão com carne-seca** dos rudes espanhóis do outro lado da ilha, estava agora muito bem instalado na corte haitiana, onde as senhoras o obsequiavam continuamente com frutas cristalizadas e vinhos de Portugal.¹⁸¹

No exemplo acima, a escolha dos termos *el garbanzo e la cocina* (culinária), com todas suas implicações, pela expressão *feijão com carne-seca*, responde a uma tradução cultural para um tipo de alimento, bem conhecido, mas não sofisticado.

Na continuidade, apresenta-se, também, a tradução cultural de um termo que é bem representativo da história e cultura escravista, isto é, *el cimarrón*:

Poco valía un esclavo con un brazo de menos. Además, todo mandinga – era cosa sabida – ocultaba un **cimarrón**¹⁸² en potencia. Decir mandinga era decir díscolo, revoltoso, demonio.¹⁸³

¹⁷⁶ Nem bolo nem biscoito, o *Masa Real* é um doce de massa de empada com recheios doces ou salgados.

¹⁷⁷ CARPENTIER, op. cit., 1975, p. 89.

¹⁷⁸ CARPENTIER, op. cit., 1985, p. 36.

¹⁷⁹ Grão-de-bico.

¹⁸⁰ CARPENTIER, op. cit., 1975, p. 134.

¹⁸¹ CARPENTIER, op. cit., 1985, p. 84-85.

¹⁸² Diz-se do escravo negro que fugia de seus amos para as montanhas.

¹⁸³ CARPENTIER, op. cit., 1975, p. 70.

Pouco valia um escravo com um braço a menos. De mais a mais, todo mandinga – era coisa sabida – ocultava um **fugitivo** em potencial. Dizer mandinga era dizer desordeiro, revoltado e demônio.¹⁸⁴

Já se fez referência, ao mencionar os desafios que uma outra cultura ou realidade trazem para a tarefa do tradutor, que nem sempre as escolhas que o tradutor faz, conseguem refletir a carga semântica de um determinado elemento ou passagem cultural em sua totalidade. Veja-se a tradução da seguinte passagem:

Serían las diez de la noche cuando Monsieur Lenormand de Mezy, amargado por sus meditaciones, salió al **batey**¹⁸⁵ de la tabaquería con el ánimo de forzar a alguna de las adolescentes que a esa hora robaban hojas en **los secaderos** para que las mascaran los padres.¹⁸⁶

Seriam dez horas da noite quando Monsieur Lenormand de Mezy, amargurado pelos seus pensamentos, saiu em direção ao **galpão de tabaco** com vontade de violentar qualquer das adolescentes que a essa hora enrolavam as folhas de tabaco que dariam depois para seus pais mascarem.¹⁸⁷

Nessa passagem há um elemento importante que não se traduz, o termo *batey* que é, ainda hoje, na ilha de Santo Domingo, um símbolo de comunidade híbrida e multicultural. Ao invés, foi dada uma solução tradutória que conduz a narrativa, diretamente para *los secaderos (galpões de tabaco)* e acaba perdendo-se o matiz cultural fornecido por *batey* no original.

‘Presos’, pensó Ti Noel, al ver que los guardianes eran negros, pero que los trabajadores también eran negros, lo cual contrariaba cierta noción que había adquirido en Santiago de Cuba, las noches en que había podido concurrir a alguna fiesta de **tumbas**¹⁸⁸ y **catás**¹⁸⁹ en el **Cabildo**¹⁹⁰ de Negros Franceses.¹⁹¹

¹⁸⁴ CARPENTIER, op. cit., 1985, p. 11.

¹⁸⁵ Espaço físico que ocupam as fábricas, seu conjunto de maquinarias para a safra, suas praças e pastos. Termo legado pelos índios taínos da região, o *batey* transformou-se na unidade produtiva fundamental durante a época colonial. Criado, inicialmente, em torno dos engenhos de açúcar, os senhores dos engenhos, donos dos bateyes, a partir do século XVI, forjaram uma imigração estrangeira para habitar e trabalhar nessa unidade agrícola.

¹⁸⁶ CARPENTIER, op. cit., 1975. p. 96.

¹⁸⁷ CARPENTIER, op. cit., 1985. p. 44.

¹⁸⁸ Sociedades de recreio e ajuda mútua. Tumba francesa é também o nome dado a certos tambores e por extensão a certas danças e cantos, no quais, dança e canta-se imitando o mais elegante francês *petit maître*. Para os escravos a dança francesa era uma expressão de distinção social.

¹⁸⁹ Um dos quatro tipos de tambores presentes nas festas de tumbas francesas: *cata, bula, premier e second*.

‘Prisioneiros’, pensou Ti Noel ao ver que os guardas eram negros e que os trabalhadores também eram negros, o que contrariava certas noções que tinha adquirido em Santiago de Cuba, naquelas noites em que pudera assistir a alguma **festa nos bosques**, quando batucavam **os tambores** nas **Assembléias** dos Negros Franceses.¹⁹²

Como se pode constatar, no exemplo anterior, são negligenciados termos que aludem à diferença cultural, o termo *tumbas*, que alude às tumbas francesas é traduzido como *festa no bosque*, e o termo *cabildo* é traduzido por *assembléia*.

Observe-se, também, a tradução de nomes de algumas plantas presentes numa das passagens que mostram o processo de demência do velho Ti Noel. Através da tradução literal ou do calque e até da mudança da referência (a planta), o tradutor tenta, provavelmente, tornar exótica a natureza do lugar, uma vez que não é possível determinar o motivo de suas escolhas.

El anciano llenaba de cosas hermosas los vacíos dejados entre los restos de paredes, haciendo de cualquier transeúnte ministro, de cualquier cortador de yerbas general, otorgando baronías, regalando guirnaldas, bendiciendo a las niñas, imponiendo flores por servicios prestados. Así había nacido la Orden de la **Escoba Amarga**¹⁹³, la Orden del **Aguinaldo**¹⁹⁴, la Orden del **Mar Pacífico**¹⁹⁵ y la Orden del **Galán de Noche**.¹⁹⁶

O velho ia colocando coisas lindas nos espaços existentes entre os restos de paredes, nomeando qualquer transeunte ministro, qualquer cortador de pasto general, outorgando baronatos, presenteando grinaldas, abençoando meninas, impondo flores por serviços prestados. Assim nasceram a Ordem da **Acácia**, a Ordem do **Cipó de Natal**, a Ordem do **Mar Pacífico**, a Ordem do **Galã da Noite**.¹⁹⁷

No entanto, cabe ressaltar, neste ponto, que Saldanha, ao longo da tradução, não fez uso de notas de rodapé que explicassem ao leitor o porquê de suas escolhas ou soluções tradutórias. Esse fato resulta instigante quando o objetivo do

¹⁹⁰ Sociedades negras, permitidas pelas autoridades coloniais e agrupadas segundo o lugar de origem de seus membros. Surge para defender a herança de uma cultura ancestral da rápida desintegração causada pelo choque de culturas e manter a continuidade cultural. Seus membros pretendiam seguir uma organização similar à tribal de origem, com instrumentos musicais, cantos, danças, religião e línguas.

¹⁹¹ CARPENTIER, op. cit., 1975, p. 122.

¹⁹² CARPENTIER, op. cit., 1985, p.74.

¹⁹³ Em português, Losna Branca.

¹⁹⁴ Em português, Manto Branco.

¹⁹⁵ Em português, Hibisco.

¹⁹⁶ Em português, Dama-da-noite. CARPENTIER, 1975, p. 161.

¹⁹⁷ CARPENTIER, op. cit., 1985, p. 109.

romance traduzido é apresentar uma obra que retrata um universo cultural diverso e distante do leitor brasileiro.

Já Beatriz A. Cannabrava, em *O Recurso do Método*, revela também uma pesquisa cuidadosa de elementos da flora, fauna, alimentação, folclore e cultura da região da América Central e do Caribe. A sua tradução produz um certo estranhamento ao introduzir elementos que não pertencem à cultura da literatura-alvo, isto é, esse estranhamento resulta da travessia de ditados populares, frases idiomáticas e convenções de uma cultura para a outra, produzindo, assim, textos híbridos.

Observemos o seguinte exemplo:

(...) se multiplicaban las funerarias, apretando su cerco de lutos y ataúdes en torno al Palacio Presidencial. – **¡Ahí viene la lechuza!** – exclamaba la Mayorala Elmira, cuando veía aparecer, en la Plaza Mayor, alguna carroza, mortuoria, camino del cementerio. – **¡Sola vaya!** – respondía el Primer Magistrado (...).¹⁹⁸

(...) multiplicaram-se as agências funerárias, fechando seu cerco de lutos e ataúdes em torno do Palácio Presidencial. **'Aí vem a coruja!'**, exclamava a maiorala Elmira, quando via aparecer, na Plaza Mayor, algum carro de defunto a caminho do cemitério. **'Que vá só!'**, respondia o Primeiro-Magistrado (...).¹⁹⁹

No exemplo, a tradutora opta por fazer uma tradução de equivalência lingüística ou puramente formal, para apresentar convenções culturais hispânicas, ao invés de fazer uma tradução dinâmica das duas convenções que bem poderiam ser para 'Aí vem a coruja!', 'Lá vem o defunto', (na cultura hispânica, a coruja está associada à morte) e para 'Que vá só.', 'Cruz credo!' em português.

¹⁹⁸ CARPENTIER, op. cit., 1974. p. 152.

¹⁹⁹ CARPENTIER, Alejo. *O Recurso do Método*. Trad. Beatriz A. Cannabrava. São Paulo: Marco Zero, 1984. p. 128. As demais citações da obra traduzida foram retiradas desta edição.

No exemplo a seguir, a tradutora opta também por fazer uma tradução literal do termo *petrolero* do espanhol, que no contexto original, apresenta uma dupla significação, provocando estranhamento na passagem para o português.

El Doctor Peralta abre mi pequeño escritorio de Boule, y saca una botella de Ron Santa Inés, con su etiqueta de caracteres góticos en paisaje de cañaverales. – ‘Esto da la vida’. – ‘Sobre todo, después de la noche de anoche.’ – ‘Al Señor le dio por las religiosas.’ – ‘Y a ti por las negras.’ – ‘Usted sabe, mi compadre, que yo soy **petrolero**.’ – ‘Petroleros somos todos allá’ – dije, riendo (...).²⁰⁰

O dr. Peralta abre minha pequena escrivaninha de Boule, e tira uma garrafa de rum Santa Inês, com seu rótulo de letras góticas em paisagem de canaviais. ‘Isto vai fazê-lo reviver.’ ‘Sobretudo, depois da noite de ontem.’ ‘O Senhor preferiu as religiosas.’ ‘E você, as negras.’ ‘O senhor sabe, meu compadre, que eu sou **petroleiro**.’ ‘Petroleiros somos todos lá’, disse, eu, rindo (...).²⁰¹

Trata-se do significado primário da palavra *petroleiro* que marca a origem do Presidente, isto é, nascido na Venezuela, um dos maiores países produtores de petróleo, e, o significado cultural, atribuído à palavra na região, que caracteriza o homem branco que gosta de mulheres da raça negra e mantém relações com elas.

Nas passagens onde são apresentados comes e bebes, elementos paisagísticos, instrumentos musicais, entre outros, próprios da região, a tradutora escolhe traduções literais e calques desses elementos culturais, obtendo uma tradução híbrida. Veja-se o seguinte exemplo, onde são apresentadas bebidas:

(...) – era moda, ahora, esto de mezclar licores – que les hizo establecer divertidas escalas de comparaciones entre lo de acá y los **minyules**²⁰² **veracruzanos** del Hotel Diligencias, los **ponches rosados** de las Antillas y los **mojitos**²⁰³ **cubanos** con sus frías hojas de hierbabuena, los **rocíos de gallo**²⁰⁴, compuestos de angostura y ginebra, **zamuritos**²⁰⁵ de berro o de limón, **chichas**²⁰⁶ y **pulques curados**²⁰⁷, de nuestras Tierras Calientes.²⁰⁸

²⁰⁰ CARPENTIER, op. cit., 1974, p.18.

²⁰¹ CARPENTIER, op. cit., 1984, p. 15.

²⁰² Coquetéis.

²⁰³ Bebida feita com rum, gelo, angostura, soda fria, suco de limão ou lima e folhas de hortelã.

²⁰⁴ Café típico de Cuba, o qual é uma mistura de café expresso com algumas gotas de aguardente de cana. Era bastante consumido na década de 50.

²⁰⁵ Também conhecida como *canelita*, essa bebida venezuelana, é feita de aguardente de cana com uma pitada de canela. Nas zonas andinas, é conhecida como *calentaito*, porque se bebe quente.

²⁰⁶ Bebida fermentada de milho ou de arroz em suco de abacaxi. Foi a bebida preferida dos indígenas venezuelanos.

(...) – era moda, agora, misturar bebidas – que lhes fizeram estabelecer divertidas escalas de comparações entre aquilo e os **minyules veracruzanos** do Hotel Diligencias, os **ponches rosados** das Antilhas e os **mojitos cubanos**, com suas frias folhas de hortelã, os **orvalhos de galo**, compostos de angustura e gim, **zamoritos** de agrião ou de limão, **chichas** e **pulques curados**, de nossas Terras Quentes.²⁰⁹

A seguinte passagem do texto em espanhol tenta descrever, resumidamente, a Venezuela e sua cultura. Observe-se a tradução:

(...) México había caído en la anarquía más atroz...), se desembocaba en nuestra patria, con grandes elogios de sus cataratas y volcanes, de sus **quenás**²¹⁰ y **guitarras**, de sus **huipiles**²¹¹, **bohíos**²¹² y **liquiliquis**²¹³, de sus **tamales**, **ajiacos**²¹⁴ y **fejoadas**, con evocación de los grandes momentos de su Historia (...).²¹⁵

(...) México havia caído na anarquia mais atroz...), desembocava na nossa pátria, com grandes elogios a sua cataratas e vulcões, suas **quenás** e **violões**, seus **huipiles**, **choças** e **liquiliquis**, suas **pamonhas**, **ajiacos** e **fejoadas**, com evocação dos grandes momentos da sua história (...).²¹⁶

Na sucessão descritiva, a tradutora mantém aqueles elementos estrangeiros, que compõem a cultura daquela região, à exceção da tradução cultural que faz do termo *bohíos* para *choças* em português.

Na esteira da tradução cultural, pode-se verificar mais exemplos da mesma nas seguintes passagens:

Ofelia era quien era – sum qui sum desde pequeña y no sería otra - , y siendo como era seguiría igual, en genio y figura, a la niña arrebatada, empeñosa, a la vez tenaz e inestable, que había sido desde que descubriera el universo a escala de **la gallina ciega**, **Antón Perulero**²¹⁷, **la**

²⁰⁷ Bebida mexicana que se produz da fermentação do *aguamiel* (suco contido na raiz do *maguey* ou *agave*) com frutas, sementes ou grãos e legumes.

²⁰⁸ CARPENTIER, op. cit., 1974, p. 40.

²⁰⁹ CARPENTIER, op. cit., 1984, p. 35-36.

²¹⁰ Flauta andina.

²¹¹ Túnica ou bata sem mangas bordada a mão, originária da Guatemala.

²¹² Construções circulares de teto cônico ou de base retangular. Essas casas indígenas eram fabricadas de madeira, ou de paredes de canas unidas e amarradas fortemente por cipós. O teto era feito de folhas de palmeira seca, palha ou capim e o chão também era feito com os mesmos materiais.

²¹³ Traje símbolo nacional da Venezuela.

²¹⁴ Sopa feita com os mais variados ingredientes: cebola, alho, pimentão, extrato de tomate, suco de limão, espiga de milho, banana verde e madura, abóbora, batata, batata doce, mandioca, taioba ou inhame branco, inhame, frango, carne de porco e carne seca.

²¹⁵ CARPENTIER, op. cit., 1974, p. 102.

²¹⁶ CARPENTIER, op. cit., 1984, p. 87.

²¹⁷ Jogo imitativo onde as crianças reproduzem situações típicas do meio familiar e da vida dos adultos, com a correspondente diferenciação sexual.

rueda de Arroz con Leche, la chirinola de tacos parados²¹⁸, Mambrú se fue a la guerra²¹⁹ y la Pájara Pinta del Verde Limón²²⁰.

Ofélia era quem era – sum qui sum desde pequena, e não seria outra - , e, sendo como era, continuaria igual, em gênio e figura, à menina voluntariosa, teimosa, ao mesmo tempo tenaz e instável, desde que descobrira o universo na escala **da cabra-cega, atirei-o-pau-no-gato, ciranda-cirandinha, pega-pega, barra-manteiga.**²²¹

Tratam-se de brincadeiras infantis que a tradutora traduz culturalmente para adequá-las ao sistema cultural receptor. Como se pode ver, traduz a brincadeira da *gallina ciega* pela de *cabra-cega* em português, onde as regras são as mesmas, porém o animal que a nomeia é diferente. Também traduz a música de ciranda *la rueda de Arroz con Leche* por *Ciranda-cirandinha*, que tem igual função em português. Entretanto, verte a brincadeira de *Antón Perulero* para o português como sendo *atirei-o-pau-no-gato*, música de ciranda; as brincadeiras de *chirinola* e a música da amarelinha como o jogo de *pega-pega* e a música de roda *La Pájara Pinta* como o jogo de *barra-manteiga*.

Quanto às descrições que a tradutora faz de algumas cenas relativas à mulher violentada, massacrada e à mulher pecadora, como objeto sexual, são, de certa forma, intensas e manifestam o preconceito, o lugar marginalizado e banalizado dessa mulher na sociedade patriarcal apresentada pelo autor.

Veja-se os seguintes trechos:

Al verse casi cercado, Ataúlfo Galván se había refugiado en la otra orilla, dejando de este lado a sus dos veladoras del sueño, Misia Olalla y Jacinta la Negra que, a estas horas, debían haber sido pasadas por las braguetas de medio batallón de Húsares de la Patria, **desfilándoles por entre los muslos de uno en fondo.**²²²

²¹⁸ Jogo infantil parecido ao do boliche.

²¹⁹ Música cantada enquanto as meninas jogam a amarelinha.

²²⁰ Música cantada pelas meninas em roda. Num certo momento da música, elas formam duas filas e dançam uma frente a outra uma espécie de dança coreográfica semelhante a de um minuetto cortesão. CARPENTIER, op. cit., 1974, p. 68.

²²¹ CARPENTIER, op. cit., 1984, p. 58.

²²² CARPENTIER, op. cit., 1974, p. 61.

“Ao ver-se quase cercado, Ataúlfo Galván tinha se refugiado na outra margem, deixando deste lado suas duas veladoras de sono, Misia Olalla e Jacinta la Negra, que, àquela altura, deviam ter passado pela braguilha de meio batalhão de Hussardos da Pátria, **desfilando entre as coxas de um em um, a fundo.**²²³

Enquanto Carpentier faz referência ao número de homens que desfilam pelas coxas dessas mulheres, Beatriz reforça não a idéia do número de homens que passam por elas e, sim, o tipo de relação sexual que elas mantêm com esses homens, ao usar a expressão ‘de um em um, a fundo’.

Verifica-se, também, que a tradutora tenta, com sucesso, trasladar, nos diálogos das personagens, as marcas de um registro que corresponde ao do linguajar popular. Observe-se:

Pero, emperezado en una butaca, comiendo chocolates rellenos de licor, no acababa de resolverse a nada. – ‘Lo que quiera su Merced’ – murmuró la Mayorala, como hablando en sueños. – **Orita te digo, m’hijita**. No te apures.²²⁴

Mas, refestelado numa poltrona, comendo bombons recheados de licor, não se resolvia a nada. ‘Como quiser vossa Mercê’, murmurou a maiorala, como que falando em sonhos. **Agorinha lhe digo, filhota**. Não se apresse.²²⁵

No exemplo anterior, as marcas estão precisamente em *orita* e *m’hijita*, que traduz respectivamente como *agorinha* e *filhota*.

Na passagem a seguir, ao mostrar a maneira de falar da maiorala Elmira, mulher sem muita instrução, acaba enfatizando mais esse aspecto social e de classe que no próprio original.

– ‘¡Ahí viene la lechuza!’ – exclamaba la Mayorala Elmira, cuando veía aparecer, en la Plaza Mayor, alguna carroza mortuaria, camino del cementerio. – ‘¡Sola vaya!’ – respondía el Primer Magistrado, uniendo el índice y el meñique de ambas manos en signo conjuratorio de Malas Sombras. – **A usted no lo tumba ni Napoleón** – concluía la Mayorala (...).²²⁶

²²³ CARPENTIER, op. cit., 1984, p. 53.

²²⁴ CARPENTIER, op. cit., 1974, p. 175-6.

²²⁵ CARPENTIER, op. cit., 1984, p. 148.

²²⁶ CARPENTIER, op. cit., 1974, p. 152.

‘Aí vem a coruja!’, exclamava a maiorala Elmira, quando via aparecer, na Plaza Mayor, algum carro de defunto a caminho do cemitério. ‘Que vá só!’, respondia o Primeiro-Magistrado, unindo o indicador e o mindinho das duas mãos num signo esconjuratório de Sombras Malignas. ‘**Nem Napoleão dirruba o senhor**’, concluía a maiorala Elmira, (...).²²⁷

Enquanto que, no original, a marca da falta de instrução vem dada apenas pelo erro ao falar o nome de Napoleão, na tradução, como se vê, são vários os erros apresentados na fala da maiorala: *Napolião, dirruba e senhor*.

Visto que a tradutora, do meu ponto de vista, apresenta uma tradução estrangeirada, ela não faz uso de notas explicativas. O que se constata é a presença de notas dos editores, os quais traduzem discursos do francês, inglês, alemão e latim, que haviam sido deixados no original, explicam questões culturais e dão informações de toda natureza.

Depois de realizada esta breve exemplificação do ato tradutório dos dois romances de Alejo Carpentier e, considerando-se a noção de Lawrence Venuti²²⁸ de tradução como *locus* da diferença, pois é a presença textual do tradutor, isto é, a sua visibilidade no texto-alvo que garante a passagem e revelação das diferenças culturais, vê-se que tanto o projeto tradutório de João Olavo Saldanha, quanto o de Beatriz Cannabrava comportam a marca da alteridade, embora cada um tenha optado por projetos diferenciados. O que se pode comprovar é que o primeiro escolhe uma tradução mais aclimatada, e a segunda, uma tradução estrangeirada, havendo, porém, momentos em que a tradução cultural faz certos ajustes para adaptar e adequar o romance ao sistema literário e cultural que o acolhe.

²²⁷ CARPENTIER, op. cit., 1984, p. 128.

²²⁸ VENUTI, Lawrence. *Escândalos da Tradução: por uma ética da diferença*. Trad. Laureano Pelegrin, Lucinéia Marcelino Villela, Marileide Dias Esquerda, Valéria Biondo; revisão técnica: Stella Tagnin. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2002.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A produção literária de Alejo Carpentier não somente faz alusão à descoberta e à invenção da América pelos europeus, como ajuda a identificar traços específicos das literaturas hispânicas e latino-americanas. Tanto suas obras com as de escritores como Carlos Fuentes, Vargas Llosa, Ángel Rama, García Márquez, Jorge Luis Borges são responsáveis por uma verdadeira revolução cultural e literária na América Latina; seus textos dão origem à invenção do discurso crítico latino-americano. Mais do que precursores de uma nova teoria literária, esses escritores dão nascimento a uma nova teoria cultural que tenta “explicar”, isto é, inventar a América, segundo a versão dos colonizados, que vão buscar reinventar suas origens e traçar o seu futuro.

Em artigo sobre literatura comparada na América Latina, Tania Carvalhal afirma:

Com efeito, as ficções latino-americanas têm-se pautado marcadamente pela possibilidade de reinventar um passado a partir do presente, pela capacidade de repovoar os espaços por um resgate das origens que a colonização havia apagado. Daí a freqüência com que a ficção e história se mesclam nessas produções do mesmo modo como nelas atuam imaginação e memória²²⁹.

No caso especial do escritor cubano Alejo Carpentier, através de sua produção teórico-crítica e estética, são feitos aportes importantes para a produção literária latino-americana e mundial, integrando as histórias e culturas nacionais dessa parte do Novo Mundo numa história e cultura latino-americanas de marca inconfundível

²²⁹ CARVALHAL, Tania (org.). *O discurso crítico na América Latina*. Porto Alegre: IEL, 1996. p. 465.

pelos seus mitos e lendas, pela beleza e riqueza cultural, inserindo-as na literatura universal. Ao falarmos da contribuição desse autor, não se pode deixar de mencionar o real maravilhoso, recurso inovador que utilizou numa seqüência de romances para mostrar como é possível ler e achar a beleza e a maravilha na realidade e no cotidiano dos povos latino-americanos.

Acredita-se que, ao longo das obras aqui escolhidas: *O Reino deste Mundo* e *O Recurso do Método* se consegue fornecer, através de excelentes descrições, o entrecruzamento de discursos e de elementos culturais, as evidências da presença do real maravilhoso. Tendo clara sua missão de escritor, Alejo Carpentier colocou o real maravilhoso em função do resgate da história latino-americana. Operou-se a tarefa de criar e recriar dentro dos limites constituídos por documentos, tratados e cartas, personagens, cenários e fatos que se fazem reais através do ficcional. Quando se fala de Alejo Carpentier, se pensa imediatamente no escritor Alejo Carpentier e não no intelectual comprometido com sua visão do mundo, no político preocupado com o destino dos povos latino-americanos. Tudo isso pode ser constatado em uma série de trabalhos e publicações.

Ao longo deste estudo, tentou-se explicar, de maneira sucinta, através da análise do *corpus* literário e com base em algumas reflexões teóricas imprescindíveis para o trabalho, algumas noções que interessam à literatura comparada, tais como a intertextualidade, os entrecruzamentos, o hibridismo cultural e literário, a descolonização cultural, o discurso desterritorializado, a questão da identidade e o diálogo transcultural. Com relação a este último aspecto, no item 1.3 – Carpentier, Ortíz e Rama: caminhos cruzados da transculturação –, verificou-se a presença dessa visão transculturadora impressa no fazer literário do autor, nas teorizações do crítico literário Ángel Rama na presença, também, de sua visão do

processo de transculturação que, na opinião da cubana Aimée Bolaños, permite ao autor jogar artisticamente com a dialética de semelhança e de diferença, continuidade e ruptura, universalidade e nacionalismo, identidade e alteridade, proporcionando-lhe um sistema de referência de notável amplitude e complexidade²³⁰.

O percurso intelectual e a formação acadêmica do autor cubano se fazem presentes em seu pensamento interdisciplinar. Carpentier trabalha com discursos filosóficos, literários, históricos, antropológicos, dentre outros.

De formação multidisciplinar (jornalista, músico, escritor, diplomata) e princípios ideológicos marxistas, Carpentier começou cedo a participar de movimentos políticos de esquerda junto aos mentores da revolução cubana, Júlio Antonio Mella, Rubén Martínez Villena, e de escritores comprometidos com a revolução, como Raúl Roa, Nicolas Guillén e Juan Marinello. Acusado de “comunista”, foi preso e após a sua libertação exilou-se na França. No exílio, recebeu a influência direta do *Surrealismo Francês*, de André Breton, mas sempre manteve uma posição crítica no que diz respeito à pouca aplicação reflexiva das teorias surrealistas.

No prefácio do romance *O Reino deste Mundo*, Carpentier definiu certas zonas do surrealismo como a “burocracia do maravilhoso”, e é bom lembrar dessa alusão, porque talvez nesse fato resida, em contrapartida, a origem do real maravilhoso. Quem sabe, dessa mesma rejeição, derivada de certas deformações e retóricas do surrealismo, Alejo tenha trocado a “burocracia do maravilhoso” pela “maravilha do real”.

²³⁰ BOLAÑOS, Aimeé. Alejo Carpentier: o concerto da transculturação e da identidade. In: CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 3. ed. São Paulo: Nacional, 1973. p. 235-236.

Também estabeleceu contato, através da leitura, com os enciclopedistas franceses, Rousseau, Marx, Lênin e *La historia me absolverá*, de Fidel Castro, que o ajudaram a conformar a sua visão do mundo. Teve também a oportunidade de conhecer grandes figuras da cultura de “centro”, tais como Pablo Picasso, Federico García Lorca, dentre outros. Por participar ativamente do processo da Revolução Cubana e desempenhar vários cargos diplomáticos para o Governo Cubano, pôde viajar e conhecer bem não somente as culturas européias, de “centro”, mas também as latino-americanas, “periféricas”, e compilar as chamadas “curiosidades culturais” presentes em sua produção literária.

No que diz respeito ao ato tradutório como mediador intercultural, cabe destacar que a tradução cultural se instaura, em diversos momentos e ao longo desse processo, como opção que pretende dar conta das significações múltiplas e dissímiles da escrita multicultural e babélica de Carpentier. O autor, em sua postura vanguardista, propõe ao tradutor/leitor uma tradução/leitura interpretativa da América, gerando uma travessia cultural a ser feita, privilegiando a visibilidade dos tradutores como *re-criadores* do texto.

Mario Benedetti, em *Homenaje a Alejo Carpentier*, comenta sobre a importância da produção literária deste autor não somente para a literatura latino-americana, como também para a literatura universal, afirmando:

[...] no sólo nos deja una visión, sino un recurso del método para erigirla. La literatura muestra, no demuestra, plantea si quiere cumplir su misión. Y Carpentier nos muestra como se puede no tener miedo a decir lo no-dicho antes; mostrar lo que nunca se vio. Ha escrito nuestro mundo en la literatura universal²³¹.

Para concluir, cabe transcrever as palavras de Ureña ao se referir a questões de colonizadores e colonizados. Diz ele: “el ideal de la civilización no es la unificación

²³¹ BENEDETTI, Mario. Homenaje a Alejo Carpentier. In: *Cuadernos Americanos*. México, v.39, n. 4, jul/ago, 1980, p. 61.

completa de todos los hombres y de todos los países, sino la conservación de todas las diferencias dentro de una armonía”²³².

Estas palavras, crê-se, sintetizam de forma exemplar o que se quis demonstrar ao longo deste estudo, ou seja, a posição de Carpentier como mediador de culturas.

²³² UREÑA, Pedro Henríquez. *Ensayos*. Edición crítica, José Luis Abellán y Ana María Barrenechea (coord.). Madrid; París; México. Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; San José; Santiago de Chile: ALLCA XX, 1998. p. 380.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABDALA JR., Benjamin. Um ensaio de abertura:mestiçagem e hibridismo, globalização e comunitarismos. *Margens da cultura: mestiçagem, hibridismo & outras misturas*. São Paulo: Boitempo, 2004. p. 9 –20.

AGUIAR, Flávio; VASCONCELOS, Sandra Gardini. O conceito de transculturação na obra de Angel Rama. In: ABDALA, Benjamin Junior (org.). *Margens da cultura: mestiçagem, hibridismo & outras misturas*. São Paulo: Boitempo, 2004. p. 87-99.

ALAIN, Hnos. *Flora de Cuba*. La Habana: Instituto Cubano del Libro, 1974.

ANTELO, Raúl. Uma literatura centáurica. In: *Revista Iberoamericana*. México, v. LXIV, n. 183-184, enero/junio, 1998.

ARAÚJO, Nara. Desterritorialización, posdisciplinariedad y posliteratura. In: MASINA, Lea, BITENCOURT, Gilda N., SCHMIDT, Rita Terezinha (orgs.). *Geografias literárias e culturais: espaços/temporalidades*. Porto Alegre: EDUFRGS, 2004. p. 19-34.

ARROM, J. J. *Esquema generacional de las letras hispanoamericanas (Ensayo de un método)*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1963.

BAKHTIN, Michael. O plurilingüismo no romance. In: *Questões de Literatura e Estética*. São Paulo: Hucitec, 1988.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética*. São Paulo: Hucitec, 1990.

BASSNETT, Susan. The Translation Turn in Cultural Studies. In: BASSNETT, Susan & LEFEVERE, Andre. *Constructing Cultures. Essays on Literary Translation*. Clevedon: Cromwell Press, 1998. p. 123-140.

_____. From Comparative Literature to Translation Studies. In: *Comparative Literature: a Critical Introduction*. Oxford: Blacknell, 1993.

BELLEAU, André. Carnavalesque pas mort? In: *Études Françaises*. Montreal, v. 20, n.1. Printemps, 1984.

BENEDETTI, Mario. Homenaje a Alejo Carpentier. In: *Cuadernos Americanos*. México, v.39, n. 4, jul/ago, p. 53-61, 1980.

BENJAMIN, Walter. The Task of the Translator. In: *Illuminations*. Trad. Harry Zohn. New York: Schocken Books, 1969.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura, e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERND, Zilá; CAMPOS, Maria do Carmo (orgs.). *Literatura e americanidade*. Porto Alegre: EDUFRGS, 1995.

BERND, Zilá; LOPES, G. Cícero (orgs.) *Identidades e estéticas compósitas*. Porto Alegre: Centro Universitário La Salle; Programa de Pós-Graduação em Letra/UFRGS, 1999.

BHABHA, Homi. Disseminação: tempo, narrativa e as margens da nação moderna. In: *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2001.

BITTENCOURT, Gilda. Comparatismo e textualidade. In: _____. *Transversões comparatistas. I Colóquio Sul de Literatura Comparada e Encontro de GT de Literatura Comparada da ANPOLL*. Porto Alegre: UFRGS, Instituto de Letras, PPG/ Letras, 2002.

BITTENCOURT, Gilda; MASINA, Lea dos S.; SCHMIDT, Rita T. *Geografias literárias e culturais: espaços/temporalidades*. Porto Alegre: EDUFRGS, 2004.

BLOOM, Harold. *O cânone ocidental*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.

BOLAÑOS, Aimeé. Alejo Carpentier: o concerto da transculturação e da identidade. In: CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 3. ed. São Paulo: Nacional, 1973.

BUENO, Salvador. Alejo Carpentier, novelista antillano y universal. In: *La Letra como testigo*. Santa Clara, Cuba: Universidad Central de las Villas, 1957.

CAMPOS, Haroldo de. Da tradução como criação e como crítica. In: *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CANDIDO, Antonio. La mirada crítica de Ángel Rama. In: *Ángel Rama y los estudios latinoamericanos*. Serie Críticas. Pittsburg: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana; Universidad de Pittsburg, 1997. p. 287-294.

CARBONELL I CORTÉS, Ovidi. *Traducir al otro: traducción, exotismo, poscolonialismo*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla – La Mancha, 1997.

CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*. Rio de Janeiro: Cruzeiro, 1959-1966. 8. v.

CARPENTIER, Alejo. *La música en Cuba*. México, Fondo de Cultura Económica, 1946.

_____. *Américas*, Washington, Unión Panamericana, v. 2, n. 3, marzo 1950.

_____. *Confesiones sencillas de un escritor barroco*. Recogido por César Leante en Cuba. Año III, no. 24, abril, 1964.

_____. *Tientos y diferencias*. México, Universidad Nacional Autónoma, 1964.

_____. *Literatura e consciência na América Latina*. Lisboa: Dom Quixote, 1969.

_____. *El Recurso del Método*. México, España, Argentina, Colombia: Siglo Veintiuno, 1974.

_____. *El Reino de este Mundo*. Colección Narradores de Nuestro Mundo. Librería del Colegio. Buenos Aires, 1975.

_____. *Letra y Solfa I: Visión de América*. Márquez, Alexis R. (org.). Buenos Aires: NEMONT, 1976.

_____. *Letra y Solfa I: Visión de América*. DELGADO, Lenelina, CONDE, Elizabeth y CALDERÓN, Yadira (col.). Buenos Aires: NEMONT, 1976.

_____. *O Recurso do Método*. Trad. Beatriz A. Cannabrava. São Paulo: Marco Zero, 1984.

_____. *Ensayos*. La Habana: Editorial Letras Cubanas. 1984.

_____. *O reino deste mundo*. Trad. João Olavo Saldanha. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1985.

_____. *A literatura do maravilhoso*. Trad. Rubia Prates Goldoni e Sérgio Molina. São Paulo: Vértice, 1987.

_____. *La cultura en Cuba y en el mundo*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2003.

CARVALHAL, Tania (org.). *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

_____. *O discurso crítico na América Latina*. Porto Alegre: IEL, 1996.

_____. *Literatura comparada no mundo: questões e métodos – Literatura comparada en el mundo: cuestiones y métodos*. Porto Alegre: L&PM/VITAE/AILC, 1997.

_____. De traduções, tradutores e processos de recepção literária. In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. ABRALIC, Salvador, v. 1, n. 5, ago. 2000, p. 85-92.

_____. *Literatura comparada*. 4.ed. São Paulo: Ática. 2001.

_____. *O próprio e o alheio: ensaios de literatura comparada*. São Leopoldo: UNISINOS, 2003.

CASTRO, Fidel. Mensaje de Fidel Castro a Lilia Esteban, viuda de Alejo Carpentier. In: <http://www.visiontunera.co.cu/nacionales>. Las Tunas, 7 de mayo del 2005. 3:24 PM. Visión Tunera. Sitio Web de la Televisión en las Tunas. Capturado na internet em 27 de maio de 2005.

CHAVES, Flávio Loureiro. *Ficção latino-americana*. Porto Alegre: EDUFRGS, 1973.

CHIAMPI, Irlemar. *O realismo maravilhoso. Forma e ideologia no romance hispano-americano*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

CORTÉS, Ovidi Carbonell i. *Traducir al Otro: traducción, exotismo, post-colonialismo*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla – La Mancha, 1997.

COSSON, Rildo. O futuro das letras na Literatura Comparada: as zonas limiaries. In: _____. *O presente e o futuro das letras: literatura comparada, história da literatura, formação do profissional de letras*. Pelotas: PPG Letras/ UFPEL, 2000.

COUTINHO, Eduardo. *O processo de descolonização literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

_____. Fronteiras imaginadas: o comparatismo e suas relações com a teoria, a crítica e a historiografia literárias. In: *Leituras do Ciclo*. BARROS, Ana Luiza; ANTELO, Raúl (orgs.). Florianópolis, ABRALIC, Chapecó: Grifos, 1999. p 247-254.

_____. A reconfiguração de identidades na produção literária da América Latina In: CARVALHAL Tania (org). *Culturas, contextos e discursos: limiares críticos no comparatismo*. Porto Alegre: EDUFRGS, 1999.

_____. Remapeando América Latina: para uma nova cartografia literária do continente. *II Colóquio sul de literatura comparada e Encontro ABRALIC*, Porto Alegre, jul/ago, 2003.

CUBALITERARIA. Alejo Carpentier Bibliografía. In: http://www.cubaliteraria.com/autor/alejo_carpentier/biogra.htm. Cubaliteraria 2004. Sitio Web oficial del Instituto del Libro.

DE MAN, Paul. Conclusions: Walter Benjamin's the Task of the Translator. In: *The Resistance to Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.

DERRIDA, Jacques. Carta a um amigo japonês. In: OTTONI, Paulo (org). *Tradução: a prática da diferença*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1998. p. 19-26.

_____. *Positions*. Paris: Minuit, 1972.

_____. A diferença. In: *Margens da filosofia*. Trad. Joaquim Torres Costa e António M. Magalhães. Revisão. Constança Marcondes César. Campinas: Papyrus, 1991. p. 33-63.

DURAN, Juan Luzio. Nuestra América, el gran propósito de Alejo Carpentier. In: *Cuadernos Americanos*. México, v. 39, n. 6, nov/dec 1980. p. 22-34.

EVEN-ZOHAR, Itamar. The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem. In: *Poetics Today*. Durham, NC, n. 11, v.1, p. 45-51, 1990.

_____. Translation and Transfer. In: *Poetics Today*. Durham, NC, n. 11, v. 1, p. 73-78, 1990.

FLORES DA CUNHA, P. L. Sobre intermediação: o papel da tradução na construção do texto literário. Uma perspectiva epistemológica. In: *Anais do VIII Congresso Internacional ABRALIC 2002*. Belo Horizonte: UFMG, 2002. CD Rom.

_____. Literatura Comparada e tradução: hermenêutica e crítica. In: COUTINHO, Eduardo; BEHAR, Lisa Block de; RODRIGUES, Sara V. (orgs). *Elogio da lucidez: a comparação literária em âmbito universal; textos em homenagem a Tânia Franco Carvalhal*. Porto Alegre: Evangraf, 2004. p. 259-263.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 1996.

FUNDACIÓN ALEJO CARPENTIER. In: <http://www.fac.cult.cu/>

GISBERT, Miguel del Toro y. *Pequeño Larousse Ilustrado*. Refundido y aumentado por Ramón García-Pelayo y Gross. La Habana: Instituto del Libro. 1968. 1663 p.

GOLDBERG, Florinda. Prefácio. In: CARPENTIER, Alejo. *El Reino de este Mundo*. Buenos Aires: Librería del Colegio, 1975. p. 10-44

GONZÁLEZ, Ileana. Alejo Carpentier multiplicado. In: <http://www.nnc.cubaweb.cu/cultura/cultura.htm>.

GUILLÉN, Claudio. *Entre lo uno y lo diverso*. Barcelona: Editorial Crítica, 1985.

HAITIAN Art Online. <http://mi.verizon.net.do/coltrop/haiti.htm>.

HATTNER, Álvaro L. Tradução e identidade: o tradutor como transmorfo. In: *Letras* 8. Santa Maria: Universidade Federal de Santa Maria, jan/jun 1994. p. 31-37.

- HERMANS, Theo. Outro da tradução: diferença, cultura, auto-referência. Trad. Neusa da Silva Matte. In: *Cadernos de Tradução*. Porto Alegre, Instituto de Letras, n. 1, nov. 1998, 2. ed. p. 7-24.
- HOISEL, Evelina. Os discursos sobre a literatura: entrecruzamentos. In: COSSON, Rildo (org.). *O presente e o futuro das letras: literatura comparada, história da literatura, formação do profissional de letras*. Pelotas: PPG Letras/ UFPEL, 2000.
- HOLMES, J. S. The Name and Nature of Translation Studies. Amsterdam: Translation Studies Section, 1972/1975 apud GENTZLER, E. *Contemporary Translation Theories*. London: Routledge, 1993.
- JAKOBSON, Roman. On Linguistic Aspects of Translation. In: *On Translation*. BROWER, Euben (ed). Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1959 p. 232-239.
- KRISTEVA, Julia. *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. Oxford: Basil Blackwell, 1981.
- LEFEVERE, Andre. *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*. London: Routledge, 1992 b.
- _____. Translation: its Genealogy in the West. In: LEFEVERE, A. & BASSNETT, S. (eds). *Translation, History and Culture*. London: Pinter, 1990. p. 14-28.
- LEZAMA LIMA, José. *La expresión americana*. Madrid: Alianza Editorial, 1969.
- LINARES, María Teresa. La Santería en Cuba. *Gazeta de Antropología*, 10 (1993) 23 de febrero de 2000. Online. Internet.
- LOSA, Margarida; SOUZA, Isméma; VILAS-BOAS Gonçalo (orgs.). *Literatura comparada: novos paradigmas*. Porto: Afrontamento, 1996.
- MAZZIOTTI, Nora (Compilación y noticia bibliográfica). *Historia y mito en la obra de Alejo Carpentier*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro, 1972.
- MESA-REDONDA. Alejo Carpentier, símbolo universal de la cultura cubana. In: <http://www.mesaredonda.cu/mesa.asp?id=635>, Martes, 19 de octubre del 2004.
- MIGNOLO, Walter. La razón postcolonial. *Gragoatá*. Niterói, n.1, p. 7-29, 2º semestre de 1996.
- MORAÑA, Mabel. Ideología de la transculturación. In: *Ángel Rama y los estudios latinoamericanos*. Serie Críticas. Pittsburg: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana; Universidad de Pittsburg, 1997. p. 137-146
- MÜLLER-BERGH, Klaus. Alejo Carpentier: Autor y obra en su época. In: *Historia y mito en la obra de Alejo Carpentier*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro, 1972. p. 9-42.
- NAVARRO, Marcia Hoppe. *Romance de um ditador*. São Paulo: Ícone, 1989.
- NIDA, Eugene. Principles of Correspondence. In: *Toward a Science of Translating. With Special Reference and Procedures Involved in Bible Translating*. Leyden. E. J. Brill, 1964.
- NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada*. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2000.
- ORTEGA Y GASSET, José. *Miseria y esplendor de la traducción*. Granada: Universidad, 1980.

ORTÍZ, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Caracas, Venezuela: Biblioteca Ayacucho, 1987.

ORTIZ-Márquez, Maribel. Transculturación narrativa y la polémica posmoderna. In: *Ángel Rama y los estudios latinoamericanos*. Serie Críticas. Pittsburg: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana; Universidad de Pittsburg, 1997. p. 193-212.

PALERMO, Zulma. Geopolíticas literarias y América Latina: Hacia una teorización contra hegemónica. In: MASINA, Lea, BITENCOURT, Gilda N., SCHMIDT, Rita Terezinha (orgs.). *Geografias literárias e culturais: espaços/temporalidades*. Porto Alegre: EDUFRGS, 2004. p. 79-92.

PALMERO, Elena. Alejo Carpentier: passos nos caminhos da identidade. In: *Americanidade e transferências culturais*. BERND, Zilá (org.) Porto Alegre: Movimento, 2003.

PAZ, Octavio. *Traducción: literatura y literalidad*. Barcelona: Tusquets, 1975.

PEREIRA, Tatiana A. Selva. Travessias tradutórias em Alejo Carpentier. In: CARVALHAL, Tânia Franco, REBELLO, Lúcia Sá, FERREIRA, Eliana Fernanda Cunha (orgs.) *Transcrições: teoria e práticas*. Porto Alegre: Editora Evangraf, 2004. p. 261-67.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Além das fronteiras. In: MARTINS, Maria Helena (org). *Fronteiras culturais: Brasil – Uruguai – Argentina*. SP. Ateliê Editorial, 2002. p. 35-39.

PIZARRO, Ana. Áreas culturais na modernidade tardia. In: ABDALA, Benjamin Junior (org). *Margens da cultura: mestiçagem, hibridismo & outras misturas*. São Paulo: Boitempo, 2004. p. 21-36.

POUND, Ezra. Guido's Relations. In: *Literary Essays*. New York: New Directions, 1954.

QUINE, W. V. O. Translation and Meaning. In: *Word and Object*. Cambridge, Massachusetts: M. I. T. Press, 1960.

RAMA, Ángel. *La novela en América Latina*. Montevideo. Uruguay: Fundación Ángel Rama; Universidad Veracruzana, 1982.

_____. *Transculturación narrativa en América Latina*. Montevideo: Fundación Ángel Rama, 1982b.

RETAMAR, Roberto Fernández. Ángel Rama y la Casa de las Américas. In: *Ángel Rama y los estudios latinoamericanos*. Serie Críticas. Pittsburg: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana; Universidad de Pittsburg, 1997. p. 295-318.

RIPOLL, Carlos: La Revista de Avance (1927-1930) vocero de vanguardismo y pórtico de revolución. In: *Revista Iberoamericana*, México, v. XXX, n. 58, julio/diciembre 1964. p. 261-282

RIVEREND, Julio Le. Ortiz y sus contrapunteos. In: *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Caracas, Venezuela: Ayacucho, 1987.

RODRIGUES, Cristina, Carneiro. *Tradução e diferença*. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

RODRIGUES, Sara V. Tradução cultural: o que acontece em Um castelo no pampa de L. A. Assis Brasil. In: *Organon*. Porto Alegre, v. 17, ed. Especial, dez. 2003, p. 1-158.

ROIG J. T. *Plantas medicinales, aromáticas y venenosas de Cuba*. La Habana: Ciencia y Técnica, 2 edición, 1974, 949 p.

SAID, Edward. *Cultura e imperialismo*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1995.

SÁNCHEZ, Sonia. Culminan homenajes a Carpentier. In: <http://www.bnjm.cu/librinsula/2004/diciembre/52/noticias/noti448.htm>. Publicación semanal, Año 1, n. 52, viernes, 31 de diciembre del 2004. Librinsula.

SEGURA, José. *El Magüey y el beneficio de sus productos*. 3. ed. México, Oficina Tip. de la Secretaría de Fomento. 1891.

SILVA, Maria Luiza. Poesia e alteridade: Mário de Andrade, Augusto Meyer e a paisagem das “múltiplas moradas”. In: CARVALHAL, Tania (org.). *Culturas, contextos e discursos: limiares críticos no comparatismo*. Porto Alegre: EDUFRGS, 1999.

SPITTA, Silvia. Tradición y transculturación: los desgarramientos del pensamiento latinoamericano. In: *Ángel Rama y los estudios latinoamericanos*. Serie Críticas. Pittsburg: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana; Universidad de Pittsburg, 1997. p. 173-192.

SPIVAK, Gayatri, C. The Politics of Translation. In: *Outside the Teaching Machine*. Londres; Nova York: Routledge, 1993. p. 179-200.

STAM, Robert. *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*. São Paulo: Ática, 1992.

STEINER, George. *Extraterritorial: a literatura e a revolução da linguagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

UREÑA, Pedro Henríquez. *Ensayos*. Edición crítica, José Luis Abellán y Ana María Barrenechea (coord.). Madrid; París; México. Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; San José; Santiago de Chile: ALLCA XX, 1998.

VENUTI, Lawrence. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London; New York, Routledge, 1999.

_____. *Escândalos da Tradução: por uma ética da diferença*. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2002.

VERDESIO, Gustavo. Revisando un modelo: Ángel Rama y los estudios coloniales. In: *Ángel Rama y los estudios latinoamericanos*. Serie Críticas. Pittsburg: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana; Universidad de Pittsburg, 1997. p. 235-248.

VIEIRA, Else R. P. *Teorizando e contextualizando a tradução*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 1996.

VINAY, J. P. & DARBELNET, J. A Methodology for Translation. In: *Comparative Stylistics of French and English*, Benjamin's Translation Library, n. 11, p. 84-93, 1995.