

Populares plurais. Algumas redes simbólicas entre dois trópicos mestiços

Alejandra Mailhe

Que redes de filiação material e simbólica se desenvolvem entre antropólogos e narradores que participam de vanguardas tão “enraizadas”¹ nos substratos populares como a cubana e a brasileira? Este trabalho reflete sobre alguns pontos de convergência que se estabelecem entre Brasil e Cuba no romance e no ensaio “antropológico” produzidos por volta dos anos trinta, ao erigir o popular em objeto privilegiado de representação e/ou de conhecimento. Para tanto, dá-se atenção à gravitação do elemento afro-americano em três grupos de textos: os romances *Macunaíma* (1928) de Mário de Andrade e *Écue-Yamba-Ó* (1931) de Alejo Carpentier, em primeiro lugar, várias crônicas e ensaios de crítica estética produzidos por estes autores e, finalmente, os ensaios *Casa-grande e senzala* (1933) de Gilberto Freyre e *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940) de Fernando Ortiz. Nosso trabalho se pergunta pelo grau de ruptura que os textos atingem ao repensar as opções herdadas do popular, em função do deslocamento (gradativo e, às vezes, contraditório) que levam adiante na passagem do racialismo ao culturalismo, e do folclorismo positivista à vanguarda.

I. Consideremos comparativamente os romances. É evidente que enquanto Carpentier e Ortiz sublinham o peso pouco significativo do substrato indígena e o muito mais profundo do legado afro-cubano, Mário atribui uma importância muito maior aos elementos ameríndios, confirmando as eleições estéticas visíveis nos seus textos. Assim, as escolhas de Mário em *Macunaíma* são representativas das efetuadas pelo modernismo paulista como um todo, para o qual a preocupação com o elemento afro é significativamente marginal². Porém, existem vários pontos de contato entre *Macunaíma* e *Écue...* no que se refere aos aspectos temático e ideológico. Na ficção de Mário, gostaríamos de analisar um aspecto em particular (em função de já termos trabalhado outras questões previamente)³. Antecipando-se às “ambivalências em equilíbrio” que atravessam em diversos níveis os ensaios de Freyre e de Ortiz, os travestismos, as transmigrações e as metamorfoses de gênero, raça, classe e/ou cultura têm um papel paradigmático na ficção de Mário porque constituem modelos de identidade extraídos das próprias culturas populares e porque agem como metáforas poderosas dessa dinâmica cultural peculiarmente contraditória e mestiça. Em particular, no capítulo VII, o protagonista, desesperado por não conseguir o seu talismã perdido, vai à procura da ajuda mágica de uma macumba celebrada no Rio de Janeiro. Esse ritual sincrético responde deliberadamente à verossimilhança estética mais do que a uma verdade antropológica. Lembremos a cena: lá Macunaíma pede a Exu que faça com que Pietro Pietra (o capitalista que tinha se apropriado do talismã) sofra; Exu aceita e a mulher que tinha incorporado Exu convoca o capitalista, para que Macunaíma espanque-a/o e lhe ordene verbalmente castigos insólitos que são executados no corpo da mulher/que é Exu/

que é Pietro Pietra (quem magicamente está recebendo em São Paulo “uma tremendíssima sova”). Por meio desse jogo de caixas chinesas, esse corpo anômalo de identidades migrantes e múltiplas encena o vínculo estreito entre possessão e transculturação. No clímax mágico dessas justaposições absurdas, convergem as tensões que fraturam a identidade individual e coletiva (as oposições entre tradição e modernidade, masculino e feminino, centro e periferia, imanência e transcendência, aura e perda da aura). Assim, a ficção parece revelar o laço sutil entre as migrações espirituais nesses tipos de rituais populares e os processos dinâmicos de mestiçagem, nos quais também é posta em cena a instabilidade do sujeito e da cultura. A convergência dos pólos opostos sublinha a dissonância insólita dos fragmentos heterogêneos e irreduzíveis com os quais se constituem as identidades sociais, raciais e culturais na América Latina.

Em *Écúe-Yamba-Ó* (1931), o primeiro romance de Alejo Carpentier, certos aspectos estilísticos e narratológicos não bem resolvidos funcionam não só como parte de uma “operação de começo” no sentido de Said⁴, mas também como sintoma do modo pelo qual o texto se coloca “pela primeira vez” no “olho do furacão” de tensões culturais⁵. Mesmo assim (e talvez por isso mesmo), *Écúe...* é um texto fascinante que, além de moldar a estrutura narrativa, os temas e a dimensão simbólica de ficções posteriores do próprio Carpentier⁶, estabelece um diálogo intenso com a cultura popular afro-cubana, para dar à luz um texto vanguardista capaz de processar “antropofagicamente” (no sentido oswaldiano) um universo frondoso de ritmos, danças, mitologias esotéricas e literatura oral. Também a partir desse ponto de vista, o romance é um “texto de começo”, porque desenvolve uma vontade obsessiva por apreender esse mundo sincrético e dinâmico, embora sem ultrapassar ainda o simples registro de situações modelares. De fato, a ficção se abre a encenações etnográficas que envolvem sistematicamente um mundo popular do qual narrador e leitor (ambos urbanos e cultos) permanecem excluídos⁷. Essas dificuldades do texto para atingir uma solução integradora, longe ainda da enunciação mestiça que dissolve as distâncias culturais em *Macunaíma*, parecem depender de uma tradição cultural mais dominada do que a paulista pela hierarquia e a fragmentação. Apesar desta limitação, o narrador de *Écúe...* é inovador na introdução de gestos de legitimação do universo popular, porque, entre outros recursos, não nega racionalmente a eficácia do mágico, permitindo que esse elemento configure um modo alternativo de conhecimento e intervenção no mundo. Este recurso se radicaliza em *Macunaíma*, no qual não só são aceitos como também são adotados os modos de conceber o espaço, o tempo e a corporeidade alheios ao racionalismo lógico e à tradição de representação do Ocidente.

Vale a pena lembrar que, enquanto escreve *Écúe...*, o mesmo Carpentier em suas crônicas, ao meditar sobre o processo “evolutivo” das artes na América Latina, concebe criticamente esse primeiro período de “furor antropológico” como a instância “inaugural” de um longo processo que conduz à internalização mais profunda de padrões modeladores da “expressão pessoal”.

Insistindo na impossibilidade de isolar práticas originárias e incontaminadas do universo popular (mesmo no espaço da *zafra*)⁸, Carpentier prolonga a perspectiva de Mário e antecipa a contida no ensaísmo de Freyre e Ortiz, superando tanto as limitações do nativismo quanto as de um primitivismo superficial. Assim, evita a estereotipia do univer-

so afro-cubano, e inclusive a afirmação paródica de fragmentos de clichê sobre o popular/nacional (como, segundo o nosso ponto de vista, acontece por vezes na obra de Oswald de Andrade).

Na exploração insistente de um ponto de clivagem entre a ficcionalização e o registro antropológico, Carpentier procura fundar o seu território expulsando os resíduos naturalistas, ainda ativos sobre o popular, para estabelecer um diálogo (embora não livre de tensões) com o legado romântico, aproximando-se do processamento crítico da tradição nacional desenvolvida por *Macunaíma*. Mas em *Écue...*, o desejo de documentar o folclore faz com que, em alguns momentos, o enredo se reduza a um simples eixo vertebral do objetivo antropológico, que registra detidamente cenas de bruxaria⁹, cantos festivos e cerimônias iniciáticas¹⁰. Em todos os casos (exceto no do vodu haitiano, apenas entrevisto e imaginado pelos personagens como um espaço tabu)¹¹, o narrador insiste em uma espécie de “descrição densa”, minuciosa, respeitosa e inclusive fascinada¹² dessas manifestações, pondo em destaque seu caráter sincrético. Em particular, o denso mosaico do esoterismo popular se completa com a apresentação de uma última cerimônia particularmente sincrética de espiritismo (que corresponde ao culto do “Santo del Buen Viaje”)¹³: nas fronteiras simbólicas entre campo e cidade, a casa da médium é um espaço privilegiado de intersecções culturais, para agir na intersecção entre a vida e a morte. Num conjunto eclético de “grandes transmissores” (que inclui desde Allan Kardeck e Jesus Cristo até Napoleão e Lênin!)¹⁴, se esse rito sincrético de conexão com os espíritos suscita metaforicamente o aprofundamento de um diálogo espiritual com o passado em termos gerais, a ficção usufrui deste canal para mostrar a volta do “Apóstolo Martí” como uma “interferência” no rito e, indiretamente, como influência -e interferência- simbólica no presente sincretizador da própria vanguarda.

Também em *Macunaíma* a macumba é a instância privilegiada para processar o vínculo da vanguarda com o passado, pois no encerramento do rito imaginário, a comunhão coletiva (que tinha suspenso temporariamente as tensões de classe) se metamorfoseia na comunhão do próprio grupo vanguardista. Se considerarmos que a ficcionalização dessas práticas permite caracterizar de modo direto as próprias vanguardas, a interferência de um passado reprimido em *Écue...* contrasta com a comunhão festiva e ociosa do grupo vanguardista em *Macunaíma*, operando talvez como sintoma tanto do posicionamento diverso de ambas as experiências estéticas perante cada passado nacional, quanto do grau desigual de autonomia (dada a maior pressão do componente ideológico-político na produção da vanguarda cubana em geral)¹⁵.

Entre as numerosas crônicas escritas por Carpentier na Europa entre 1928 e 1939¹⁶, existe uma passagem que considero significativa à luz deste diálogo entre a encenação da religiosidade popular e a própria auto-representação da vanguarda: quando Carpentier analisa o neoprimitivismo de Stravinsky (próximo, segundo ele, da rítmica cubana), propõe que talvez seu espírito tenha participado inconscientemente dos ritos ñañigos e de incorporação; assim, o espiritismo permite metaforizar ludicamente a existência de laços e intercâmbios intuitivos entre essas culturas distantes. Mais uma vez, a migração de identidades nos ritos religiosos (do espiritismo, do vodu ou da “bajada del santo”) oferece uma matriz produtiva para conceber a dinâmica cultural, pois se a possessão gera um sujeito paradoxal, a obra de vanguarda deve preservar sua forma estrutural de alta cultura para

deixar fluir a manifestação de uma “espiritualidade” popular (mais sutil do que a simples reprodução), dando lugar à emergência de um novo objeto mestiço.

Voltando para *Écuc*..., a focalização desse leque de práticas afro-cubanas conduz à encenação de uma relação física com a cultura (ou com um modelo de cultura que expande a dimensão cultural do corpo)¹⁷, em convergência com a referência insistente da cultura ao corpo no ensaísmo freyreano, nos manifestos da vanguarda antropofágica e em *Macunaíma*. Evidenciando o forte laço de práticas, crenças e valores com uma experiência vital e integradora, inclusive o inconsciente dos personagens aparece moldado por esses padrões culturais¹⁸. Neste sentido, *Écuc*... realiza na ficção um gesto legitimador equivalente ao que contemporaneamente propõe o ensaísta haitiano Jean Price-Mars no seu *Ainsi parla l'oncle*, quando discute com a psicologia européia a respeito da patologização da possessão vodu, evidenciando a dimensão sócio-cultural da personalidade e, em particular, do inconsciente.

Entretanto, *Écuc*... a percepção dessa diversidade não conduz ao encontro de uma comunhão coletiva, como acontece no romance /rapsódia de Mário, mas de uma sociedade atravessada internamente por fraturas insulares¹⁹. De fato, não se percebem instâncias de coesão entre os diversos pólos sociais, mas a convivência de práticas paralelas, de mero contato por simultaneidade e carregadas de barreiras e de conflitos. Se o vodu haitiano é observado com certo terror preconceituoso pelos próprios “guajiros” (isto é, se as práticas dos grupos populares preservam distâncias infranqueáveis), essas barreiras se agravam entre as diversas classes. Famílias da aristocracia tradicional, “ianques” e negros (nacionais e antilhanos) se misturam, mas desintegrados (ainda) no espaço convergente do trabalho ou da festa. Assim, o local da coesão permanece vazio, sem dono. Nesse sentido, a viagem antropológica empreendida pelo texto de vanguarda (ou o primitivismo da vanguarda cubana em geral) pode ser pensada como parte de uma resposta simbólica mais ampla elaborada pelos intelectuais cubanos, para dar forma a uma homogeneização integradora, imprescindível perante uma ditadura e um imperialismo que põem em xeque o futuro da nação.

Porém, esse diagnóstico negativo (que o texto apenas sugere, para se referir ao presente) se dilui diante da evocação do mundo colonial. Em algumas passagens do ensaio *La música en Cuba*, Carpentier delinea as pegadas de certos intercâmbios sensuais e artísticos (principalmente pelas vias da dança e da música) entre as casas-grandes e os “barracões” dos negros. Esse traço “freyreano” do ensaísmo cubano se desenvolve, sobretudo, pela mediação da leitura (isto é, de uma tradição representacional, que tem seu principal expoente no romance *Cecilia Valdés* de Cirilo Villaverde)²⁰.

II. Sendo assim, como o popular e o vínculo entre o popular e a vanguarda são olhados pelos ensaios produzidos por estes escritores? Carpentier e Mário produzem numerosos textos de crítica cultural que dialogam (e polemizam) com as principais concepções estéticas desenvolvidas em suas narrativas. Os dois tornam-se modernos folcloristas que viajam obsessivamente do centro da “cidade letrada” às margens sociais e aos confins da cultura (do subúrbio às fronteiras da nação), para obter um registro documental da matéria bruta (musical, literária, teatral e religiosa) que alimenta estrutural e tematicamente as suas ficções de vanguarda. Em ambos, a assimilação do folclore constitui um período

fundamental na superação da diglossia que fratura a tradição culta perante as culturas populares desvalorizadas. E em ambos esse registro folclórico (que ingressa em suas obras metamorfoseado pela ficcionalização, para adquirir dentro dela novos sentidos) acompanha o desenvolvimento de uma reflexão intensa sobre a história da nação e do continente, focalizando especialmente a tradição musical²¹.

Com uma escritura barroca próxima dos modelos de Freyre e Ortiz, em *La música en Cuba*, Carpentier recupera a linhagem prévia e recente de pesquisas centradas na construção do mundo afro-americano, incluindo tanto o positivismo de finais do século XIX e início do vinte, quanto o culturalismo contemporâneo. Criando uma tradição continental que inclui desde Fernando Ortiz (em quem especialmente se baseia) até Nina Rodrigues, Arthur Ramos e Price-Mars, o escritor concebe o processo cubano como um “caso” no contexto maior do continente, desenhando amplas áreas de convergência como o Caribe e o Brasil²². Carpentier parece reescrever o *Contrapunteo...*, escolhendo a música (na sua polarização entre Europa e África, em vez da tensão entre tabaco e açúcar) como a substância básica submetida a migrações transculturadoras²³, e conferindo densidade histórica ao processo por meio do qual, desde meados do século XIX, a música de negros, confinada ao “barracón”, começa a ser levada ao registro da escritura culta²⁴. Para Carpentier, esse processo atinge o seu ponto mais alto com figuras como Amadeo Roldán e Alejandro García Caturla, pois as obras destes autores, graças à introspecção dos traços populares, conseguem ultrapassar dialeticamente as manipulações reducionistas da alteridade, tal como eram realizadas pelos letrados na tradição de pensamento anterior. Assim, depois de percorrer uma longa espiral miscigenadora, essas figuras (que para Carpentier encarnam as tendências sincretizadoras de todo o grupo minorista, e das vanguardas latino-americanas “enraizadas” no popular em geral) encerram um processo teleológico que abrange a totalidade da história estética e cultural da nação e do continente²⁵. É evidente que, por meio dessa teleologia, Carpentier legitima o seu grupo (e a si próprio) como superadores de tensões culturais chaves ainda não resolvidas ao longo da história nacional anterior²⁶.

Também Mário teoriza reiteradamente sobre as possibilidades de plasmar um projeto artístico dessas características. Mário defende com força a arte de vanguarda, define o negrismo como um regionalismo menor (que dificulta a formação de uma produção nacional/universal), ou insiste na necessidade de pesquisar sistematicamente o folclore nacional, para forjar uma arte mais autêntica do que o primitivismo europeu²⁷. Mas, apesar dos pontos de convergência entre ambos os autores nesse aspecto, enquanto Carpentier empreende uma defesa constante da vanguarda em todos os campos artísticos²⁸, e pensa uma teleologia da arte²⁹, Mário assume uma posição mais nostálgica e mais contraditória, parecendo desejar implicitamente regredir até uma instância utópica e pré-moderna de produção³⁰. Essa idealização romântica do mundo pré-moderno acaba sendo ambígua, pois às vezes corresponde ao artesanato medieval e às vezes a um passado mítico de comunhão social pela arte, anterior ao -negativo- individualismo moderno³¹. Esse olhar romântico³² acompanha seu próprio regresso nostálgico e utópico ao folclore, como tentativa de se afastar do individualismo burguês e se transformar em uma espécie de artesão coletivo no seio da modernidade³³.

Em última instância, o mesmo resíduo romântico permanece ativo em ambos os autores. Embora Carpentier rejeite abertamente o folclorismo tradicional, para reivindicar

uma recuperação sincrética de materiais arcaicos e modernos, as vanguardas são ainda atingidas por certo essencialismo, pois apreendem uma dimensão “superior”, “profunda” ou “misteriosa”, além da reprodução do verossímil³⁴ e, portanto, aquém do abandono do transcendentalismo³⁵.

III. Nesse contexto discursivo, o que faz o ensaísmo contemporâneo, enunciado a partir desse entre-lugar de limites confusos, em que a reflexão sobre a identidade nacional se aproxima de (e se confunde com) a antropologia, a sociologia e a história? Essa questão tão complexa exige uma análise específica que excede os objetivos deste artigo, porém, gostaria de salientar alguns pontos de contato gerais entre os ensaios e as ficções, considerando nesse sentido dois textos paradigmáticos da época, *Casa-grande...* de Gilberto Freyre e o *Contrapunteo...* de Fernando Ortiz.

Focalizando especialmente as concepções emergentes sobre a cultura popular, que dialogam -às vezes com contradições- com a herança ideológica do século XIX, ambos os ensaios reconhecem o papel chave das culturas populares na constituição das identidades nacionais, privilegiando a gravitação do elemento afro. Ao mesmo tempo, os dois pensam a transculturação a partir dos modelos de intercâmbio implícitos nas práticas culturais dos setores populares, de modo que a reflexão dos dois recorre à cultura popular tanto como objeto quanto como padrão de análise. Em princípio, se Freyre pensa a coesão a partir do modelo oferecido pelos intercâmbios sexuais entre escravas e senhores, Ortiz parece extrair o seu padrão de análise da dinâmica da “transmigração das almas” implícita em vários cultos afro-cubanos, o que lhe permite pensar de maneira original o processo cultural de mestiçagem³⁶.

Poder-se-ia pensar que em ambos os autores a concepção de um processo tão complexo de mestiçagem provém, pelo menos em parte, da familiaridade dos ensaístas com as práticas culturais afro-americanas. De fato, tanto Freyre quanto Ortiz desenvolvem um raciocínio aberto às ambivalências e, às vezes, inclusive marcado pela exaltação dos opostos, num afastamento original em relação ao pensamento binário. Esse aspecto tem sido lido por alguns críticos atuais como antecipação do pensamento pós-moderno³⁷. Do meu ponto de vista, e aceitando a ambigüidade praticada por ambos os autores, esse “luxo de antagonismos” (na expressão de Freyre) pode ser considerado resultado de influências múltiplas, tanto de teorias centrais como o funcionalismo, quanto da familiaridade com culturas populares marginais em relação ao pensamento ocidental. Assim, considero que talvez a “convivência promíscua” com esse objeto miscigenado possa ter colaborado para a emergência de novas categorias conceituais. Essa hipótese tem sido aplicada, por exemplo, para pensar como a familiaridade de Ortiz com o espiritismo kardecista permitiu uma concepção complexa da dinâmica cultural, em função do deslizamento da noção de “migrações espirituais” para a de “transculturação”. Se aceitarmos que em geral nesse tipo de religiosidades populares (desde o espiritismo kardecista até o candomblé) a migração ou justaposição de identidades cria um novo objeto (um modelo deslocado de sujeito) marcado pela tensão entre a síntese integradora e a sobrevivência das marcas diferenciais, então talvez seja possível pensar que esse sincretismo atinge a estrutura profunda de ambos os ensaios, fazendo com que surja uma categoria instável marcada pela rejeição dos binarismos. Acredito que nesse ponto a comparação com Ortiz pode iluminar de maneira diferente as

origens da noção de “antagonismos em equilíbrio” presente no ensaio de Freyre, ou pelo menos as conseqüências nela implícitas.

Segundo foi salientado no início deste trabalho (na análise da macumba em *Macunaíma* e do rito espiritista em *Écue-Yamba-Ó*), o romance vanguardista parece se antecipar nessa exploração obsessiva da subjetividade anômala -atravessada por um inquietante travestismo de gênero, classe, raça e cultura- que emerge no seio dos ritos sincréticos. A ficção parece encontrar aí um elemento privilegiado para pôr em crise as identidades e os essencialismos em geral. Se nos romances essa convergência evidencia o laço estreito entre possessão e transculturação, parece sugestivo pensar que ela também possa estar agindo nos ensaios - embora talvez mais indiretamente -, permitindo desarticular os binarismos e as essencializações de fundo.

Se tanto Freyre quanto Ortiz apreendem a complexidade da dinâmica cultural porque, entre outras influências, extraem seus modelos de análise das próprias práticas populares (especialmente das religiosas), ao mesmo tempo conferem pouca densidade semântica a esse universo popular. Recorrendo a estratégias diferentes e respondendo a motivações diversas, tanto Freyre quanto Ortiz interpõem várias mediações que finalmente acabam reduzindo a percepção do universo do outro. Em *Casa-grande...* -como na obra de Freyre em geral-, senzala e mocambo não existem como espaços culturais além de seu influxo sobre a sociedade patriarcal. Na medida em que a concepção teórica aponta para a definição da cultura nacional como formada por um “equilíbrio de antagonismos”, não há uma observação exclusiva do objeto “popular”. No *Contrapunteo...* essa ausência parece menor e, ao mesmo tempo, é compensada pelo fato de Ortiz produzir na época outros trabalhos com um perfil mais etnográfico/folclórico, como *Los bailes y el teatro de los negros en el folclore de Cuba* ou *La africanía de la música en Cuba*. Nesse sentido, acredito que a abrangência maior da produção ortiziana provavelmente se deva ao caráter mais reduzido do campo intelectual cubano, em contraste com a maior diversificação que pode ser percebida na produção ensaística brasileira dos anos trinta³⁸.

Paralelamente, os dois autores lidam com múltiplas dificuldades para desarticular as concepções herdadas sobre o outro. Oscilando entre resíduos ideológicos ainda ativos e novas “estruturas do sentir” em processo de formação, o esforço por inverter as conotações projetadas sobre o outro acarreta novas armadilhas: o popular volta a ser organizado arbitrariamente para que a nação possa surgir como um espaço homogêneo; as representações da alteridade começam a ser desarticuladas, mas sem que os preconceitos sejam ainda aniquilados. Assim, nenhum dos textos cede o espaço discursivo à voz do outro nem percebe plenamente o outro fora do labirinto de imagens produzidas pela tradição da elite. A densidade semântica pobre que, com variações, ainda possui o mundo dos pobres nesses ensaios é sintoma da presença ativa de resíduos etnocêntricos. Esse hiato que fratura e recompõe as imagens herdadas, atravessa as escritas e as epistemologias em crise, processando, na ordem do simbólico, uma experiência mais ampla de crise -estética, mas também política- de representação.

Como acontece com os textos de vanguarda “enraizados” no popular, também o ensaio procura uma instância utópica de integração com a cultura popular, não só na exaltação explícita das manifestações culturais que atingem a maior introjeção dos traços populares, mas também através de múltiplas estratégias formais que o próprio ensaio em-

preende (e que vão da recuperação da oralidade até a elaboração sutil de novas categorias conceituais).

Vale a pena lembrar que em alguns momentos a aproximação dessas culturas marginais parece acarretar, em favor dos intelectuais, a vantagem de criar uma legitimidade alternativa em relação à razão ocidental, graças à auto-identificação com a alteridade e com formas de conhecimento divergentes. De fato, o intelectual continua a se espelhar no mundo do outro, e esse espelhamento se traduz em uma constante “invasão” de imagens do sincretismo popular (e especialmente do sincretismo religioso), para pensar tanto a emergência de uma nova subjetividade moderna quanto a dinâmica criativa no universo da alta cultura.

* *

Ficções, crônicas e ensaios olham de maneira estrábica o popular: nas suas viagens simbólicas, abandonam o estigma metafísico para se debruçar numa afirmação obsessiva; porém, o essencialismo romântico reaparece, tão residual quanto o inconsciente reprimido, para revelar a má consciência dos intelectuais e os labirintos da identidade como categoria especular. Assim, os textos caminham pela margem de um espelho que, se inverte as imagens, constrói um mito oposto à mitificação etnocêntrica. Nesse sentido, creio que a nossa leitura crítica no presente tem que executar um exercício estrábico semelhante, buscando demonstrar como estes discursos alongam e rompem, ao mesmo tempo, com a tradição.

Notas

¹ Sobre o conceito de “vanguarda enraizada” ver Bosi, 1991.

² Visível em *Macunaíma* no pano de fundo do romance, ou nos poemas negros de Raúl Bopp.

³ Temos desenvolvido em detalhe o tema de transculturação em *Macunaíma* a partir da perspectiva aqui proposta em Mahile, 2004.

⁴ Ver Said, 1985.

⁵ A partir da distância histórica, o próprio Carpentier reconhece a resolução frágil do vínculo entre nacionalismo e vanguarda, e a convergência díspar entre um folclorismo ainda distante (alimentado por práticas de observação de ritos ñãñigos e festas populares) e um modo “futurista” de apreender certos cenários modernos (como a zafra e a prisão). Porém, é significativo o esforço de aclimação do futurismo a um quadro americano de exploração e cosmopolitismo, no qual a sintaxe se fragmenta para revelar a convivência contraditória entre máquinas e capitalistas estrangeiros e setores populares mais tradicionais, práticas culturais arcaicas muito vitais e novas formas de exploração servil (que lembram ainda a experiência próxima da escravidão). Ver Carpentier, 1985, pp. 23-28.

⁶ Como *El reino de este mundo* ou *El siglo de las luces*, em forte intertexto com essa ficção de começo.

⁷ Nesse sentido, acreditamos que somente a partir de *El reino de este mundo* emergem vínculos mais intensos entre os diversos grupos sociais, ao mesmo tempo em que se reduz a distância cultural entre narrador e personagens.

⁸ Abordando um período particularmente agitado de fragmentação e mestiçagem, o mundo popular rural aparece como um verdadeiro furacão que põe em circulação um conjunto heterogêneo de materiais culturais e grupos sociais: no casebre babélico da zafra convivem em conflito guajiros, protestantes saxões e haitianos praticantes do vodu, trocando materiais arcaicos de diversas tradições em dissolução, e bens da cultura de massas e do capitalismo moderno em expansão.

⁹ Esta se percebe nas práticas transculturadas do velho Beruá, que o romance encena em detalhe mostrando diversas curas físicas (desde uma mordida de caranguejo até o ataque mortal do haitiano “Napolión”) e intervenções afetivas (como o “embó” por meio do qual o protagonista obtém o amor de Longina).

¹⁰ O ritual de iniciação de Menegildo ao ñañiguismo (capítulos 35-37) aparece como o clímax de um longo processo iniciático que no romance conduz à maturação do sujeito como consciência individual e coletiva. Fenômeno sincrético paradigmático, essa cerimônia em particular faz convergir sutilmente a tradição dos “cabildos de negros” e a da maçonaria européia (de fato, a cena será reelaborada especularmente na iniciação maçônica de Esteban em *El siglo de las luces*). Além disso, o ñañiguismo se revela como uma estratégia de contra-poder popular, ao mesmo tempo muito atravessada no presente pelas pressões do campo político (o que preserva o olhar de Carpentier longe de qualquer simplificação idealizadora).

¹¹ O vodu entra no romance lateralmente, através da figura negativa da prostituta e feiticeira Paula Camacho, uma figura que encarna os perigosos desvios da identidade individual e coletiva. O seu nome enfatiza o desvio em relação ao modelo de gênero feminino, (ao mesmo tempo em que a sua convivência com os haitianos evidencia a ameaça de uma possível traição à nação).

¹² Nesse sentido, Carpentier não abandona completamente a essencialização do vínculo entre o caráter individual e o coletivo. Por exemplo, nota que na casa materna de Menegildo, a música emerge “de edades remotas, preñadas de intuiciones y de misterio”, recriando “las variaciones del allegro primitivo” Carpentier, 1985, pp. 47-48).

¹³ A respeito ver Arroyo, 2003, p. 115.

¹⁴ Esse espaço do espiritismo evidencia a vitalidade criativa das práticas populares, especialmente das urbanas e modernas (em contraste com a pureza estática de outras mais tradicionais): na casa de “la Valdés”, a festa de Natal suscita a invenção de ritmos e danças novas; as fronteiras ambíguas entre o sacro e o profano se confundem e a cerimônia vira uma espécie de orgasmo coletivo (somente interrompido pelo ataque do grupo ñañigo inimigo, momento em que Menegildo morre). Sublinhando a intensidade dessa prática suburbana e mais espúria, *Écue...* consegue fugir à essencialização de polarizações estereotípicas como as oposições “urbano” vs. “rural”, ou “modernidade” vs. “primitivismo autêntico”.

¹⁵ Para analisar o caráter político da vanguarda cubana em contraste com a maior autonomia e plasticidade ideológica do modernismo paulista, é produtivo comparar o conteúdo estético-político de duas experiências-chaves: a produção da *Revista de avance* em Cuba e da *Revista de Antropofagia* no Brasil. Em particular, o peso do passado “heróico”, e especialmente de José Martí, pode ser percebido através da proliferação de ensaios sobre esta figura nacional entre os intelectuais vinculados direta ou indiretamente à vanguarda (como Félix Lizaso, Juan Marinello e Jorge Mañach entre outros).

¹⁶ Carpentier amadurece a sua concepção vanguardista não só nas viagens “em busca do popular perdido”, mas também graças a sua longa estadia em Paris entre 1928 e 1939. À semelhança do que fizera José Martí nos EUA, a partir desse espaço privilegiado, Carpentier escreve crônicas para diversas revistas (principalmente as cubanas *Social* e *Carteles*). Nelas estabelece fortes laços formais e ideológicos entre as vanguardas européias e latino-americanas. Junto com essa escritura crítica (que colabora na formação do gosto vanguardista do público cubano), a própria presença de Carpentier na Europa favorece a difusão da cultura afro-cubana entre os vanguardistas europeus e o fortalecimento dos vínculos e dos projetos estéticos conjuntos entre intelectuais latino-americanos e europeus.

¹⁷ Circunstancialmente, essa espontaneidade leva o narrador a sugerir certa base biológica (pela ascendência “carabali” e “jíbara” de Menegildo) de sua predisposição “espontânea” para o ritmo e a dança.

¹⁸ Assim por exemplo, quando (no capítulo 11) Usebio delira devido à febre, logo depois da devastação do furacão, seu delírio flui em torno de imagens fragmentárias do rito ñañigo de “hacer bailar al muerto”; também o delírio de Menegildo, agonizando pelo ataque do haitiano “Napolión”, reabre o rosário de imagens sincréticas de orixás/santos próprias dos altares afro-cubanos.

¹⁹ Contrapondo-se a certo resquício romântico visível lateralmente na enunciação do narrador, a ficção não se esquece de enfatizar a complexa rede que vincula práticas populares e sistema político corrupto, por cima e mesmo dentro dos setores populares. E desde a confrontação afetiva (e nacionalista) entre Menegildo e Napolión no campo, até a guerra entre bandos ñañigos na cidade, o texto parece condenar sutilmente as rivalidades que, no interior dos setores populares, impedem a emergência de uma consciência de classe.

²⁰ No caso de Mário de Andrade, esse vínculo com a tradição se estabelece a partir da releitura de textos fundadores da representação da cultura popular urbana, como o romance *Memórias de um sargento de milícias* de Antônio de Almeida.

²¹ De fato, ensaios como *La música en Cuba* de Carpentier antecipam reflexões posteriores muito relevantes sobre a formação do espaço cultural na América Latina, como *La ciudad letrada* de Angel Rama. Além disso, vale a pena lembrar que o fato de se conferir um valor emblemático à música em detrimento das outras artes faz parte do clima de idéias estéticas vigentes por volta dos anos trinta. Nesse sentido, vale a pena lembrar como Mário, no seu “Prefácio interessantíssimo” de 1922, concebe a música como modelo privilegiado para a escritura de vanguarda, pelo fato de ela atingir a produção de significados na simultaneidade.

²² Carpentier analisa minuciosamente o diálogo entre aspectos sociais, culturais, econômicos, políticos e estritamente estéticos nas diversas etapas de evolução da música, privilegiando os tensos cruzamentos em Cuba e na América entre os pólos europeu e africano (por exemplo, reconstrói a entrada de músicos e instrumentos peninsulares no início da Colônia; a forte gravitação de práticas culturais africanas desde o século XVI, em convivência sincrética com a base européia, ou as limitações técnicas que aceleraram a mestiçagem). Em termos gerais, a Colônia é apresentada como um período em que numerosas práticas, apesar do deslocamento com relação ao modelo europeu, geram um amplo leque de fenômenos. Pelo contrário, em *Aspectos da música brasileira*, Mário demonstra que no Brasil colonial a música não conta com suficientes executantes e cenários, nem com um público amplo preparado para a recepção das complexas obras do Barroco europeu. Portanto, embora os dois ensaístas percebam a carência evidente da experiência periférica, Carpentier sublinha a importância das práticas compensatórias emergentes no Barroco, percebidas a partir de uma perspectiva barroca como instância paradigmática no processo de autonomia cultural.

²³ Por exemplo, as danças peninsulares (de origens já espúrias na Europa) passam por Cuba e voltam para a península transculturadas. Um caso emblemático neste sentido é o da contradança, que viaja das classes médias européias até Santo Domingo, mestiçando-se pelo contato com a música negra e entrando em Cuba através da fuga de colonos durante a rebelião da independência no Haiti.

²⁴ Carpentier observa como enquanto os músicos românticos geram uma primeira inclusão de temas e recursos do folclore, os personagens negros e a gíria dos “barracones” irrompem no teatro e na música bufos, como antecedentes da zarzuela cubana e da mitologia “arrabalera” (de “malevos” e mulatas sensuais) consolidada pela poesia afro-cubana posterior. Ao mesmo tempo, Carpentier procura reconstruir uma primeira linhagem de músicos negros que, desde o século XIX, circulam entre as Antilhas e as instituições européias instituindo uma primeira rede de intercâmbios entre centro e periferia. A partir dessa primeira pista, os intelectuais vanguardistas de sua própria geração parecem escrever seus percursos biográficos, viajando agora a Europa para confirmar a riqueza cultural que essa antiga linhagem negra teve que obturar.

²⁵ Nas crônicas que escreve na Europa nesse longo e produtivo período dos anos trinta, Carpentier condena sistematicamente a arte burguesa e defende a vanguarda, sublinha a existência de redes sólidas de intercâmbio entre vanguardistas europeus e latino-americanos na Europa, analisando a convergência entre suas obras e definindo os vínculos de amizade e de trabalho conjunto. Mesmo assim, a tensão entre América e Europa emerge toda vez que Carpentier lembra a maior “autenticidade” do primitivismo das vanguardas latino-americanas. O autor também estabelece importantes correspondências entre as diversas artes, insiste na análise das bases estéticas compartilhadas pela vanguarda e as manifestações primitivas da arte, e reflete sobre as vantagens e os problemas que se depreendem da massificação da vanguarda. Além disso, historiza a rápida emergência de uma consciência primitivista no grupo de intelectuais cubanos ao qual pertence.

Em especial, na crônica em que lembra Amadeo Roldán logo após a sua morte, expõe as cenas de formação folclórica que alimentam a escritura de *Écue...* (e de outros textos afro-cubanos desse primeiro período, como *La rebambarabamba* e *El milagro de Anaquillé*) e desenvolve uma consciência grupal, anterior, inclusive, à emergência da poesia afro-cubana, sobre a riqueza do folclore ñãñigo em contraste com a experimentação européia, pois “Roldán y yo (...), conocimos por aquel entonces un período de ‘enfermedad infantil’ del afrocubanismo. Devorábamos los libros de Fernando Ortiz. Cazábamos ritmos a punta de lápiz (...). Yo soñaba con la creación de un museo del folklore en que se exhibieran objetos tan humildes como las *alegrías de coco* (...). ¡Abajo la lira, viva el bongó! Apenas sabíamos que un juramento ñãñigo iba a tener lugar en las cercanías de La Habana, abandonábamos cualquier compromiso (...) para asistir a él” (Carpentier, 1975, Vol. I, pp. 133-134).

²⁶ Vale a pena lembrar que Carpentier colabora com Roldán na composição de *La rebambarabamba* e *El milagro de Anaquillé*, e com Caturla na escritura de *Manita en el suelo* entre outras obras.

²⁷ Por exemplo, nos diálogos ficcionais de *O banquete*, Janjão encarna o modelo mais sincero de criador brasileiro, intransigente com o gosto burguês e capaz de elaborar um vínculo empático e moderno entre arte popular e arte culta, entre memória coletiva e personalidade individual, em um projeto nacionalista e des-regionalizador (semelhante ao empreendido pelo próprio Mário em *Macunaíma*).

²⁸ Existe uma diferença sutil no olhar de ambos os autores em relação à vanguarda: enquanto Carpentier legitima a experimentação em todas as artes, visando à formação de um público nacional capaz de assimilar um sistema global de ruptura (incorporando desde a poesia até a arquitetura), quando Mário considera manifestações vanguardistas alheias a seus campos específicos de intervenção (a literatura e a música) emergem concepções mais conservadoras (por exemplo, em relação às obras de Antonio Gaudí), evidenciando certa assimetria na valorização das experiências de ruptura nas diversas artes. Ver Andrade, 1953, p. 18.

²⁹ Por exemplo, nas crônicas, quando Carpentier trabalha diferentes imagens de artista, afastando-se das figurações novecentistas herdadas, desenha os interiores consagrados à criação vanguardista, em contraponto ao interior burguês, aos interiores de artista do século XIX e aos espaços públicos de Paris. Em uma escritura que processa, com contradições, o seu vínculo com o passado imediato, a aura e o exotismo que antes pesaram sobre o interior modernista agora se metamorfoseiam (nas oficinas de Picasso, Cocteau ou Bretón) na emergência de coleções (de quase museus) de esculturas maias ou africanas em uma dupla convivência - espacial e conceitual- com o vanguardismo (ver, por exemplo, Carpentier, 1975, Vol. I, p. 168). Entretanto, paradoxal e involuntariamente, estes cenários também continuam a lembrar o antigo acúmulo de exotismos no bazar modernista (como o faz deliberadamente em *Macunaíma* a coleção de pedras de Pietro Pietra, que desvenda o laço entre o capitalismo “antropófago” e a manipulação reificadora das culturas populares).

³⁰ Essa posição romântica pode ser percebida, por exemplo, quando, em intertexto com *O turista aprendiz*, Mário associa a linguagem musical dos indígenas da Amazônia à musicalidade da linguagem infantil, como “músicas românticas” de sons “puros” que reelaboram as formas mais arcaicas do grito, estabelecendo assim uma identificação entre as histórias individual e coletiva. Ver Andrade, 1953, pp. 38-39.

³¹ Em textos como “O artista e o artesão” (Andrade, 1953), o antiindividualismo e a idealização do passado propõem uma resposta complexa e contraditória formulada em um contexto político particular, atravessado pela preocupação de Mário diante de modelos autoritários como o alemão e o russo, nos quais -segundo o autor- o artista fica preso às restrições sociais que debilitam seu individualismo e, ao mesmo tempo, não suscitam o regresso à função anônima e socialmente integrada do artesão medieval. Indiretamente, Mário parece estar pensando também no contexto nacional (isto é, nas dificuldades expressivas do artista sob a censura do Estado Novo).

³² Nesse sentido, Mário se apresenta como um enérgico anti-romântico, mas, paradoxalmente, a partir de uma perspectiva eminentemente romântica. Essa contradição evidencia até que ponto o romantismo constitui um nó particularmente importante e problemático no interior do projeto estético e ideológico da vanguarda. De fato, essa contradição em Mário está em consonância com o romantismo anti-romântico expresso por outros intelectuais vinculados ao modernismo. Por exemplo, Paulo Prado em *Retrato do Brasil* condena o romantismo (ou melhor, uma versão *ad hoc* e muito ambígua do conceito) como uma das doenças que agravam a patologia do caráter nacional; ao mesmo tempo, a própria condenação cai na afirmação de vários clichês típicos do olhar romântico. Para considerar o romantismo em *Retrato do Brasil*, ver, por exemplo, Mahile, 2005.

³³ O problema do internacionalismo contemporâneo consiste no risco constante de cair numa nova cópia de modelos europeus, negando a base nacional. Assim, o músico “... imagina estar fazendo música universal e, na verdade, está sob o signo Debussy-Ravel, e então é afrancesado; ou está sob o signo Puccini-Zandonai, e então é um italianizado; ou sob o signo Wagner-Strauss, e até parece ariano. Na melhor das hipóteses, cai num atonalismo de sistema, e então, menos que austríaco é um imitador de Schoenberg; quando não se deslumbra com excessos de percussão, ritmos obsedantes, linhas em polifonia pluritonal e temos mais um estravinsquiano” (Andrade, 1965, p. 28). No caso de Mário, essa rigidez talvez provenha tanto da elaboração de uma perspectiva global mais apocalíptica do que redentora, como também do maior fechamento de Mário no contexto nacional/latino-americano, em contraste com a inserção plena de Carpentier na Paris cosmopolita.

³⁴ Esse essencialismo será visível também na tensão spengleriana entre campo e cidade que gravita em algumas crônicas deste período, e que será re-elaborada em textos posteriores como *Los pasos perdidos*.

³⁵ Outro traço essencializador pode ser percebido quando Carpentier recupera certos binarismos spenglerianos, como a oposição entre tendências fáusticas e apolíneas para pensar diversas manifestações da arte. No caso de Mário, quando em *O baile das quatro artes* analisa a obra de Portinari, observa que ela teria atingido uma síntese superadora (entre o local e o universal, e entre o individualismo moderno e o artesanato tradicional), percebendo a existência de uma empatia “espontânea” (não racional) entre o substrato popular e a personalidade do artista.

³⁶ Nos primeiros ensaios de Ortiz, a margem social e a cultura popular afro-cubana (embora sejam patologizadas e associadas às classes perigosas) também são concebidas como o espaço privilegiado das «transfusões» ou «transmigrações» culturais. Nesse sentido, seguimos a hipótese de Díaz Quiñones, que consegue articular lucidamente a obra de Ortiz explicando os laços sutis entre o primeiro período positivista e o seguinte (culturalista), a partir do interesse contínuo deste autor pelo espiritismo kardecista, o que lhe teria permitido pôr em questão os limites do positivismo e conceber a «transculturação» como adaptação -no campo cultural- do conceito de «transmigração» das almas. Ver Díaz Quiñones, 1998.

³⁷ Ver, por exemplo, Benítez Rojo, 1994 ou Arroyo, 2003.

³⁸ Nesse sentido, do primeiro exercício comparativo das obras e dos perfis desses dois intelectuais, surgiu a necessidade de incluir, nesta pesquisa em andamento, alguns textos produzidos nos anos trinta por outros ensaístas contemporâneos, como os jovens Arthur Ramos e Edison Carneiro: no período, eles estão começando a construir o objeto afro-brasileiro sob a proposta geral de *Casa-grande...*, mas do ponto de vista etnográfico-folclórico apagado na escritura freyreana.

Bibliografía

- Andrade, Mário de. *O baile das quatro artes*, São Paulo: Martins, 1953.
- . *Pequena história da música*, São Paulo: Martins, 1953.
- . *Aspectos da música brasileira*, São Paulo: Martins, 1965.
- . *Macunaíma. O herói sem nenhum caráter*. Edição crítica de Ancona Lopez, T. Porto. Florianópolis: CNPQ-Coleção Arquivos, 1988.
- . *O banquete*, São Paulo: Duas Cidades, 1989.
- Arroyo, Jossiana. *Travestismos culturales*, Pittsburgh: Universidad de Pittsburgh, 2003.
- Benítez Rojo, Antonio. *La isla que se repite. El Caribe y la perspectiva posmoderna*, Hanover: Ediciones del Norte, 1994.
- Bosi, Alfredo. “Prólogo” in: Schwartz, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, Madrid: Cátedra, 1991.
- Carpentier, Alejo. *La música en Cuba*, México: FCE, 1946.
- . *Crónicas*. La Habana: Arte y Literatura, 1975; 2 tomos.
- . *Écue-Yamba-O*, México: Siglo XXI, 1985.
- Díaz Quiñones, Arcadio. “Fernando Ortiz y Allan Kardec: espiritismo y transculturación”, *Prismas. Anuario de historia intelectual*, n° 2, Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 1998.
- Freyre, Gilberto. *Casa-grande y senzala. Formação da família patriarcal brasileira sob o regime de economia patriarcal*, Rio de Janeiro: Maia & Smidt, 1933.
- Mailhe, Alejandra. “Fábulas de la transculturación en *Macunaíma*. Una lectura crítica del modernismo brasileño” in: Rivas, Ricardo - Rodolfo Rodríguez (orgs.), *Problemas latinoamericanos en los siglos XIX y XX*, Mar del Plata: Suárez, 2004.
- . “Fuegos cruzados. Estética vanguardista e ideología conservadora en *Retrato do Brasil* de Paulo Prado”. *Prismas. Anuario de historia intelectual*, n° 9, Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2005.
- Müller-Bergh, Klaus. «Corrientes vanguardistas y surrealismo en la obra de Alejo Carpentier» in: *Asedios a Carpentier. Once ensayos críticos sobre el novelista cubano*, Santiago de Chile: Universitaria, 1972.
- Ortiz, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1983.
- Said, Eduard. *Beginings. Intention and Method*, Nueva York: Columbia, 1985.