



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE
INSTITUTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM HISTÓRIA DA LITERATURA
Luciane Senna Ferreira

**A POÉTICA DE VIAGEM NO ROMANCE LATINO-AMERICANO DO SÉCULO XX:
LA NIEVE DEL ALMIRANTE,
DE ÁLVARO MUTIS**

**Rio Grande,
2010**

Luciane Senna Ferreira

**A POÉTICA DE VIAGEM NO ROMANCE LATINO-AMERICANO DO SÉCULO XX:
LA NIEVE DEL ALMIRANTE,
DE ÁLVARO MUTIS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras - Mestrado em História da Literatura da Universidade Federal do Rio Grande, para obtenção do título de Mestre em Letras, sob Orientação do Prof. Dr. José Luís Giovanoni Fornos

**Rio Grande,
2010**

Para

*Jurema Ferreira em memória,
pelo exemplo de mãe, amiga, companheira e guerreira, que
viveu toda sua vida dedicada a dar alegria, amor e o ombro
aos filhos, vibrando a cada vitória nossa, chorando a cada
derrota, uma mulher de fibra que, partindo para sua última
viagem, no ponto mais alto de sua dor e da nossa, somente
gesticula “calma, calma...”*

AGRADECIMENTOS

À professora Elena Palmero, por ter me apresentado o mundo literário latino-americano, por permitir que eu trabalhasse com liberdade e pela amiga compreensiva e incentivadora que foi durante esses anos.

À professora Carmen Pérez, intelectual admirável, que gentilmente aceitou estar na minha banca.

Ao professor José L. Fornos, por acompanhar minha caminhada desde a graduação e por, de forma muito generosa, orientar-me nessa dissertação com respeito e incentivo a minha criatividade.

Aos professores do mestrado, em especial, ao Mauro Póvoas, por sempre ter estado disponível para colaborar com seus conhecimentos, esclarecimentos e orientações todas as inúmeras vezes que o solicitei.

Às companheiras de projeto, em especial a Ligia Dalchiavon, por termos participado juntas na investigação coordenada pela professora Elena Palmero. Além de ter sido um espaço do nosso encontro com a literatura latino-americana, foi o começo de um laço de amizade que estreitamos nos últimos anos, tomado de angústias e descobertas.

Aos colegas de mestrado, Tiago Tresoldi e Diana Loureiro, que dividiram comigo as lamentações e as duras crises durante a escrita do trabalho.

À grande amiga Michele Moura, que sempre esteve ao meu lado e nunca faltou com suas palavras de conforto e afeto. À Maria Clara Lisbôa (Dudu), pelos mais de vinte anos de amizade que nunca deixamos de cultivar.

Às pessoas sem as quais nada teria acontecido, agradeço por fazerem parte da minha vida e por cuidarem de mim: Ao pai, pelo amigo e grande homem que sempre foi e pelo amor sem palavras que nos une. À mãe, cuja vida continua sendo desenhada a cada passo que dou em minha trajetória. Ao meu irmão Fernando, por todas as memórias das brincadeiras e das dificuldades que encaramos juntos. À minha irmã Laura, por ser companheira para os momentos de risadas e para os instantes de febre dessa vida. Ao Diones, por todos os sentimentos de alegrias e

amarguras que temos compartilhado durante nove anos. Ao meu filho Pedro, pelos seus olhos azuis lindos e cabelos cor de trigo e seu pequeno nobre coração que perdoou os momentos em que, muitas vezes, não pude atendê-lo quando me chamava para brincar ou para contar das suas descobertas no mundo. Seu sorriso e suas palavras de afeto me deram a força de um gigante.

A todos que não pude citar diretamente em tais linhas, mas que sabem que fizeram parte do percurso, agradeço com muito carinho.

Obrigada!

*Mande notícias do mundo de lá, diz quem fica
O teu abraço venha me apertar, to chegando
Coisa que gosto é poder partir sem ter planos
Melhor ainda é poder voltar quando quero
Todos os dias é um vai e vem, a vida se repete na estação
Tem gente que chega pra ficar, tem gente que vai pra nunca mais
Tem gente que vem e quer voltar, tem gente que vai e quer ficar
Tem gente que veio só olhar, tem gente a sorrir e a chorar
E assim, chegar e partir, são só dois lados da mesma viagem
O trem que chega é o mesmo trem da partida
A hora do encontro é também despedida
A plataforma dessa estação é a vida desse meu lugar, é a vida desse meu lugar, é a vida...*

Milton Nascimento e Fernando Brandt

RESUMO

A partir da noção de cronotopo formulada por Mikhail Bakhtin, assim como a caracterização que o teórico faz do cronotopo de viagem em sua reflexão acerca da evolução/transformação dos gêneros narrativos, empreendo a análise no romance *La nieve del Almirante* (1986), do escritor colombiano Álvaro Mutis. Essa obra circula em torno de um grande tema e modelo compositivo: a viagem; da mesma maneira que também se articula em torno de uma figura: o viajante. Modalidade de cronotopo narrativo que se concentra no próprio ato da escritura e leitura de um diário de viagem, privilegiando, assim, a voz, o discurso, a escrita; assim como um tempo que diminui a distância entre o narrar e o narrado, em que as temporalidades se cruzam e se confundem no espaço da selva americana. Dessa forma, singularizo meu estudo nas configurações de tal tipologia narrativa no interior da obra, oferecendo uma interpretação possível desse proceder, e o que ele estaria colaborando para caracterização do cronotopo na narrativa latino-americana do século XX. Analiso o desenvolvimento desta tipologia narrativa, centralizando o olhar não só em problemas de poética, mas também em historiografia literária, para fazer visível o papel dessa narrativa no processo de identidade de nossas letras.

Palavras-chave:

Literatura latino-americana- Cronotopo de viagem- Álvaro Mutis- *La nieve del Almirante*

RESUMEN

Basada en la noción de cronotopo propuesta por Mikhail Bakhtin, así como en la caracterización que el teórico hace del cronotopo de viaje en su reflexión en torno a la evolución/transformación de los géneros narrativos, singularizo mi análisis en la novela *La nieve del Almirante* (1986), del escritor colombiano Álvaro Mutis. Esa obra circula en torno a un gran tema y modelo compositivo: el viaje; de la misma manera que también se articula en torno a una figura: el viajero. Modalidad de cronotopo narrativo que se concentra en el propio acto de la escritura y de la lectura de un diario de viaje, privilegiando, así, la voz, el discurso, la escritura; así como un tiempo que disminuye la distancia entre el narrar y el narrado, en que las temporalidades se cruzan y se confunden en el espacio de la selva americana. De esa forma, singularizo mi estudio en las configuraciones de esa tipología narrativa en el interior de la obra, ofreciendo una interpretación posible de ese proceder, y lo que él estaría colaborando para caracterización del cronotopo en la narrativa latino-americana del siglo XX. Analizo el desarrollo de esta tipología narrativa, centralizando el mirar no sólo en problemas de poética, pero también en historiografía literaria, para hacer visible el papel de esa narrativa en el proceso de identidad de nuestras letras.

Palabras- clave:

Literatura latinoamericana – Cronotopo de viaje – Álvaro Mutis – *La nieve del Almirante*

SUMÁRIO

COSIDERAÇÕES INICIAIS.....	10
1 O CRONOTOPO DE VIAGEM: POÉTICA E DEFINIÇÃO.....	18
1.1 Cronotopo narrativo de viagem a partir da noção de Mikhail Bakhtin.....	18
1.2 O cronotopo de viagem no romance latino-americano do século XX.....	38
2 A OBRA DE ÁLVARO MUTIS NO CONTEXTO FICCIONAL LATINO-AMERICANO DO SÉCULO XX E SUA ARTICULAÇÃO COM O PENSAMENTO TEÓRICO VOLTADO À LITERATURA DO CONTINENTE.....	55
2.1 Encontro entre a narrativa de viagem e a identidade do continente.....	55
2.2 A obra de Álvaro Mutis enquanto representação do continente latino-americano através do tema da viagem e da figura do viajante.....	67
3 O CRONOTOPO NARRATIVO DE VIAGEM EM <i>LA NIEVE DEL ALMIRANTE</i>: CONFIGURAÇÕES DE UMA POÉTICA.....	83
3.1 A construção do romance: diário de viagem; a figura do viajante: personagem e relator.....	83
3.2 Identidade, alteridade, heterogeneidade: diálogos abertos em <i>La nieve del Almirante</i> através da leitura do cronotopo narrativo de viagem.....	104
3.3 Viagem e escrita: o triunfo da palavra literária e da vida.....	121
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	138
REFERÊNCIAS.....	143
OBRAS CONSULTADAS.....	150

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Ao ingressar na graduação, no curso de Letras Português/Espanhol, meu interesse pela literatura foi crescendo conforme estreitava o contato com as disciplinas de Literatura Brasileira, Portuguesa, Espanhola e Hispano-Americana, assim como com a disciplina de Teoria da Literatura e diversos cursos e encontros relacionados à área literária.

Desde o primeiro ano de curso, dediquei-me de forma intensa ao estudo da literatura, buscando sempre acrescentar leituras novas às trabalhadas em sala de aula, tendo por objetivo desenvolver e aprimorar os conhecimentos.

No terceiro ano de curso, 2006, ao participar do seminário sobre a obra, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* (1605) de Miguel de Cervantes, na disciplina de Literatura Espanhola, fui convidada pela Prof^a Dr^a Elena Palmero González para integrar-me ao projeto sob sua coordenação, *Escritas do entre-lugar: poética da viagem na literatura latino-americana da alta modernidade*, vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Letras da FURG. Nessa ocasião, a professora apresentou os fundamentos do projeto e indicou nomes de autores e obras literárias, assim como, referenciais teóricos, a fim de possibilitar que eu tivesse um maior conhecimento sobre a pesquisa e a opção de escolher a obra objeto de estudo.

Após certas definições, passei a ser bolsista do CNPq junto ao projeto, dando início a um trabalho de pesquisa sistemático. As primeiras tarefas se concentraram acerca da pesquisa bibliográfica, procurando localizar a fortuna crítica, existente no Brasil e no âmbito internacional, do conjunto de obras do escritor Álvaro Mutis, em especial, sobre a narrativa *La nieve del Almirante*, com a finalidade de concentrar meu estudo no romance desse artista colombiano.

Durante o segundo semestre de 2006 e no ano 2007, procurei um maior aprofundamento tanto na obra objeto de estudo, com procedimentos interpretativos, como nos pressupostos teóricos para um melhor embasamento.

Ao passar a fazer parte do Programa de Pós-Graduação “Strictu-Senso” - Mestrado em História da Literatura – no ano de 2008, dei seguimento à pesquisa, participando no período de diversos eventos e cursos dedicados ao estudo da literatura hispano-americana, literatura de viagem e temas afins. Assim, meu estudo se tornou parte integrante, definitivamente, do projeto de pesquisa *Escritas do entre-lugar: poética da viagem na literatura latino-americana, da alta modernidade*.

Ao final do ano de 2009, a orientadora Prof^a Dr^a Elena Palmero González passou a fazer parte do corpo docente da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Na ocasião, o Prof. Dr. José Luís Giovanoni Fornos, que aceitou dar continuidade ao trabalho, tornou-se o orientador, vindo a somar e contribuir com o projeto que investiga a viagem na literatura latino-americana.

Tal projeto de pesquisa, partindo da visão integrada de nossos processos literários nas Américas, apresenta como principal interesse, o estudo desta tipologia narrativa latino-americana do século XX: o cronotopo de viagem. O objetivo maior do projeto, no qual se insere minha pesquisa, é estudar textos narrativos ficcionais de decisiva influência no sistema artístico da alta modernidade latino-americana, cujo centro temático e compositivo se articula em torno da viagem. Analisa-se o desenvolvimento de tal tipologia narrativa, centralizando o olhar em problemas de poética e de historiografia literária, para fazer visível o papel dessa literatura no processo de identidade de nossas letras.

A pesquisa que irei apresentar se concentrou no livro *La nieve del Almirante* (1986), de Álvaro Mutis, no qual busco as configurações do cronotopo de viagem em sua singularidade e de que forma o proceder narrativo presente estaria colaborando para a caracterização desse cronotopo na literatura latino-americana do século XX. Indago ainda, quais interpretações podem ser extraídas da análise se for entendida a viagem como metáfora identitária dominante no universo cosmovisivo do escritor. Procuo também fundamentar como a experiência narrativa, construída em forma de diário de viagem, problematiza a escrita e a ficção, bem como apresenta relação com outros discursos dotados de autoridade e canonizado em nossas letras.

Neste sentido, estudo uma obra construída em torno de um modelo que tem larga tradição no romance latino-americano: a viagem de ingresso na selva americana em busca de uma identidade. No entanto, conjeturo no estudo, como ele supera um modelo já tradicional na narrativa latino-americana do século XIX e das primeiras décadas do XX, integrando-se à outra modalidade de romance que, a

partir dos anos 30 e 40, substituí, gradativamente, o acontecimento, a representação do caminho e a informação de detalhes pelo relato de viagem. Assim, as vozes do discurso acabam por assumirem um expressivo protagonismo, da mesma forma que todas as demais configurações presentes no interior da obra.

Para o desenvolvimento da pesquisa, adotei instrumentos teórico-metodológicos que integraram procedimentos de análise textual com princípios elementares da narratologia, da hermenêutica e da teoria da interpretação dentro do âmbito contemporâneo. O caminho que sigo perpassará pelo estudo sistemático da estrutura e funcionamento dos aspectos narrativos à interpretação, buscando uma caracterização do cronotopo narrativo de viagem na singularidade da obra e suas possíveis significações no processo literário latino-americano.

Como embasamento geral, será processado criticamente um conjunto de textos teóricos e de historiografia literária que darão fundamento à pesquisa; um seletivo conjunto de textos críticos sobre a obra do escritor; textos teóricos relacionados com a poética de viagem e teoria do romance; material de natureza histórico-literária relativos ao processo da literatura latino-americana; textos de crítica cultural acerca da identidade, heterogeneidade e transculturação na América Latina.

Para o estudo, recupero a noção de cronotopo formulada por Mikhail Bakhtin, em especial, a que caracteriza o cronotopo de viagem, conceito fundamental do presente trabalho. Procuo seguir a proposta eficazmente estudada pelo teórico em seus ensaios de poética histórica: *Formas de tempo e de cronotopo no romance*, reunido no livro *Questões de literatura e de estética: A teoria do romance* (2002) e *O romance de educação na história do realismo*, agrupado em *Estética da criação verbal* (1992). Bakhtin trabalha tal conceito para, a partir dele, desenvolver e elaborar uma poética e historiar a evolução do gênero romance na literatura do Ocidente.

Ao refletir em torno da evolução e transformação dos gêneros narrativos, o teórico coloca o tempo e o espaço como centros privilegiados, mostrando como essas estruturas, no interior da obra, dão forma ao texto e modelam uma imagem discursiva da vida e do mundo. A partir dessa perspectiva, propõe uma tipologia do romance segundo os traços cronotópicos dominantes e estuda de maneira eficaz o cronotopo de viagem na narrativa.

Todavia, o modelo de viagem estudado e sacralizado por Bakhtin remete às formas de narrativa que sucedeu outrora, na qual fez todo o embasamento teórico, propondo sua tipologia narrativa. Porém, em seu trabalho, não considerou as formas e modelos que o romance, no século XX, começa a desenvolver e a estabelecer, portanto, é a investigação que empreendo: estudar, justamente, as novas configurações que o cronotopo de viagem, originariamente descrito por Bakhtin, acaba por experimentar na literatura latino-americana do século XX. Sistema literário que também acabou ficando alheio ao teórico ao caracterizar o gênero narrativo do Ocidente.

Dessa forma, aproprio-me de seus estudos, que são de extrema relevância para o presente trabalho, e integro a eles os resultados teóricos alcançados, até hoje, pelo projeto *Escritas do entre-lugar: poética da viagem na literatura latino-americana, da alta modernidade*, procurando então completar os pressupostos teóricos da dissertação.

Para dar início à pesquisa, foi necessário buscar material para o levantamento da fortuna crítica acerca da obra do poeta e romancista Álvaro Mutis, concentrando-me, essencialmente, naquela que trabalhava o gênero narrativo, em especial, *La nieve del Almirante*.

No âmbito nacional dos estudos literários sobre a obra do escritor há uma carência de trabalhos, demonstrando a pouca visibilidade de Álvaro Mutis no Brasil. Merecendo destaque a tese de doutorado de Alfredo Laverde Ospina (2006), que dedica o estudo a estabelecer relações de afinidade e oposição na literatura colombiana entre os autores do século XIX e XX, tendo assim um capítulo voltado a obra foco da dissertação e o artigo de Pilar Roca Escalante (2002) que procura mostrar a presença cervantina em *La nieve del Almirante*¹.

O restante da fortuna crítica consultada se resume a um artigo que trabalha o simbolismo dos personagens femininos na obra do escritor e a uma publicação em um suplemento literário, integrando três matérias: uma introdutória, na qual apresenta os principais aspectos caracterizadores no conjunto artístico de Mutis e as

¹ A tese de Alfredo Ospina trabalha como expoente literário do século XIX os autores Jorge Isaacs e José Asunción Silva, do século XX, Gabriel García Márquez e Álvaro Mutis.

duas demais, textos críticos, um assinado por Octavio Paz e outro por Pere Gimferrer, ambos traduzidos para o português².

Após um balanço bibliográfico, foi possível observar um abundante material no cenário da crítica internacional e nos meios acadêmicos hispânicos. Portanto, foi necessário aceder seletivamente a um conjunto de textos críticos, priorizando aqueles que mais próximos estavam de um diálogo com o tema em estudo. Priorizo, entre os outros, os trabalhos de María del Carmen Porras(2006), Martha Canfield (1994) , Trinidad Barrera (1999), Juan Gustavo Borda (2001). Completam o quadro as entrevistas que Álvaro Mutis concedeu à Claudia Posadas (2004) e Miguel Zapata (1986), pois foram valiosas para o entendimento do universo ideológico e estético do escritor.

Na pesquisa bibliográfica realizada, constatei que o estudo do cronotopo narrativo de viagem é uma temática inédita na fortuna crítica de *La nieve del Almirante*, assim como as principais hipóteses de trabalho da dissertação. Contudo, ao mesmo tempo, a pesquisa proporcionou o diálogo fecundo com os textos críticos, possibilitando melhor entendimento para fundamentar as concepções que são trabalhadas.

Referente aos estudos histórico-literários latino-americanos que privilegiam o processo da literatura, os trabalhos de Roberto González Echevarría (2000), Ágel Rama (1982; 1985; 2008), Antonio Cornejo Polar (1977; 1981; 1997; 2000) e Ana Pizarro (1985; 2006) são de extrema relevância nesse sentido. O de Maria Alzira Seixo (1998) é fundamental para o entendimento da viagem como fato cultural que cria discursos marcados pela experiência de viagem. Importante também é o pensamento de Aimée Bolaños (2002) sobre a narrativa latino-americana do século XX, trabalhando aspectos de poética, estética e historiografia literária. E no âmbito dos estudos sobre a viagem na literatura, é referência primordial, o trabalho de Elena P. González e a sistematização teórica que faz em torno de uma poética de viagem (2003; 2005; 2006; 2007; 2008).

Percorrido tal caminho, foi possível formular e traçar os objetivos que irão conduzir a dissertação, a seguir os defino:

² O artigo refere-se a uma publicação de Marcelo Marinho nos cadernos culturais, *O guardador de inutensílios*(1997), da Universidade Católica Dom Bosco sob o título *Álvaro Mutis e o simbolismo dos personagens femininos na tetralogia romanesca de Maqroll, el Gaviero* (a tetralogia trata-se das obras *La nieve del Almirante, Ilona llega con la lluvia, Un bel morir, Amirbar*). Em relação às matérias do suplemento, elas datam de 12/12/1990 e estão publicadas no Suplemento Literário da Universidade Federal de Minas Gerais, organizadas e traduzidas por Floriano Martins.

- Estudar o funcionamento do cronotopo narrativo de viagem no romance *La nieve del Almirante*, de Álvaro Mutis, singularizando a análise nos níveis temático, compositivo e comunicativo da obra.
- Distinguir os possíveis aportes desta experiência narrativa para uma poética da viagem no romance latino-americano do século XX.
- Desenvolver um trabalho interpretativo das estruturas narrativas que possibilitem alcançar a natureza das significações e sistematizar reflexões relativas a uma possível cosmovisão autoral acerca da América Latina e sua identidade cultural.

Para alcançar os objetivos, sistematizo o trabalho em três capítulos. O primeiro, de natureza teórica, sob o título *O Cronotopo de viagem: poética e definição*, discute o conceito de cronotopo narrativo de viagem. Nele, recupero os fundamentos de Mikhail Bakhtin em seus estudos de poética, assim como procuro historiar essa tipologia narrativa no âmbito histórico-literário, abordando a presença e as configurações que vão assumindo o cronotopo de viagem na literatura latino-americana do século XX. Para tanto, os capítulos se intitulam, respectivamente, *O cronotopo narrativo da viagem a partir da perspectiva de Mikhail Bakhtin* e *O cronotopo narrativo da viagem no romance latino-americano do século XX*.

O segundo capítulo, *A obra de Álvaro Mutis no contexto ficcional latino-americano do século XX e sua articulação com o pensamento teórico voltado à literatura do continente*, aponta a trajetória literária do escritor em uma visão ampla, e quais as relações que estabelece com todo um conjunto de reflexões centradas a pensar a literatura latino-americana e sua identidade. O olhar em diacronia permitirá ver que a presença da viagem, como tema e como motivo articulador da ficção, é uma constante na escrita de Álvaro Mutis, perfilando-se com nitidez nas obras *Summa de Maqroll El Gaviero* (2002) e em *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero* (2005)³. Também colocará em evidência que literatura, teoria e crítica, na

³ O primeiro título se refere ao livro que agrupa poesias de 1948 até 2000, o segundo, conhecido como a saga do notável personagem Maqroll, reúne sete romances do autor, intitulados respectivamente: *La nieve del Almirante* (1986), *Ilona llega con la lluvia* (1987), *Un bel morir* (1989), *La última escala del tramp steamer* (1989), *Amirbar* (1990), *Abdul Bashur, soñador de navios* (1991), *Tríptico de mar y tierra* (1993).

América Latina, andam entrelaçadas. Nesse sentido, o capítulo está subdividido em duas partes: *Encontro entre a narrativa de viagem e a identidade do continente* e *A obra de Álvaro Mutis enquanto representação do continente latino-americano através do tema viagem e da figura do viajante*.

O terceiro capítulo está direcionado a privilegiar a análise e a interpretação textual. Sob o título, *O cronotopo narrativo de viagem em La nieve del Almirante : configurações de uma poética*, trabalho de forma mais pontual a singularidade que o cronotopo de viagem assume neste proceder narrativo, procurando explorar aspectos fundamentais da estrutura narrativa ao nível temático, compositivo e comunicativo da obra.

Subdividido em três partes, respectivamente intituladas, *A construção do romance: diário de viagem; a figura do viajante: personagem e relator; Identidade, alteridade, heterogeneidade: diálogos abertos em La nieve del Almirante através da leitura do cronotopo narrativo de viagem* e *Viagem e escrita: o triunfo da palavra literária e da vida*, busco as relações de tempo e espaço, a imagem humana moldada na configuração cronotópica, o aspecto que privilegia o próprio ato de narrar substituindo o acontecimento, as conotações ideológicas, a visão histórica e o conjunto de motivos que se associam a esta tipologia narrativa de viagem.

Analiso os elementos, dando atenção à figura do viajante; a construção do romance; a viagem como escrita; a alteridade, heterogeneidade e a identidade presente no proceder artístico. Dessa forma, tal capítulo exige que seja dedicada a ele uma análise ampliada, de modo que se justifica a extensão do mesmo em relação aos demais.

Nas considerações finais, retomo alguns aspectos discutidos e fundamentados ao longo da dissertação. Ainda manifesto a sensação de ter estado longe de esgotar o assunto estudado, porque não o penso como um trabalho conclusivo, antes sim, acredito ser apenas o começo de outras possibilidades de pesquisa que se abrem. Perguntas foram respondidas, mas novos questionamentos surgiram, motivando-me e orientando-me a dar seguimento em projetos futuros.

Penso também, que o presente estudo é apenas uma contribuição parcial para os resultados do projeto maior, do qual participei durante quatro anos. Em

conjunto com os resultados do trabalho de outros colegas do projeto, é que poderiam ser estimadas as possíveis contribuições da investigação⁴.

Acredito ainda que, ao analisar a obra de Álvaro Mutis e a narrativa latino-americana do século XX, o trabalho esteja proporcionando relevantes colaborações aos estudos críticos, no Brasil, acerca da obra do escritor e à fortuna crítica do romance *La nieve del Almirante* no âmbito das pesquisas literárias hispânico-brasileiro. De fato, creio que o resultado possa ser o começo de um projeto que, com maior aprofundamento, aborde o tema da viagem presente em toda produção artística do autor, procurando assim, não somente novos aportes investigativos e futuras possíveis elucidações, mas também contribuir com a maior visibilidade de Álvaro Mutis no Brasil.

⁴ Refiro-me às integrantes do projeto *Escrita do entre-lugar: poética da viagem na literatura latino-americana da alta modernidade*: Paula Raquel Dutra da Silva (*O olhar viajante na obra de Alejo Carpentier: El arpa y la sombra*. Dissertação de mestrado concluída pelo PPG/Letras. FURG); Andreia Alves Pires (*Poéticas do deslocamento: a obra narrativa de Nela Rio*. Dissertação de mestrado concluída pelo PPG/Letras. FURG); Fernanda Soares da Silva (*O cronotopo narrativo de viagem no romance latino-americano do século XX: El hablador de Mario Vargas Llosa*. Dissertação de mestrado concluída pelo PPG/Letras. FURG); Lígia Dalchiavon (*A ficção da viagem em Vigília del Almirante, de Augusto Roa Bastos*. Dissertação de mestrado concluída pelo PPG/Letras. FURG) e Elena Palmero González, estudiosa e autora de diversos ensaios acerca do tema viagem na literatura latino-americana (referidos na bibliografia desta dissertação) e do livro *Metáforas del viaje en la obra de Alejo Carpentier*, que contem os resultados de uma pesquisa de pós-doutoramento concluída na *Université Paris IV-Sorbonne* em 2008.

1 O CRONOTOPO DE VIAGEM: POÉTICA E DEFINIÇÃO

Pode-se, de um modo geral, separar viagem e retorno? Uma viagem sem retorno, não por acidente, mas em sua própria definição, seria ainda uma viagem? Uma busca do absoluto e uma perda de si, uma última viagem? Um desaparecimento sem deixar traços? Mas, mesmo quando cessa, a “viagem” deixa uma narrativa, um canto, lágrimas, o vazio de uma ausência.

François Hartog

1.1 Cronotopo narrativo de viagem a partir da perspectiva de Mikhail Bakhtin

Mikhail Bakhtin nos ensaios: *Formas de tempo e de cronotopo no romance: Ensaios de poética histórica* e *O romance de educação na história do realismo* formula, eficazmente, a noção de cronotopo ficcional, definida por ele como sendo “a interligação fundamental das relações temporais e espaciais, artisticamente assimiladas em literatura” (2002, p. 211), noção fundamental, até hoje, para uma teoria do romance e sua história no âmbito do cânone ocidental e, apresenta-se, como referencial central para proceder ao estudo que segue.

O teórico, ao refletir em torno da evolução e transformação dos gêneros narrativos, coloca o tempo e o espaço como centros privilegiados, mostrando como tais estruturas, no interior do romance, dão forma ao texto e modelam uma imagem discursiva do homem e do mundo. Em seu conceito, tempo-espaço são elementos indissolúveis, porém o tempo conduz o cronotopo que se evidencia através do espaço, na mesma medida em que o espaço ganha significação no tempo, ficando então, elucidado pelo teórico, que o tempo é primordial na construção do cronotopo.

Bakhtin define a importância dessas categorias, fazendo a seguinte afirmativa:

No cronotopo artístico-literário ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto. O tempo condensa-se,

comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo (2002, p. 211).

A perspectiva teórica, proposta pelo esteta russo, vai além da definição de tempo e espaço na literatura. O cronotopo não é somente a indissolubilidade desses elementos, mas apresenta-se como principal determinante no desenvolvimento dos gêneros literários, “pode-se dizer francamente que o gênero e as variedades de gênero são determinadas justamente pelo cronotopo, sendo que em literatura o princípio condutor do cronotopo é o tempo”. Aparecerá também como instrumento definidor da imagem do homem na literatura, pois “o cronotopo como categoria conteudístico-formal determina (em medida significativa) também a imagem do indivíduo na literatura; essa imagem sempre é fundamentalmente cronotópica” (2002, p. 212).

Percebe-se que a concepção de tempo, determinada pelo autor, tem significado fundamental para os gêneros na literatura, referindo-se, do mesmo modo, a uma noção de homem que se modifica a cada nova temporalidade. Portanto, parte-se do tempo para identificar o ponto em que se articula com o espaço, formando uma unidade que expressa, na sua totalidade, uma imagem humana.

Torna-se importante ainda, considerar que o conceito de cronotopo do estudioso contempla a articulação texto e contexto, assegurando as questões relativas à estrutura da obra sem perder de vista o particular do literário. Igualmente, garante a concepção de que dados históricos e pessoais participam do corpo da obra, mas sem atribuir a eles a ideia de simples reflexo do real. Diz o teórico:

[...] teremos os sinais visíveis, mais complexos, do tempo histórico propriamente dito, as marcas visíveis da atividade criadora do homem, as marcas impressas por sua mão e por seu espírito: cidades, ruas, casas, obras de arte e de técnica, estrutura social, etc. O artista decifra nelas os desígnios mais complexos do homem, das gerações, das épocas, dos povos, dos grupos e das classes sociais (2002, p. 243).

A colocação demonstra a importância atribuída ao papel do cronotopo como elemento operacional da assimilação pela literatura do tempo e do espaço histórico, mostrando que o cronotopo também está na base concreta do diálogo entre a literatura e a história.

Recorro a uma importante citação do autor, pois entendo ser de extrema relevância deixar claro que o teórico, ao mesmo tempo em que pensa a literatura com possibilidades de assimilar aspectos da “realidade”, aponta sobre a especificidade do literário, afirmando:

O domínio da literatura e, mais amplamente, da cultura (da qual não se pode separar a literatura) compõe o contexto indispensável da obra literária e da posição do autor nela, fora da qual não se pode compreender nem a obra nem as intenções do autor nela representadas. A relação do autor com as diferentes manifestações literárias e culturais assume um caráter dialógico, análogo às inter-relações entre os cronotopos do interior da obra [...] *mas* O mundo representado, mesmo que seja realista e verídico, nunca pode ser cronotopicamente identificado com o mundo real representante, onde se encontra o autor-criador dessa imagem [...] toda imagem é sempre algo criado, não criador (2002, p. 360-361).

Nesse caminho que vejo uma significativa contribuição do conceito de cronotopo proposto por Bakhtin para a concretização de uma poética da viagem e para a realização do presente estudo. O teórico, não somente deslumbrou a questão puramente fictícia da literatura, mas deu significado importante ao aspecto histórico que nela perpassa, sem com isso, perder de vista o particular do literário.

Bakhtin ainda enfatiza que os cronotopos de um romance apresentam um significado temático, pois são os principais organizadores dos acontecimentos na obra, sendo no cronotopo que os ‘nós’ do enredo são feitos e desfeitos, portanto, pode-se dizer que a eles pertencem o significado principal, constituindo-se o gerador do enredo. Porém, os cronotopos também apresentam um significado figurativo, dado que o tempo adquire um caráter sensivelmente concreto e os acontecimentos do enredo se concretizam, ganham corpo e vitalidade, no cronotopo. Pode-se relatar e informar o fato, oferecendo indicações precisas sobre o lugar e o tempo de sua realização, assim o cronotopo fornece um terreno substancial à imagem-demonstração dos acontecimentos.

Para o teórico, o cronotopo apresenta uma vertente também cultural, pois coloca as personagens em tempo-espço tomado de significações dado pelo enredo e pela temática, a partir dos quais as personagens acabam se revelando como sujeitos históricos, sem, no entanto, deixarem de terem suas singularidades ficcionais. Neste sentido, torna-se importante verificar em todo exame cronotópico da obra literária os graus de assimilação dos cronotopos reais e acessíveis em dadas condições históricas. A finalidade é de amparar a análise dos fenômenos que

se distribuem, historicamente, em modalidades e formas das mais variadas e complexas, pois na literatura, a incorporação do cronotopo real e histórico “fluiu complexa e intermitentemente”.

Para o teórico, o cronotopo é a sustentação de qualquer narração:

Eles são os centros organizadores dos principais acontecimentos temáticos do romance. É no cronotopo que os nós do enredo são feitos e desfeitos. Pode-se dizer francamente que a eles pertence o significado principal gerador do enredo. [...] Neles o tempo adquire um caráter sensivelmente concreto, ganham corpo e enchem-se de sangue. Pode-se relatar, informar o fato, além disso, pode-se dar indicações precisas sobre o lugar e o tempo de sua realização. Mas o acontecimento não se torna uma imagem. O próprio cronotopo fornece um terreno substancial à imagem-demonstração dos acontecimentos. Isso graças justamente à condensação e concretização espaciais dos índices do tempo – tempo da vida humana, tempo histórico – em regiões definidas do espaço. Isso também cria a possibilidade de construir a imagem dos acontecimentos no cronotopo (em volta do cronotopo). Ele serve de ponto principal para o desenvolvimento das “cenas” no romance, quando outros acontecimentos de ligação, que se encontram longe do cronotopo, são dados em forma seca de informação e de comunicação (2002, p. 211).

A maneira que o cronotopo representa o tempo e o espaço permite organizar e dar sentido à narração literária, assim o autor propõe que a diversidade dos gêneros literários corresponde a uma diversidade de cronotopos.

Nos estudos, analisou os cronotopos tipologicamente estáveis, acabando por determinar as variantes mais importantes do gênero romanesco nas primeiras etapas de evolução e transformação. A investigação das variantes romanescas levou Bakhtin ao levantamento dos motivos que entraram como aspectos constitutivos nos enredos dos romances de várias épocas e que são cronotópicas por natureza, porém apresentam formas diversas, agindo distintivamente, nos diferentes gêneros. Ao tomar o romance como principal objeto de análise, o autor procura mostrar como este gênero evoluiu desde a antiguidade até o início do século XX, por meio do desdobramento de vários tipos de cronotopos.

De acordo com Bakhtin, o romance pode apresentar em seu cronotopo principal, vários outros pequenos cronotopos, pois cada tema possui o seu próprio cronotopo, de maneira que eles podem se entrelaçarem, coexistirem, permutarem, confrontarem-se ou se encontrarem nas inter-relações mais complexas.

Portanto, considero importante apresentar os cronotopos fundamentais que o teórico estudou, pois algumas das características apareceram na obra objeto de meu estudo, não sempre na forma canônica, por vezes estarão próximas, porém

serão referentes de continuidade e ruptura. Assim, somente pensados a partir dos modelos sacralizados pelo estudioso, que é possível precisar a sua superação na narrativa latino-americana do século XX.

O teórico descreve diferentes formas literárias e sua assimilação artística do tempo-espaço, estruturando as relações entre o cronotopo, o gênero e a personagem, passando a caracterizar os cronotopos das formas literárias. Ao longo dos estudos, aborda as formas romanescas primordiais e apresenta os aspectos delas por meio de seus cronotopos.

Interesso-me especialmente pelas configurações do que ele chama de *romance grego* (referido também como romance de aventuras de provação), o *romance de aventuras e costumes* e o *romance biográfico*, pois cada qual estabelece um tipo essencial equivalente de cronotopo, diferenciando-se pela maior elaboração da presença do tempo e do espaço na obra, fusão que vai se tornando mais complexa em suas relações e representações⁵.

A primeira tipologia cronotópica proposta pelo teórico se refere ao romance *grego* ou *sofista*. Esse tipo de romance está associado ao tempo de aventuras, com todas suas configurações particulares e estruturas internas elaboradas de forma que o “tempo de aventuras e a técnica de sua utilização no romance são tão profundas e completas, que todo o desenvolvimento posterior do verdadeiro romance de aventuras até os nossos dias não lhe acrescenta nada de substancial” (BAKHTIN, 2002, p. 213-214). Os enredos se apresentam de maneira semelhante e com os mesmos aspectos, a diferenciação vai se dar, segundo o teórico, na quantidade, nas combinações e nas atribuições dos elementos no todo do enredo.

Nesse tipo de romance, há aspectos fundamentais que o movem. O enredo apresenta um casal de jovens que se encontram de forma inesperada, apaixonam-se e quase sempre resulta em casamento. O encontro é o ponto de partida para o começo da história e a união feliz e estável o término. Todavia, entre um ponto e outro, ocorrerá uma sucessão de dificuldades, empecilhos e aventuras que afastará as personagens, impedindo que o encontro ocorra. Durante o intervalo, elas serão

⁵ O teórico tem em seus ensaios um capítulo intitulado *O romance de cavalaria*, porém o apresenta como o “funcionamento basicamente segundo o tempo de aventuras de tipo grego, embora em algumas obras se tenha uma maior aproximação do romance de aventuras e de costumes” (2002, p. 268). Portanto, trato desse tipo de cronotopo, pensando eles segundo os traços já apontados pelo estudioso nas outras configurações. Bakhtin também se dedica ao exame do cronotopo de Rabelais, modelo que não me deterei, pois apresenta uma leitura muito particular e situada no universo artístico rabelesiano.

submetidas a vários tipos de provações, perigos e buscas até a concretização do matrimônio.

Conforme Bakhtin, a ação do enredo que se desenvolve entre o primeiro encontro e o casamento, desdobra-se num fundo geográfico amplo e diverso com descrições pormenorizadas de particularidades dos países. Salaria ainda, que nenhum dos elementos que se apresenta nesse tipo de romance é novo, pois todos eles são passíveis de serem encontrados em outros gêneros da literatura clássica, como na poesia de amor helênica, na epopéia clássica, na tragédia, no romance geográfico e nas obras historiográficas. Ocorre que todos os elementos dos distintos gêneros sofreram uma fusão no romance grego, adquirindo um novo caráter e funções singulares, “são aqui fundidos e ligados em uma nova unidade específica de romance, cujo elemento constitutivo é o tempo do romance de aventuras. Num cronotopo completamente novo – um mundo estrangeiro no tempo de aventuras” (2002, p. 215)⁶.

De acordo com o autor, no modelo há uma suspensão do tempo, um “hiato puro” entre os dois pontos do tempo biográfico (o primeiro encontro e a união dos heróis), no qual o romance se constrói. Todas as aventuras e peripécias não alteram em nada a vida das personagens, não deixam marcas nem vestígios em seu caráter, “trata-se exatamente de um hiato extratemporal entre os dois momentos do tempo biográfico” (BAKHTIN, 2002, p. 216). Situação que provoca a impossibilidade de se reconhecer os aspectos indicativos da idade exata dos heróis, somente é possível ter algumas suposições a partir do desenvolvimento das aventuras e de algumas indicações do aspecto físico.

Outra característica essencial do tempo, nesse tipo de romance, é que ele não é medido nem calculado, sua duração se dá através do correr do dia e da noite, e por certas matizes espaciais. O tempo é somente o necessário para que se efetue toda a ação aventureira, pois no romance grego a temporalidade é marcada em “aventuras”:

Esse tempo do romance grego desconhece a duração do crescimento biológico elementar. Os heróis se encontram em idade de casamento no início do romance e com a mesma idade, ainda bonitos e juvenis, casam-se no final. O tempo, no decorrer do qual eles vivem uma quantidade das mais inacreditáveis aventuras, não é medido nem levado em conta no romance;

⁶ Os elementos a que o autor se refere são, entre outros: tema do amor, tempestades, guerras, reconhecimento, descrição.

simplesmente, esses dias, noites, horas, instantes, são medidos tecnicamente apenas nos limites de cada aventura em particular. Esse tempo de aventuras extraordinariamente intenso, mas indeterminado na idade dos heróis, não é absolutamente computado (BAKHTIN, 2002, p. 216).

Outra característica fundamental do romance grego é a de que todo evento no transcorrer da narrativa não apresenta marcas históricas:

Em todo o mundo do romance grego, com todos os seus países, cidades, construções, obras de arte, estão totalmente ausentes quaisquer indícios do tempo histórico, quaisquer vestígios de época [...] Desse modo, toda a ação do romance grego, todas as aventuras e os acontecimentos que o completam, não se incluem nas séries históricas, de costumes, biográficas e nem na série etária biológico-elementar de tempo (BAKHTIN, 2002, p. 217).

Os seguimentos temporais das aventuras se caracterizam pelos temas do “de repente”, “justamente”, “mero acaso”, todo o movimento e o enredo do romance grego estão regidos por tais tempos, “este ‘tempo do acaso’ das aventuras é o específico tempo de intrusão das forças irracionais na vida humana; intrusão do destino, dos deuses, dos demônios, dos magos-feiticeiros” (BAKHTIN, 2002, p. 20), é nessas forças e não nas dos heróis que pertence toda a iniciativa no tempo de aventuras.

No enredo do romance grego, o teórico observa a existência de vários motivos que são elementos constitutivos das obras, porém se detém naquele que considera o mais importante, o *motivo do encontro*, tempo que está relacionado diretamente ao *cronotopo da estrada*, pois as aventuras ocorrem *no caminho*, na viagem. Assim, tem-se o cronotopo por excelência, pois o encontro, o cruzar-se, pressupõe um mesmo tempo e um mesmo espaço para realizar-se:

Em qualquer encontro [...] a definição temporal (‘num mesmo tempo’) é inseparável da definição espacial (‘num mesmo lugar’). E no motivo negativo- “não se encontraram”, “se separaram” – a cronotopicidade é mantida, mas um ou outro membro do cronotopo é dado como um signo negativo: não se encontraram porque não estavam em dado lugar ao mesmo tempo, ou ao mesmo tempo encontravam-se em lugares diferentes (BAKHTIN, 2002, p. 222).

Bakhtin reconhece que o cronotopo do encontro exerce funções de composição, “serve de nós, às vezes, ponto culminante ou mesmo desfecho (final)

do enredo”, tendo importante significação na literatura, pois “rara é a obra que passa sem certas variantes do motivo da estrada” (2002, p. 222-223).

No cronotopo de aventura do romance grego, a imagem de homem que se ergue é de absoluta passividade e imutabilidade. Toda a ação, aventura e provação não modificam, não acrescentam, não transformam o herói, somente confirmam a solidez de sua identidade. Aquilo que era no começo, será o mesmo no fim, pois o tempo nesse tipo de romance não deixa traços nem no mundo nem nos sujeitos. Bakhtin enfatiza o aspecto estático dos elementos constitutivos do romance grego e encerra a análise atestando que tal cronotopo é o mais abstrato de todos os romances:

Todas as pessoas e todos os objetos passaram por algo que em verdade não os modificou, mas justamente por isso como que verificou e estabeleceu sua identidade, sua solidez, sua constância. O martelo dos acontecimentos não fragmenta nem forja nada, ele apenas prova a solidez do produto já fabricado. E o produto suporta a prova. Esse é o sentido artístico-ideológico do romance grego. [...] Nele o mundo e o homem estão absolutamente prontos e imóveis. Não há aqui qualquer possibilidade de constituição, crescimento ou transformação. Como resultado da ação representada no romance nada é suprimido, feito, alterado, criado de novo dentro do mundo em si. Confirma-se tão-somente a identidade de tudo aquilo que havia no início. O tempo de aventuras não deixa rastros (BAKHTIN, 2002, p. 232-233).

O segundo tipo de romance estudado pelo esteta russo se refere ao *romance de aventuras e costumes*⁷. Em tal tipo de romance há a associação do tempo e espaço de aventura com o de costume, apresentando, portanto, outras elaborações e outra imagem de homem e mundo. Dessa associação, resulta uma mudança tanto do tempo como do espaço, constituindo um novo modelo de cronotopo.

No anterior, o cronotopo fundamental do romance está situado na viagem ao estrangeiro onde o herói enfrenta várias aventuras e passa por diversas provações dadas pelo “acaso” e, no fim, volta ao lugar de origem sem alterações em sua vida. No *romance de aventuras e costumes*, o herói também se lança a uma viagem, porém agora impelido pelo “destino” e dotado de uma motivação, quando retorna, está transformado; a personagem sofre uma metamorfose. Segundo Bakhtin:

[...] a metamorfose tornou-se um modo de interpretação e de representação do *destino particular do homem*, separado do conjunto cósmico e histórico.

⁷ O autor tomou como base de sua análise para esse tipo de romance antigo a obra *O Asno de Ouro* de Apuleio.

Entretanto, graças, sobretudo, à influência da tradição folclórica direta, a ideia de metamorfose mantém ainda energia suficiente para envolver *todo o destino da vida do homem* em seus momentos essenciais de crise. Daí seu significado para o gênero do romance (2002, p. 237).

O cronotopo fundamental nos dois modelos é o do *encontro*. Todavia, no primeiro modelo os encontros são conduzidos pelo acaso, nesse, os encontros da personagem com determinadas situações são motivados pelo destino que provocará a metamorfose pela qual ela deve passar para se encontrar consigo mesmo e com sua consciência. A metamorfose cria uma representação de todos os momentos essenciais da vida do homem, do modo como este homem se transforma em outro após um momento de crise e ruptura, e o seu “renascimento”. Assim, diferentes imagens de único homem aparecerão no romance, e elas estarão estreitamente ligadas com as distintas fases de sua existência:

É através da metamorfose que se cria um “tipo de representação de toda a vida humana em seus *momentos* essenciais de ruptura e de crise: como um homem se transforma em outro” [...] são esses momentos que determinam tanto a imagem definitiva do próprio homem, como o caráter de toda a sua vida subsequente (BAKHTIN, 2002, p. 237-238).

Contudo, esse tipo de romance, a exemplo do anterior, não apresenta também um tempo biográfico, pois ele apresenta os momentos “excepcionais” da vida da personagem, “fora do comum”, porém transitório em relação com o todo da existência. No entanto, são exatamente tais momentos que irão determinar “tanto a imagem definitiva do próprio homem, como o caráter de toda a sua vida subsequente” (BAKHTIN, 2002, p. 238).

Devido à constituição, o tempo e espaço em tal tipologia romanesca se diferenciam substancialmente do anterior. No primeiro, o tempo “não é medido nem levado em conta” e o espaço é uma “extensividade abstrata”, aqui, o tempo deixa “uma marca profunda e indelével no próprio homem e em toda a sua vida”. O espaço se torna concreto, passando a ser “preenchido pelo sentido real da vida e entra numa relação essencial com o herói e seu destino” (BAKHTIN, 2002, p. 239).

O tempo de aventuras deixa marcas profundas no homem por toda a sua vida, apresentando-se mediante acontecimentos extraordinários e fora do comum que se originam pela iniciativa do herói e também pelo acaso, mas o acaso não se assemelha ao do modelo anterior de romance, pois ele é limitado:

Não é o acaso, mas a volúpia, a leviandade juvenil e a descabida curiosidade que impeliram Lúcio a uma aventura perigosa com feitiçaria. Ele é o culpado. Em sua curiosidade descabida ele desencadeou o jogo do acaso. A iniciativa primeira, por consequente, pertence ao próprio herói e ao seu caráter (BAKHTIN, 2002, p. 239).

Nem o primeiro nó e último - a conclusão de toda série de aventuras - é regido pelo acaso. Diferente do romance grego, os sonhos não informam a vontade dos deuses e do acaso para que eles possam suportar resignados seus sofrimentos, mas sim, informam aos heróis como modificar seu destino. Assim diz o teórico:

Desse modo, o primeiro e o último nó da cadeia de aventuras estão fora do poder do acaso; em consequência disso, o caráter de toda a cadeia se modifica. Ela se torna eficaz, altera o próprio herói e o seu destino. A série de aventuras vividas pelo herói conduz não à simples confirmação de sua identidade, mas à construção de uma nova imagem do herói purificado e regenerado (2002, p. 239-240).

O cronotopo do encontro, da estrada, não confirma a identidade sólida e imutável do herói do romance grego, mas permite que, depois de sua viagem, retorne com outra imagem. Nesse aspecto, a viagem não aparece somente como peripécia no tempo e no espaço, prova ou aventura, mas, fundamentalmente, se reveste de sentido simbólico, e o caminho se apresenta como movimento interior do próprio herói, trânsito e aprendizado, caminho de reconhecimento identitário. Bakhtin, com razão, refere que a viagem é também “o caminho da vida” (2002, p. 362).

Um aspecto importante da série temporal desse romance, que coincide com a do romance grego, é não deixar traços no mundo que o rodeia, pois “a ligação entre o destino do homem e o mundo tem um caráter exterior”. Assim, todas as aventuras e transformações do homem não alteram o mundo, esse permanece imutável, resultando o que o teórico aponta ser a “série temporal do romance fechada e isolada e não localizada no tempo histórico” (2002, p. 241).

Está na base desse modelo de romance o tempo da aventura, porém se cruza a ele um outro espaço que ganha matizes conforme a personagem se aprofunda em si mesma e internaliza o espaço que a circunda, refiro-me ao espaço do cotidiano. Tal espaço toma corpo na vida comum aldeã, na qual o herói mergulha como forma de provação, pois ele surge rebaixado e com uma vida inferior, oposto ao mundo heroico do qual pertence, e deve agir em seu destino para retornar.

No novo modelo, o cronotopo da estrada tem o acréscimo dos desvios e atalhos que movem a personagem para o contato com a vida na banalidade do cotidiano. Para Bakhtin, o herói em seu processo de metamorfose "é forçado a rebaixar-se a uma vida diária inferior, a exercer nela o mais baixo papel, nem sequer o de escravo, mas o de asno" (2002, p. 242).

O tempo da vida cotidiana não é cíclico, ele está privado de integridade e fragmentado em momentos isolados da vida comum, cada episódio se basta em si mesmo. O tempo da vida corrente não está disposto de forma paralela à série principal e sim "é perpendicular, cruzando com ela em ângulo reto". Contudo, o teórico ressalta que essa fragmentação e isolamento não correspondem a um tempo "amorfo", pois em cada "momento-episódio ele serve a Lúcio como a experiência que lhe revela a natureza humana" (2002, p. 248).

No tempo do cotidiano, o teórico observa que traços de historicidades incipientes e fugazes começam a surgir a partir da diversidade social que se apresenta no mundo privado do cotidiano, "nessa *multiformidade* social ainda não surgiram contradições sociais, mas ele está prenhe delas. Se tais contradições se revelassem, o mundo estaria em movimento, receberia um impulso para o futuro, o tempo receberia plenitude e historicidade" (2002, p. 249).

Bakhtin conclui sua análise cronotópica, afirmando que esse tipo de romance privilegia o momento da metamorfose do herói, colocando-a em destaque e assim "o plano das aventuras e da vida cotidiana é dado sob a forma de uma denúncia da vida do pecador ou sob a forma de humilde confissão" (2002, p. 249).

A terceira forma de cronotopo estudada por Bakhtin se encontra no que ele chama de *romance biográfico* ou as *autobiografias antigas*, romance que está baseado em um "tempo biográfico" e tem como cronotopo fundamental a praça pública. Uma nova série de tempo e espaço prevalecerá, conseqüentemente, a imagem que temos de homem nesse mundo muda substancialmente, agora é uma "imagem de homem que percorreu o seu caminho de vida" (BAKHTIN, 2002, p. 251).

A praça, segundo o teórico, simboliza mais do que qualquer outro espaço da cidade antiga, o valor da vida pública. Além de ser nela que se concretizam os ideais da sociedade da época, a praça "era o próprio Estado, a corte suprema, toda a ciência, toda a arte, e ligado a ela, todo o povo" (2002, p. 251), apontando então, que o termo biográfico implica no fato de que na vida de um homem "não podia haver nada de íntimo-privado, de sigiloso-pessoal, de introvertido, nenhuma

privacidade” (2002, p. 252), por consequência, o homem biografado “é aberto de todos os lados, ele está todo do lado de fora, nele não há nada 'para si só', não há nada que não esteja sujeito ao controle e à avaliação público-estatal. Tudo aqui [assim como na praça] é público do começo ao fim” (2002, p. 252).

Para o teórico, esse tipo de romance apresenta um:

[...] cronotopo extraordinário, onde todas as instâncias superiores, desde o Estado até a verdade, eram representadas e personificadas concretamente, estavam visivelmente presentes. E nesse cronotopo concreto, que parece englobar tudo, realizava-se a exposição e recapitulação de toda a vida do cidadão, efetuava-se a sua avaliação público-civil (2002, p. 251- 252).

Em um segundo momento, Bakhtin aborda as formas autobiográficas nas quais “já se manifesta a desagregação do aspecto exterior público do homem, onde começa a se manifestar a consciência privada do indivíduo isolado e solitário” (2002, p. 252). Todavia, fundamenta que essas autobiografias manifestam somente uma incipiente privatização do homem, pois todas as formas biográficas ou autobiográficas apresentam um caráter, preponderantemente, público, segundo a imagem do homem que nela se ergue.

Nessa tipologia romanesca, encontra-se apenas o início de um caráter de isolamento do homem e de sua vida, e conclui da análise que “novas formas de expressão autobiográfica de uma autoconsciência solitária ainda não tinham sido elaboradas aqui” (2002, p. 260).

Ampliando as possibilidades e considerando as variações possíveis dos cronotopos, Bakhtin dedica-se a analisar o *romance de cavalaria*. O espaço-temporal em tal tipologia romanesca pode ser definir como “o mundo das maravilhas no tempo da aventura”, e sua funcionalidade é basicamente a mesma do romance de aventuras grego e, em alguns aspectos, assemelha-se ao de aventuras e costume.

Próximo do romance grego, também vai apresentar um cronotopo estrangeiro e abstrato, assim como a busca de provar a identidade do herói, elementos que exercem funções organizadoras semelhantes à outra tipologia narrativa, porém em alguns aspectos se diferenciam, o que vai suceder num tempo de aventuras novo e, assim, em um novo cronotopo.

No romance de cavalaria, segundo o teórico, o maravilhoso se torna habitual “sem deixar de ser maravilhoso”, o imprevisto “deixa de ser algo imprevisto” e o de

repente “é a condição normal do mundo” do herói e o “acaso” possui outro caráter, se antes era prenhe de raridades e curiosidade, aqui ele é tomado pelo “atrativo do maravilhoso e do mistério”, assim a aventura é tingida com outro tom devido todo o mundo maravilhoso que percorre o romance.

Tais particularidades vão diferenciá-lo do romance grego e criar um cronotopo original, o de “um mundo maravilhoso num tempo de aventuras”. Dessa forma, pela própria natureza do herói, que só pode se movimentar no mundo sobre o signo do maravilhoso, é conservada nele a sua identidade, pois “o próprio código, pelo qual se mede a sua identidade, é concebido justamente para esse mundo de coincidências maravilhosas” (BAKHTIN, 2002, p. 269), ocorrendo então, que a imagem de homem e de mundo será outra, pois segundo o teórico:

Nesse mundo o herói sente-se em casa (mas não na sua pátria); ele é tão maravilhoso como esse mundo: maravilhosa é sua origem, maravilhosas são as circunstâncias do seu nascimento, de sua infância e juventude, maravilhosa é sua natureza féica e assim por diante. Ele é carne da carne e o osso do osso desse mundo de maravilhas; é seu melhor representante (2002, p. 270).

Fundamental também será a nova relação do tempo e espaço. Aqui as horas se alargam, os dias se comprimem, dado que a questão do “de repente”, “do mistério” e “do maravilhoso” é mais acentuada; essas entidades são evidenciadas e ganham *status* de normalidade dentro da narrativa, o tempo torna-se maravilhoso e encantado. Cria-se no romance um “jogo subjetivo com o tempo” que o diferencia do romance grego de aventuras, pois antes o tempo era marcado com extrema precisão na Antiguidade, não sendo permitido jogar subjetivamente com ele, e agora ele ganha novos significados. Destaca Bakhtin:

A este jogo subjetivo com o tempo, a esta violação das correlações e perspectivas temporais e elementares, corresponde, no cronotopo do mundo maravilhoso, o mesmo jogo subjetivo com o espaço, a mesma violação das relações e perspectivas elementares e espaciais. Além disso, aqui, na maioria dos casos, não se manifesta de modo algum a liberdade positiva, folclórica e fabulosa do homem, mas uma distorção subjetiva, emocional e, em parte, simbólica do espaço (2002, p. 271).

Assim, apresenta-se o cronotopo característico da novela de cavalaria estudada por Bakhtin, a viagem do herói aventureiro em um mundo repleto de encantamentos.

A partir dessa noção, Bakhtin vai fundamentar, ainda, que no final da Idade Média irão aparecer obras especiais decorrentes do conteúdo ser construído sob a forma de “visões”, tipologia em que o tempo é exterior a ação dentro obra, e toda série temporal-espacial é tomada pelo caráter simbólico e alegórico. Destaca também o aspecto histórico que vai ser um elemento dentro do enredo a partir da “percepção muito aguda das contradições da época que chegaram ao total amadurecimento” (2002, p. 272). Aparecerão todos os representantes das camadas sociais da sociedade feudal, o que o teórico considera ser uma diversidade contraditória “profundamente histórica”. Assim, Bakhtin vai definir o cronototo dessa tipologia narrativa da seguinte forma:

[...] a lógica temporal desse mundo vertical é a pura simultaneidade de tudo [...], é preciso suprimi-los para compreender o mundo, é preciso justapor tudo *ao mesmo tempo*, ou seja, no espaço de um só momento, é preciso ver o mundo inteiro como *simultâneo*. É apenas na pura simultaneidade ou, o que é o mesmo, na atemporalidade que se pode descobrir o verdadeiro sentido daquilo que foi, que é e que será, pois aquilo que os separava – o tempo – é privado de realidade autêntica e de força interpretativa (2002, p. 273).

No tempo e espaço simultâneos, tornando concomitante o que é dividido por tempos diferentes, ligando todos os espaços em único espaço e tempo, substituindo “todas as divisões e ligações histórico-temporais por outras puramente semânticas, atemporais e hierárquicas” (BAKHTIN, 2002, p. 273), revelará a escrita como arte. Portanto, narrativa como ficção, mostrando o caráter singular da literatura.

A simultaneidade não apagará os traços do tempo e da época que definem e caracterizam historicamente o tempo, o espaço e os sujeitos, antes sim, deixará vestígios fortes. A condensação do tempo-espaço não subtrairá a historicidade do relato, já que “cada imagem está plena de potencial histórico e, portanto, está propensa a participar com todo o seu ser do acontecimento histórico no cronotopo histórico-temporal” (BAKHTIN, 2002, p. 273).

Bakhtin encerra a análise da variante cronotópica, atestando que tal tipo de cronotopo teve andamento em diversas obras, portanto não foi mais negada, no desenvolvimento da literatura, a presença do mundo sobre o olhar da simultaneidade e da coexistência e, assim, as letras passaram a recusar “uma concepção histórica em ausência”.

O teórico dá seguimento aos estudos ampliando a teoria do cronotopo narrativo em um ensaio intitulado *O romance de educação na história do realismo*, parte integrante da obra chamada *Estética da Criação Verbal*. Bakhtin completa o quadro da investigação ao apresentar quatro tipos de cronotopos básicos na formação dos gêneros romanescos.

Considerando uma classificação histórica, de acordo com os princípios estruturais da imagem do herói principal, os gêneros são nomeados pelo teórico como, *O romance de viagem*, *O romance de provas*, *O romance biográfico* e *O romance de educação ou formação*. Nesses estudos que Bakhtin centraliza as ideias acerca do cronotopo de viagem.

O cronotopo do romance de viagem investigado pelo estudioso apresenta, no modelo mais clássico, um enredo que se desenvolve em torno do movimento do herói em um espaço marcado entre dois pontos, no qual ocorrem os eventos narrativos. O tempo, nesse tipo de romance, se apresenta como um hiato, uma suspensão; desconhece a duração biológica elementar; não dá indícios reconhecíveis do tempo histórico e privilegia o “tempo da aventura”. Afirma Bakhtin:

O que caracteriza o tipo do romance de viagem é uma concepção puramente espacial e estática da diversidade do mundo. O mundo apresenta-se como uma justaposição espacial de diferenças e contrastes; a vida é formada de uma sucessão de situações diferenciadas e contrastantes: sucesso-insucesso, felicidade-infelicidade, vitória-derrota. [...] Esse tipo de romance se caracteriza por observações temporais tais como: “no mesmo instante”, “no dia seguinte”, “um minuto mais cedo ou mais tarde”, [...] na descrição de lutas, de batalhas, de duelos, de brigas, de assaltos, de fuga e de outras peripécias [...] (1992, p. 224).

O herói é privado de traços particulares, revelando-se um ponto móvel no espaço de um mundo construído por uma sucessão de diferenças e contrastes. A viagem do protagonista é baseada em um tempo não correspondente ao sentido histórico e nem biográfico. A carência do tempo histórico vai recair na ênfase dada às diferenças e aos contrastes, dessa forma, os elementos socioculturais serão despercebidos no todo e apresentará um registro de fatos “exóticos”, e as diferenças aparecerão registradas com “uma percepção bruta”.

No romance, as categorias temporais são pouco acentuadas, destituídas de sentido e matiz históricas, o que ganha elaboração é o tempo de aventuras, Bakhtin define:

[...] o mundo se desagrega em coisas isoladas, fenômenos e acontecimentos, que são justapostos ou se sucedem. A imagem do homem – apenas esboçada – é inteiramente estática, como é estático o mundo que o rodeia. Esse tipo de romance ignora o devir, a evolução do homem. E mesmo quando a situação do homem se modifica, ele mesmo continua inalterado (1992, p. 225).

Outro cronotopo explorado encontra-se no *romance de provas*, o qual o enredo se concentra em uma série de provas pelas quais o herói é submetido, e o mundo se apresenta como um “teatro das lutas e das provas do herói”. Para Bakhtin, os acontecimentos e as peripécias “são a pedra de toque do herói; este é sempre dado como uma imagem concluída, e possui desde o início suas qualidades que, ao longo de todo o romance, só são verificadas e postas à prova” (1992, p. 225).

Semelhante às outras tipologias exploradas pelo estudioso, *o romance de provas* também apresenta a carência de um tempo biográfico do homem que determinasse modificações em sua vida, “fora dos limites do romance, a biografia e a vida social se preservam imutáveis, habituais e inalteradas”, assim como é destituído de historicidade, pois o “tempo não se relaciona consubstancialmente com uma determinada época histórica” (BAKHTIN, 1992, p. 229).

De acordo com o teórico, *o romance de provas* apresenta certas diferenças em relação ao romance de viagem, apontando duas distinções essenciais. Uma reside na imagem do homem, pois o romance nessa tipologia se concentra no herói que apresenta uma imagem mais complexa e desenvolvida em relação ao romance de viagem. O outro elemento está na representação dos costumes, que ocupavam destaque no romance de viagem, e no romance de provas estão praticamente ausentes.

O terceiro cronotopo do ensaio, estudado pelo teórico, refere-se ao cronotopo do *romance biográfico*. Segundo Bakhtin, ele apresenta um elemento particular e essencial que se refere sendo como o “tempo biográfico”, o que vai diferenciá-lo, consideravelmente, do romance de viagem e de provas, assim como a inserção, mesmo que ainda incipiente, do tempo histórico. Fundamenta o teórico:

O tempo biográfico, quanto tempo real, não pode deixar de ser incluído no processo mais amplo do tempo histórico (do qual participa), ainda que só seja histórico de um modo embrionário. A vida biográfica não pode dar-se fora de uma época, ela estende-se além do limites de uma vida cuja duração é representada, acima de tudo, pelas gerações. [...] as gerações introduzem um aspecto novo, essencial, na representação do mundo,

introduzem o contato entre vidas diacrônicas [...] Desemboca-se na duração histórica (1992, p. 232-233).

No romance biográfico, outro aspecto importante reside no fato de que o mundo não é mais um pano de fundo para as peripécias e aventuras do herói, mas ocupa um espaço de relação com a vida da protagonista, “a situação, a profissão, o nascimento serviam de máscaras no romance de viagem; no biográfico, esses elementos determinam consubstancialmente a vida” (1992, p. 233).

Assim, o herói já não se apresenta como um ponto móvel no espaço como no romance de viagem, e tão pouco é privado de traços particulares. Aqui o herói não é posto a provas para confirmar sua identidade e sim se caracteriza pelos traços positivos e negativos. Para Bakhtin, nesse cronotopo “os acontecimentos não modelam o homem, mas seu destino” (1992, p. 233).

Fica claro em toda a análise bakhtiana, que o centro privilegiado é as configurações de tempo-espaço representadas nos romances que o estudioso centrou seus fundamentos. Nessas tipologias narrativas, a presença da viagem é constante, configurando-se como trânsito e itinerário pelo mundo e pela vida, onde os heróis se aperfeiçoam e se moldam espiritualmente, desenvolvendo e adquirindo determinados reconhecimentos do mundo e da sua imagem diante dele.

Percebe-se que tais cronotopos tecem uma associação com o tema da busca da identidade. Seja aquele que confirma a solidez do herói, como no romance grego, ou aquele em que o protagonista busca seu “eu” do romance de aventuras e costumes, a viagem, o caminho, o encontro, metaforiza a busca pelo reconhecimento identitário.

Nos estudos de Bakhtin, bem como de muitos outros autores, a viagem e, em tudo o que implica de mobilidade, é um dos modelos conceituais mais recorrentes para pensar e falar sobre movimentos, transições, mudanças, alterações e transformações. A viagem é uma maneira quase que universal para representar o princípio e o fim, partida, movimento e chegada, passado, presente e futuro, procurando, assim, dar sentido ao mundo.

As histórias de viagens e descobertas sempre seduziram e atraíram a humanidade. A premissa da curiosidade em conhecer outros espaços, culturas, etnias, em fim, o desconhecido, é inerente à natureza humana. A viagem, sendo uma constante na história dos homens, a literatura que a tematiza é,

consequentemente, vasta e desenvolve-se com equivalente continuidade. Uma intensa e heterogênea experiência de viagem, como a que se encontra ao longo de nossa história humana, resulta, com efeito, em uma ampla e diversificada produção textual.

Desde os gregos com a *Ilíada* e *Odisséia*, de Homero, passando pelos relatos descritivos das novas descobertas no século XV e as crônicas em mãos dos naturalistas do século XIX, acabando por chegar à narração de viagens não realizadas, as declaradamente ficcionais e imaginárias que cruzam toda a nossa cultura, sujeitas a metamorfoses, e que eclodem nas obras de romancistas e contistas da contemporaneidade, o tema da viagem atravessa, insistentemente, o tempo da literatura.

Nas palavras de Maria Luiza Remédios:

[...] a viagem é responsável pela formação cultural do mundo e da humanidade, por isso ela é consubstancial à história, à mitologia e à literatura. É, portanto, um dos arquétipos temáticos e simbólicos dos mais produtivos da literatura. Sempre renovável, lugar variável, oferece à literatura uma de suas grandes matérias-primas (2004, p. 80).

A viagem como experiência do homem será, através dos tempos, expressa nas páginas dos diários de viajantes, relatos de cronistas, descrição dos descobridores, cartas, notas, romances, uma gama literária diversa que provoca controvérsias, até hoje, acerca de sua classificação genérica, o que gera a necessidade de considerações fundamentais como perspectiva para o desenvolvimento desse trabalho.

Para Maria Alzira Seixo (1998), todo o conjunto se integra no que ela chama de “Poética da viagem na literatura”, visão que coincide com o pensamento de Elena Palmero Gonzáles(2007), porém não tão compartilhada por outros autores que estudam o tema e que relativizam tal concepção, como é o caso de Fernando Cristovão ao apontar:

[...] a Literatura de Viagem tem convivido, permanentemente, com o tema da 'viagem na literatura', dando ocasião a múltiplas confusões e ambiguidades. Literatura de Viagem não se distingue de viagem na literatura só pela diferença de estatuto genológico, mas também pelo seu relacionamento com o referente. Por exemplo, há textos em que nenhuma viagem é relatada, e nem por isso deixam de pertencer a Literatura de Viagens. Outros, porém, relatam viagens, mas podem não incluir-se nela por serem tributários de isotopia dominante de outros subgêneros que os

modelam, de marcas bem diferentes das que tipificam a Literatura de Viagens (2002a, p. 15).

Para o estudioso, há dois campos distintos: Literatura de Viagens e Viagens na Literatura, enquanto que para Seixo, que não tem em seu horizonte de estudo tal prática de diferenciação, fundamenta que a problemática da viagem nos estudos literários tem sido essencialmente tratada segundo perspectivas que os interesses dominantes das culturas de cada época modelam, e de acordo com as concepções diversificadas de texto, de discurso, de referência, prevalentes em diversos momentos históricos (SEIXO, 1998, p. 11).

Conforme Seixo, para tecer uma poética da viagem na literatura é necessário que se “estabeleçam relações entre os sentidos temáticos investidos no discurso, as organizações de composição e gênero apresentadas pelos textos e as referências culturais e históricas” (1998, p.17). Dessa forma, reconhecer o tipo semântico de organização verbal para se compreender o “sentido do discurso da viagem, assim como das várias dimensões culturais que ele assume”, é fundamental. (1998, p. 12).

Considerando então as abrangentes condições de tipo temáticas, compositivas e pragmáticas, uma Poética da viagem ocuparia três grandes zonas, segundo Maria Seixo, que são definidas e agrupadas da seguinte forma pela autora:

[...] a viagem imaginária (que recobre mitos e textos lendários e alegóricos da Antiguidade e da Idade Média, assim como as utopias, e ainda todos os relatos de viagem da literatura mais recente sem referência de acontecimento circunstancial), a literatura de viagens (constituída por textos diretamente promovidos pelas viagens de relações comerciais e de descobrimentos, de exploração e de indagação científica, assim como pelas viagens de escritores que decidam exprimir por escrito as suas impressões referentes a percursos concretamente efetuados) e a viagem na literatura (na qual a problemática da viagem é utilizada como ingrediente literário, em termos de motivo, de imagem, de intertexto, de organização e fabulativa e que está presente ao longo de toda a história da literatura, com particular acuidade para os séculos posteriores ao Renascimento) (1998, p. 17).

De acordo com Seixo, a *Poética da viagem* se compõe pela ampla e variada produção textual narrativa e descritiva, e seu estudo não apresenta distinções entre as modalidades declaradamente ficcionais e aquelas em que o dado factual ou o elemento mítico formam o universo referencial e representativo.

Em conformidade com tal pensamento, Palmero (2007), ao estudar as formas de representação literária da viagem, além de dar um sentido também abrangente

ao gênero, vai mostrar que existe um campo teórico direcionado a esses estudos que não apresenta fronteiras demarcadas entre os textos:

[...] también hay un ámbito teórico que no traza esas fronteras y que contrariamente reclama otra visión del problema. Es el caso de Dolores Corbella (1991) cuando legitima el lugar de las narrativas ficcionales dentro de la llamada literatura de viajes. Ella distingue que en las clasificaciones habituales de las literaturas medievales de viajes no aparece una demarcación entre literatura “científica” y literatura “ficcional”, existiendo como modalidad los relatos de viajes imaginarios. Esto la lleva a inferir que lo que es válido para la literatura medieval, debería serlo para cualquier época histórico-literaria. Desde esta perspectiva podría justificarse el estudio de narrativas cuyos referentes objetivan la experiencia fáctica del viaje (sin desconsiderar que ese discurso pasa siempre por la percepción subjetiva del sujeto que discursiviza la experiencia, y que, en consecuencia, lo ficcional no está ausente en él), conjuntamente con una praxis de naturaleza declaradamente ficcional que trabaja artísticamente el viaje como tema o como motivo compositivo, admitiendo que ambas, desde su particularidad discursiva, dan cuenta del rico proceso cultural que todo tránsito o desplazamiento genera (PALMERO, 2007, p. 02).

Na presente dissertação privilegio a terceira modalidade que Seixo se refere, aquela que configura a viagem como texto narrativo declaradamente ficcional, tema e motivo compositivo de âmbito romanesco. Tal perspectiva me leva a trabalhar a partir de um embasamento da teoria do romance e das tipologias dos gêneros romanescos, sendo, nesse caso, Mikhail Bakhtin e sua poética histórica dos gêneros, o centro referencial teórico fundamental.

Todavía, a noção bakhtiana, que sem dúvida, é de extrema valia para o entendimento dos textos literários, pois compreender o tempo e o espaço como constituintes textuais, resulta em uma linha teórico-metodológica de proposta insubstituível, passa a ser superada e ampliada por uma outra *práxis* literária, refiro-me à literatura latino-americana da segunda metade do século XX.

As transformações da vanguarda, do *boom* e da pós-modernidade hispano-americana, vão evidenciar o quanto os cronotopos se cruzam, completam-se e se renovam, substancialmente, em formas totalmente originais não descritas por Bakhtin, pois conforme o próprio teórico, tanto podemos apreender e caracterizar o cronotopo de um texto concreto, já que ele é o lugar onde os nós da narrativa se fazem e se desfazem, como podemos falar do cronotopo característico de um autor, ou de um gênero, dado que cronotopo em literatura tem uma significação intrínseca de natureza genérica. É precisamente o cronotopo que define gênero e suas distinções.

A seguir, pretendo situar mais aprofundadamente algumas coordenadas importantes da *práxis* literária na América Latina do século XX, seus pontos de confluências e, a partir delas, observo como o cronotopo de viagem vai adquirindo configurações poéticas nas letras do continente. Tais definições são fundamentais, pois partindo delas que me aventuro a entender a obra de Álvaro Mutis.

1.2 O cronotopo narrativo de viagem no romance latino-americano do século XX.

No século XX, a narrativa na América Latina experimenta sua melhor originalidade e fecunda produção artística. Os anos 60 foram um marco de amplitude e amadurecimento dessa literatura e de uma sensível troca na forma de pensar, ver e compor dos romancistas. Porém, para termos uma real dimensão das mudanças operadas e das implicações para as letras do continente, é preciso retroceder às décadas que antecederam os anos 60. O regresso possibilitará deixar claro o caráter da literatura como um processo gestado não no vazio, mas como uma evolução/transformação desde o começo do século XX, e que vai imprimindo, cada vez mais, sua faceta singular, chegando à alta modernidade com todo seu esplendor.

Sobre o tema, um estudo fundamental é o de Aimée Bolaños (2002), que tece ricas considerações, tanto no plano histórico como estético, acerca da narrativa latino-americana do século XX, evidenciando que toda narrativa desse século, inclusive aquela que consideramos da alta modernidade, é um resultado elaborado das importantes contribuições da narrativa vanguardista:

[...] si la narrativa vanguardista no muestra plena cohesión en sincronía, sí alcanza su identidad como vector de una parábola que atraviesa puntos y momentos diferentes[...]revelándose en ese movimiento destructivo y reconstructivo sus tendencias germinales, productivas hasta nuestros días. Es así que me atrevo a pensar que prácticamente toda la narrativa posterior está ya en desarrollo, intuida o propuesta, en esta experiencia de fundación (BOLAÑOS, 2002, p. 34).

A experiência fundadora de que Bolaños fala, trata-se da capacidade criadora dos autores terem sabido combinar, de maneira autêntica, formas particularizadas com a da vanguarda européia, fazendo coexistir o tradicional e o novo, sendo que “la renovación narrativa se mueve entre el criollismo y los ismos”(2002, p. 35). Na

coexistência, os escritores buscam a liberdade e a independência de sua criação, a matéria de que se nutrem é a realidade do contexto americano, mas sem com isso, esquecerem-se de serem cosmopolitas. Talvez aqui, já exerçam aquele duplo movimento que parece não mais cessar em nossas letras, que o escritor e crítico uruguaio Fernando Ainsa aponta:

[...] la identidad cultural de esta región, especialmente la resultante de las expresiones literarias, deba entenderse como una noción dinámica, reflejo de un proceso dialéctico permanente entre tradición y novedad, continuidad y ruptura, integración y cambio, evasión y arraigo, apertura hacia 'otras' culturas y repliegue aislacionistas y defensivo sobre sí misma, dinámica que se traduce en un doble movimiento: el centrípeto nacionalista y el centrífugo universalista (AINSA, 1991, p. 52).

Nessas narrativas vanguardistas, a crítica e o questionamento começam a se fazer presentes ao lado do estatuto ficcional, pois o momento põe em evidência obras que cada vez mais se declaram ficção, privilegiando a voz narradora. Na nova forma criativa de compor, parece que a narração “se descongela, abriéndose a voces diversa, asumiendo nuevas significaciones lúdicas, paródicas, en las que el humor y la ironia resultan determinantes para destruir el contrato narrativo ilusionista finisecular con sus convenciones retórica y compositiva” (BOLAÑOS, 2002, p. 34).

Adentrando nos anos 40 e 50, a narrativa continua sua transformação expressiva, privilegiando cada vez mais a “realidad del arte” ao tempo que mostra sua abertura ao mundo. Em conformidade com tal aspecto, é importante a anotação Bolaños, pois mostra que seu pensamento transita entre aquilo que é próprio da arte literária, porém sem olvidar o vínculo que ela tece com toda a sociedade, pois a literatura se põe:

[...] a la búsqueda de una identidad amenazada, asaltada por la alienación, en la que dominan los descentramientos y pérdidas, la insustancialidad del yo, de la realidad objetiva y del lenguaje; a la vez que la necesidad de realización en la historia, el desentrañamiento de la ontología propia en el seno de la cultura, cuando la utopía de América, la aspiración a la igualdad de las razas, nacionalidades y culturas, unida a los proyectos liberadores, cobran renovada significación en el pensamiento y la práctica social (2002, p.35).

O pensamento do momento parece apontar para um projeto de América Latina, e também para um projeto literário no qual “el signo distintivo de nuevo cauce del arte narrativa se encuentre en su espiritualización de las coordenadas objetivas.

Estados de ánimo y pensamiento, modos de enfrentar la existencia y de vivir la cultura, imperan en una narrativa que al debilitar la fábula privilegia la enunciación” (BOLAÑOS, 2002, p. 35).

O relato convencional, gradualmente, vai se fraturando, e as narrativas vão assumindo seu caráter de ficção. O tempo se comprime; é posto em dúvida a legitimidade do ato de contar; as interrogantes em torno do eu começam a fazer parte dos textos; os narradores estão voltados mais a questionar que darem respostas.

Na prática do narrar é discutido a metadiscursividade, colocando em um plano destacado a linguagem; a oralidade começa a despontar junto a escrita; as obras não aparecem mais fechadas, encapsuladas em um todo, o descontínuo e fragmentado no ato de narrar está presente, imprimindo o ritmo de obra aberta, convidando o leitor a participar e decodificar seus significados intrínsecos; o estético passa a ser elevado; é privilegiado o próprio ato de contar em detrimento do contado; diálogos frutíferos começam a ser tecidos com outros discursos: o antropológico, filosófico, sociológico e histórico. A narrativa, mais que tudo:

Se pone de manifiesto una cosmovisión más lúcida y matizada que conjuga, desde un presente altamente problematizado, pasado y porvenir, con mayor comprensión del carácter altamente complejo de la existencia humana en nuestra cultura de aportadores mestizagens y búsqueda de identidad histórica, de historicidad existencial pudiera decirse, arrastra el peso de la historia, no solo origen y semilla, sino también proyecto, tendencia de futuro (BOLAÑOS, 2002, p. 38).

A história, que passa ser matéria dessas narrativas, não é mais aquela dos grandes relatos sacralizados. O discurso da ficção não quer tratar da história oficial, mas sim colocá-la num ato de dessacralização, desmitificando-a. Experiência literária que desconstrói os vastos relatos perpetuados pelos discursos hegemônicos para depois, unir a isso, a edificação de algo novo, outra história com novos significados, na qual, os protagonistas, a voz do relato, fazem parte do contexto, construindo-a agora por dentro⁸.

Alcançando a década de 60, a narrativa goza de esplêndida qualidade de produção e circulação, tanto dentro, como fora da América Latina, como diz Bolaños,

⁸ Não se trata aqui de confrontar literatura e história, mas apenas indicar que a primeira possui sua própria e distinta racionalidade narrativa.

se nos anos 30 buscava-se, nos 40 e 50 realizava-se uma nova poética e estética narrativa, nos anos 60 ela atinge notável qualidade e quantidade.

A narrativa em tais anos, como aponta a estudiosa, da perspectiva poética e estética, é carregada de sentido mítico, alegórico e poético em sua singularidade na busca de uma identidade que seja mais fiel ao gênero humano e que, ao mesmo tempo, expresse traços substanciais identificadores no sistema da própria cultura. Momento em que o discurso se volta sobre o Continente “de modo que la narrativa se afirma y cobra plena conciencia de sus contextos-praxis”(2002, p. 39), porém com espírito e conflito, dado que serão configurações feitas por um sujeito em crise.

A narrativa agora se descobre como mítica e com capacidade de inventar “o mundo americano” socialmente estremeado, heterogêneo, ao mesmo tempo em que se descobre também dotada como experiência verbal. Dois aspectos fundamentais das letras no presente momento.

No seguimento dos anos 60, chegando ao seu final, outras tendências narrativas começam a despontar. Conhecida como o *postboom* e que pensamos mais intimamente relacionada com a poética do chamado pós-modernismo, que Bolaños indica como sendo para alguns o “desarrollo más abierto de potencialidades presentes en los maestros de la narrativa precedente, dentro de lo que, en los años 80, há sido llamado metaficción”(2002, p. 47).

A experiência narrativa, agora mais do que nunca, atesta seu grau de autorreflexividade em textos que exploram de forma substancial e criativa o metalinguístico, o metaliterário, o metatextual, dialogando, de maneira lúdica, com outros referenciais, evidenciando seu caráter em ricos jogos de contaminação de gêneros. Captamos no tecido textual o próprio ato de narrar, sua constituição, sua gênese, concentrando-se, cada vez mais, no ato da escritura e do relato que agora se “autorrepresenta como lectura”.

As obras se mostram nas interrelações discursivas, declarando seu caráter de escrita heterogênea, contaminada, híbrida e também dessacralizadora, em extremo relativismo com a própria visão do mundo e da vida circundante do homem. Assim, a relação de busca da identidade em tais narrativas resulta em uma experiência “cada vez más traumática[...]incorporando en términos explícitos no solo la problemática histórico-cultural en el sentido más amplio; sino, además, la de la escritura, que arrasta con singular fuerza el debate sobre la imagen autorial” (BOLAÑOS, 2002, p. 50).

A práxis narrativa fornece uma imagem de homem em crise que indaga, questiona e problematiza, não somente sua legitimidade como autor, mas o mundo que o rodeia, no qual percebe as diferenças e o outro no relativismo tanto da sua presença como da sua ausência.

A desconstrução, expressão tão associada à pós-modernidade, principalmente a da história como grandes relatos, nessas narrativas também alcançam seu grande grau, porém com outro elemento essencial, desconstrói, para reconstruir, pois os artistas se dão conta que “sin la memoria histórica, que es también la de la cultura, no hay identidad posible”(BOLAÑOS, 2002, p. 33). Ainda, tais aspectos, como aponta Bolaños, vêm acompanhado de um “humanismo”, ou seja, o ser, o eu, também está no centro dos questionamentos e das elaborações. Portanto, a “imagem da história”, a “imagem da escritura” e somada a elas a problemática “humana”, são os elementos essenciais na transformação de uma nova postura nas narrativas do continente.

Pensando mais especificamente a literatura produzida na chamada alta modernidade, faço algumas referências à teórica canadense Linda Hutcheon (1991) que desenvolve, adequadamente, tal assunto no livro *Poética do pós-modernismo*, dissertando sobre conceitos como paródia, ironia, intertextualidade para definir uma poética pós-moderna. Elementos que de certa forma estão presentes nas letras do continente latino-americano, por vezes assumindo novos significados e expressões mais consoantes com a cultura de onde emergem⁹.

É possível dizer que Hutcheon aborda o romance em dois aspectos. O histórico (pós-moderno) como paradoxal no momento que não nega o passado, mas sim o absorve e o subverte como forma de revisão crítica do passado a partir do presente; o aspecto da escrita, pois faz isso através da paródia, a incorporação de outros discursos em seu discurso ficcional, trabalhando-os de forma irônica por meio do caráter metaficcional, já que o processo de criação do próprio texto é incorporado na obra como parte constituinte da história.

Elementos como tempo descontínuo, história como problemática humana, discurso sobre o discurso, história não mais linear no tempo e espaço, identidades ameaçadas, voz para os esquecidos, deslegitimação dos discursos oficiais são

⁹ Nota-se que Bolaños adota o termo alta modernidade e Hutcheon pós-modernismo.

pontos, entre outros, que apareceram nos conceitos trabalhados por Hutcheon como caracterizadores de uma poética pós-moderna.

Segundo a teórica, a atitude pós-moderna enseja a instalação e a subversão dos conceitos que o pós-modernismo desafia. Enquanto prática estética, o pós-modernismo é um diálogo com o passado da arte e da sociedade que se manifesta através da autoconsciência teórica sobre a história e a ficção como criações humanas. Sendo assim, os conteúdos e as formas do passado são reelaborados a fim de revelar os limites e os poderes do próprio conhecimento histórico. O pós-modernismo recorre à História para evidenciar o estatuto ficcional do texto, pois o nosso modo de conhecê-la é, também, através de uma construção discursiva, tanto quanto a outras formas de linguagem.

A preocupação com o passado histórico não é vinculada ao “recoo nostálgico no tempo”, mas à possibilidade de retornar ao passado criticamente, como propõe o pós-modernismo, utilizando-se de artifícios como a ironia, a paródia, a auto-reflexividade, auto-referencialidade.

Os narradores passam a questionar a História e a própria narrativa ficcional, buscando na construção fictícia o preenchimento das lacunas, dos silêncios e das fendas que a História sólida e sacralizada, pouco realizou. A noção não é reviver a história, mas sim revisá-la. Essa renovação estética apresenta obras de ficção que refletem conscientemente sobre sua condição de ficção, acentuando o ato de compor.

O conhecimento do passado, dentro desses termos, torna-se importante, mas vem inserido em formas híbridas e em estratégias contraditórias, pois no contexto da pós-modernidade, o caminho que cada vez mais se aponta é a relação de cada área do conhecimento com formas discursivas mais amplas: a criação de diálogo entre a literatura, a História, a política, a imagem, sempre em um jogo constante de contaminação consciente.

Observa-se que vários pontos entre as estudiosas se assemelham ao falarem de uma literatura com determinadas características apesar de Bolaños se referir a ela como alta modernidade e Hutcheon como pós-modernidade, porém o *corpus* de que se ocupam são distintos, assim como a abrangência de suas reflexões.

Bolaños pensa a narrativa latino-americana como um processo desde a vanguarda do século XX, referindo-se, então, à alta modernidade para aquelas produções que compreendem os anos 70 a 90; Hutcheon fundamenta sua poética

pós-moderna em narrativas, essencialmente, norte-americanas das décadas de 60 e 70. A teórica canadense aponta a metaficção historiográfica, ou seja, o romance histórico como a tipologia narrativa privilegiada, na qual tece todo o seu estudo e aponta os elementos caracterizadores de uma poética pós-moderna. Bolaños não delimita seu campo de análise e nem elege tipologias narrativas, observa os aspectos de forma abrangente, deixando visível a literatura do continente como um processo, pois tal atitude artística se gestou aos poucos não sendo uma simples passagem de narrativa moderna para pós-moderna¹⁰.

De acordo com tal panorama, as produções narrativas latino-americanas apresentam um exercício artístico desde o começo do século XX que, gradativamente, constroem uma poética e uma estética com renovadas significações. Pensando por esse prisma, a literária do continente, apesar de todos os conflitos e diferenças próprias de uma cultura diversa e heterogênea, possui organicidade que se faz no âmbito da coexistência das rupturas e seguimentos, e apresenta um conjunto de traços que a faz serem pensada como produções inerentes ao continente. Ela se apresenta consciente de seu contexto singular social, histórico e cultural e, no entanto, não deixa de ter uma abertura ao mundo, relação que Bolaños aponta como constante em nossa cultura emergente e fundacional.

Assim, não é possível negar o fato de que a narrativa do continente tem a capacidade de ser una e diversa, de imprimir um ritmo de coerência na diversidade de sua constituição cultural, pois vem buscando e produzindo, mesmo que demonstre significativas trocas em relação à épocas, uma estética e uma poética que mostra um grau de continuidade e de unidade “del proceso de nuestra literatura”, que se realiza constantemente “en su apertura al mundo[...]en un juego

¹⁰ É importante deixar claro a perspectiva adotada nesse trabalho ao falar de literatura pós-moderna ou da alta modernidade, ambas pensadas aqui com a mesma ideia, dada a imensa problemática que a envolve. Não está sendo vista como uma etapa ou estilo de arte que substitui a literatura moderna, mas como um conjunto de valores, atitudes e tendência presente na cultura contemporânea que, conforme Bolaños, ao refletir sobre um conjunto de romances que tem entre outros *La isoportable levedad del ser* de Milan Kundera, *El nombre de la Rosa* de Umberto Eco e *Los versos satánicos* de Salman Rushdie, indaga se “¿La posmodernidad aparecerá en ellas como un proceso de pérdida de sentido, como una destrucción de todas las historias, referencias y finalidades?” e ao responder a pergunta afirmando que há uma “*inaparente referencia* (insisto en el concepto) fuertemente connotado en los textos narrativos contemporáneos, lo que marca una diferencia notable con la tradición de referencia aparente y explícita propia del género”, elucida tal perspectiva do presente trabalho em relação à literatura pós-moderna. Assim, conforme procurei deixar claro nesse capítulo, “a imagem da história” e a “imagem como escritura”, são as significativas transformações de atitudes que se opera “en la poética del arte de narrar, a la par que la originalidad y autenticidad artística de una narrativa que no ha renunciado a las tradiciones del humanismo problemático desarrollado por la modernidad, ahora bajo el signo de nuevas circunstancias sociales[...]los textos narrativos nos están proponiendo nuevos sentidos y estrategias sobre los que está abierto el debate” (BOLAÑOS, 2002, p. 15-16).

permanente de asimilación y rechazo en el que progresivamente conforma su identidad” (BOLAÑOS, 2002, p. 54), nos possibilitando, então, olhá-la de forma integrada. Refere-se Bolaños ao conjunto artístico de narrativas do continente:

La narrativa, afincada en la diversidad de culturas, constituye también un discurso orientado hacia el descubrimiento de sí y del mundo de la vida, a las búsquedas históricas y existenciales, pero también a la de su propia naturaleza como escritura artística. De ahí sus poderosas motivaciones estéticas, patrimonio identificador con el que participa, legítimamente, en el contradictorio tejido social de nuestro tiempo (2002, p. 54).

Dentro do conjunto contextual que procurei deixar claro, de maneira muito presente, nos anos 80 e 90, veremos o tema da viagem como eixo temático e compositivo em diversos romances latino-americano. Constituindo-se de diversificadas formas metaficcionalis, a narrativa de viagem se apresenta com ricos significados expressivos de construção como linguagem, substituindo, definitivamente, as formas tradicionais dessa tipologia que se sustentava como “mimesis do acontecimento”. Contudo, para que fique claro as formas e modelos que a tipologia romanescas começa a estabelecer, é necessário direcionar o olhar para o desenvolvimento do cronotopo de viagem e suas novas configurações no âmbito da literatura latino-americana ao longo do século XX.

Como apontou Ligia Dalchiavon (2009), em seu estudo acerca do cronotopo de viagem na obra *Vigilia del almirante*, de Augusto Roa Bastos, “a presença da viagem na literatura latino-americana antecede o contexto da pós-modernidade” (p. 48), eu complemento, que antecede a própria ideia de América.

A temática de viagem nas letras da América Latina tem laços profundos de ligação com o próprio processo histórico, primeiramente, como considera Palmero (2006), pela sua natureza fundacional e posteriormente pela importante e significativa presença que vai ter no processo de construção identitária das letras do continente.

Grande parte do conhecimento sobre a América, até o fim do século XIX, foi construída, principalmente, pelos viajantes estrangeiros que percorreram, descreveram e registraram o território, povos e costumes através de textos e imagens. O descobrimento, a conquista, a colonização do continente, ao longo dos séculos, foi anotada por cronistas, colonizadores, naturalistas e antropólogos que produziram e reproduziram na Europa discursos que deram aos europeus a ideia do

Novo Mundo que se erguia diante deles. Todos os devidos relatos que projetaram ao conhecimento dos europeus o Novo Mundo ocorreram por experiências reais e próprias em registros de viagens.

Os viajantes, através de uma gama de relatos constituiriam, nas palavras de Mary Louise Pratt (1999), “uma consciência planetária a respeito do outro e suas culturas”, imaginários de representações do mundo não europeu. Nesses registros, dá-se a percepção de si e do outro, contribuindo para um discurso da alteridade. Daí então, tais relatos de viagem ter já a raiz da construção de uma identidade da América que vai se formando, lentamente, através da observação e interpretação do imaginário e do registro do outro, em relatos de viagem.

Pratt ainda vai apontar que nessas literaturas transparece a ideia de transculturação como oriunda da “zona de contato”. Em termo conciso, podemos apreender do pensamento da estudiosa, sendo as apropriações feitas pelos europeus daquilo que é próprio do nativo, mas também a forma pelas quais os colonizados se apropriam dos modelos imperiais, construindo modos de representar-se.

A “zona de contato”, para Pratt, é a fronteira cultural. A autora enfatiza ser o local das dimensões de interações dos encontros coloniais, estabelecendo assim, que os sujeitos são constituídos nas e pelas relações entre colonizadores e colonizados, viajantes e visitados, percepções que a estudiosa tem a partir dos textos de literatura de viagem.

A respeito de tais literaturas, João Rocha Pinto escreve:

[...]a expansão europeia deu azo a uma proliferação massiva de documentos e testemunhos que se foram constituindo como um *corpus* vasto e heteróclito, alargando-se mais e mais, acompanhando, de maneira mais ou menos diferida, as vicissitudes dos descobrimentos e as temerárias viagens no desconhecido em missão de «achamento» ou ainda registrando, ao sabor da corrente factológica, as diversificadas «invenções» de outras terras e outras gentes (2006, p. 01).

O *corpus* vasto e heteróclito são as crônicas, diários de viagens, cartas, textos que vão dando a imagem da América através do discurso, nos anos de descoberta, da conquista e dos espaços explorados, sendo textos, sem dúvida alguma, de fundação do continente.

Nesses relatos, o mito do paraíso estará de forma presente entre os séculos XV e XVI, marcando a América como uma terra encantada e cheia de

possibilidades. Sergio Buarque de Holanda (1996) aponta que foi difundida na Europa, desde a época dos descobrimentos marítimos dos séculos XV e XVI, a visão dos trópicos como o Paraíso terrestre. Em contrapartida, o autor vai destacar que também ocorreu uma imagem avessa a “encantada” presente nesses séculos, “não serão apenas primores e deleites o que se há de oferecer aqui ao descobridor. Aos poucos, nesse mágico cenário, começa ele a entrever espantos e perigos” (1996, p.16), mas alerta que tal leitura jamais teve o mesmo espaço dos discursos da época, tais como o do paraíso do Novo Mundo.

Os discursos de viagem, segundo Ana Paulo Seco, “inauguraram” o continente descrevendo a América como um mundo de natureza primitiva, um espaço quase atemporal, ocupado por plantas e seres de uma alteridade fantástica e um mundo cuja única história era aquela prestes a se iniciar. Discursos que mostram a América em meio a um acúmulo, abundância e inocência, instituindo um “mito fundador” que reforçava utopias e sonhos, resgatando o imaginário medieval do fantástico, do exótico e do mitológico (SECO, s/d, p. 02).

As primeiras imagens dos relatos de viagens dos “descobridores” do século XV vão estar presentes nos relatos de cronistas e naturalistas dos séculos XVI e XVIII, que também fazem os registros das viagens em forma de diário. Viajantes que tiveram como base um horizonte orientado pelas suas culturas de origem, por um mundo conhecido e diferente do encontrado, assim o distinto foi visto como o “outro” e quase sempre como exótico.

A viagem, dentro da literatura, tem como fonte primeira essa sua manifestação nos relatos de viagem, responsáveis pela apresentação dos territórios que caracterizaram o chamado Novo Mundo. Nas cartas e diários, eles são nomeados, descritos, analisados, interpretados, na melhor das colocações, através dos registros se deu o início do processo de formação de nossa imagem e fundação. Navegadores e naturalistas e, posteriormente, os antropólogos, foram traçando o perfil e estabelecendo traços identitários e culturais através de um longo processo de diálogo entre o Novo e o Velho Mundo.

Para Roberto González Echevarría (2000), a América teve dois momentos de “descoberta”, sendo o segundo no século XIX pelos discursos dos viajantes científicos, como Von Humboldt y Darwin, registros também em forma de crônicas e diários proporcionados pela viagem.

Dessa forma, fica claro que o cronotopo de viagem está na origem da literatura do continente latino-americano, e chegando ao século XX, será possível deslumbrar uma ampla literatura de viagens que nasce “de las permanentes migraciones que caracterizan nuestra modernidad latinoamericana. En igual medida, el viaje estará presente en un riquísimo universo ficcional” (PALMERO, 2007, p. 04). Ainda se refere Palmero:

Resultado de infinitos viajes y desplazamientos humanos, el continente americano emergió híbrido en su configuración identitaria; y su literatura en correspondencia, dio cuenta tempranamente de esas complejas redes de tránsito y diálogo transcultural. No será extraño entonces que la experiencia del viaje sea ficcionalizada en nuestro discurso narrativo con extraordinaria frecuencia (2007, p. 03).

Recuperando a noção, apontada no primeiro capítulo, do cronotopo de viagem ficcional estudado por Bakhtin, ela vai apresentar, no modelo mais clássico, um enredo que se desenvolve em torno do movimento do protagonista em um espaço marcado entre dois pontos, no qual ocorrem os eventos narrativos. O tempo, nesse tipo de romance, apresenta-se como um hiato, uma suspensão; desconhece a duração biológica elementar; não dá indícios reconhecíveis do tempo histórico; e privilegia o “tempo da aventura” (BAKHTIN, 2002, p. 227).

Já em seu desenvolvimento histórico-literário, a viagem adquire uma configuração metafórica, passa a ser o lugar onde o herói reflete e se aperfeiçoa. Portanto, a viagem transcende a linha de se apresentar somente como acontecimentos, provas e aventuras no tempo e espaço, passando então a revestir-se de sentido simbólico, apontando a travessia como movimento reflexivo do próprio herói, trânsito e aprendizado, sendo assim, o caminho se reveste de reconhecimento identitário. Noções que são sempre tendentes aos cruzamentos, às simultaneidades e às hetero-temporalidades.

No começo do século XX, encontramos nas narrativas a tipologia mais convencional do cronotopo de viagem. Obras que, em princípio, trazem em sua composição, traços apontados por Bakhtin, organizando a história em torno de um deslocamento espacial, apresentando um “tempo de aventuras” e desenvolvendo o motivo do caminho através de protagonistas que “vagan angustiosamente buscando un sentido a su existencia” (Palmero, 2006, p. 05).

As narrativas de viagem vão se desenvolverem em torno de uma estratégia do típico relato de acontecimentos, privilegiando a história em detrimento do discurso e ocultando a voz produtora desse discurso. Serão textos de temporalidades extensas, configurando-se uma evidente distância entre o tempo do narrar e o tempo da história contada, e apresentará uma acumulação de informações que se sobrepõe à imagem do narrador e de quaisquer outros elementos que poderiam explicitar as relações de *práxis* artística do relato (Palmero, 2006, p. 05).

Com as vanguardas começa ocorrer uma sensível transformação dessa tipologia narrativa, processo que se fará mais evidente após o período, chegando a sua plenitude em torno do meio século e nos anos do *boom* latino-americano. O relato de palavras vai substituindo definitivamente o relato de acontecimentos, “narrar la duración, concentrar en un tiempo discursivo una amplia temporalidad fabular serán claves de composición que pasan a dominar el panorama de la literatura” (PALMERO, 2006 p. 07).

Nesse contexto, o cronotopo de viagem estará em obras como *El camino Del dorado* (1947), de Arturo Uslar Pietri; *Pedro Páramo* (1955), de Juan Rulfo; *Los pasos perdidos* (1956) e *El siglo de las luces* (1959), de Alejo Carpentier; *Cien años de soledad* (1967), de Gabriel García Márquez e *La casa verde* (1966), de Mario Vargas Llosa. Narrativas que recuperam o cronotopo, porém em evidente transformação daquele modelo descrito pelo esteta russo.

Em todas elas, a viagem não se apresentará mais como aprendizagem evidente do protagonista. As formas convencionais de relatos serão abandonadas, assim como o deslocamento espacial não aparecerá mais delineado, agora, a narrativa recorre a formas mais complexas de construção nas quais, “fracturas, alternancias, simultaneidades en la configuración del estatuto temporal del relato serán ahora dominantes, con un evidente apego a la temporalidad del mito como contrapartida de una concepción estructurada y cronológica del tiempo” (PALMERO, 2006, p 07).

Porém, mesmo assim, como aponta Palmero, o tema da frustração será muito frequente, negando a dialética de toda visão triunfal, expressão de “un falso concepto de avance o de progreso”. Isso vai ser expresso em narrativas de aparência circular, na quais o retorno parece encerrar os passos do protagonista, em evidente legitimação da própria travessia como espaço de identidade.

Recorrência que aparecerá na obra *La nieve del Almirante*, como veremos na sequência, na qual o personagem protagonista, após sua viagem, retorna ao lugar de onde partiu, legitimando a noção de que as respostas às dúvidas existenciais do viajante não se realizam na chegada nem na partida, mas na própria travessia, assim como o conhecimento e as significações são tecidas no próprio caminho da viagem.

Adentrando nos anos 70 e mais precisamente os 80 e 90, a narrativa de viagem continua apresentando expressivas formulações artísticas. Como motivo composicional, tema, referência ou como fabulação, a viagem sistematiza sua presença nas letras latino-americanas dos presentes anos. Agora, mais do que nunca, a literatura exterioriza sua ficcionalidade e a viagem se auto-declara escrita, privilegiando dessa forma o discurso e o narrar como única realidade do relato. Em obras como *El harpa y la sombra* (1979), de Alejo Carpentier, *Vigilia del almirante* (1992), de Augusto Roa Bastos, *Los perros del paraíso* (1983) e *El largo atardecer del caminante* (1992), de Abel Posse, *El habalador* (1987), de Mario Vargas Llosa e nas *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero* (1986-1993), de Álvaro Mutis, a viagem vai se apresentar como escrita.

Narrativas que recuperam aquele modelo de cronotopo de viagem fortemente privilegiado por Miguel de Cervantes em *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* (1605), romance que abriu “esa tipología narrativa a nuevas formas expresivas con particular incidencia en la narrativa latinoamericana de la alta modernidad” (PALMERO, 2006, p. 02).

Com Cervantes, aquele modelo de mostrar o relato de acontecimento, privilegiando a história sobre o discurso e temporalidades dilatadas são rompidas ao tempo que a literatura passa exteriorizar sua ficcionalidade, valorizando a linguagem. Uma modalidade de cronotopo em que a própria viagem e seus protagonistas se auto-declaram escritura.

Em *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* vemos uma obra que fundamenta toda sua composição narrativa “en un rico juego especular donde viaje se revela como escritura y, consecuentemente, como lenguaje” (PALMERO, 2006, p. 04), assim, com essa obra “se gesta entonces un nuevo tipo de cronotopo de viaje que tendrá definitiva influencia en la novela moderna, y particularmente en la novela de modernidad latinoamericana” (PALMERO, 2006, p. 04).

Em *La nieve del Almirante* a presença de Cervantes é notada, pois Álvaro Mutis translada à sua narrativa alguns dos traços cervantinos que formaram parte da composição da chamada novela moderna. Ambos se declaram relatores de uma história escrita por outra pessoa, sobre a qual são apenas simples descobridores e que levam tais escritos até ao grande público leitor.

Como sabemos, Cervantes encontra a história da “loucura” de Alonso Quijano escrita em árabe por Cid Hamete Benemgeli em um mercado de livros, e acaba pagando a um tradutor para passar os escritos para língua castelhana. Mutis encontra, por acaso, o diário de viagem de Maqroll em uma “librería de viejo” das ruas de Barcelona e não descobre o que tem em mãos até sentar-se em uma praça para ler o livro adquirido, no qual, no interior da capa, encontra umas folhas que resulta ser os apontes detalhados que Maqroll el Gaviero havia feito durante umas de suas viagens. Surge assim, o romance *La nieve del Almirante*, pois o descobridor do relato o publica em livro.

No romance, nota-se a influência que marca Mutis como um atualizador da tradição cervantina mediante recursos literários, construindo uma narrativa na qual o cronotopo de viagem se declara ficção, verbo, palavra e escrita.

Na melhor estirpe cervantina, as narrativas, agora, vão apresentar um cronotopo de viagem em que os relatos não se concentram nos acontecimentos em si, mas no próprio ato da escritura, privilegiando a voz, o discurso, a metaficção; um tempo que reduz a distância entre o feito de narrar e o narrado; um espaço cheio de significados, no qual o protagonista busca o significado de sua existência, do mundo e sua imagem diante desses. Proposta narrativa em que as temporalidades e os espaços, tendentes a se excluírem, cruzam-se e passam a coexistirem.

Conforme aponta Palmero, a tipologia do cronotopo de viagem descrita por Bakhtin experimenta então, nesses anos, sua maior transformação expressiva, porque agora ela se apresenta como experiência de escrita declarada. Assim, a linguagem vai adquirir extrema centralidade, entrando em conformação com o aspecto que aponta Bolaños:

[...] el lenguaje es protagonista, bien para el extravío o para abrir un horizonte de acciones y experiencias posibles. La novela se convierte en una aventura del lenguaje, con frecuencia de cadenas de significantes rotas que pone manifiesta la tensión extrema entre palabra y referente, entre lo dicho y lo indecible, lo irrepresentable. La literatura de vuelve hacia si misma, hacia su producción, intensificándose la autorreflexidad, el carácter

metadiscursivo [...], de modo que conscientemente la narrativa se revela como escritura, discute su naturaleza[...] (2002, p. 22).

Também será tendência marcante nas narrativas de viagem a manipulação lúdica de outros textos, em constantes referências de intertextualidade, auto-referência e contaminação genérica, fenômeno que parece estar intimamente associado à própria gênese do desenvolvimento da narrativa latino-americana, e que agora, apresenta-se com um conjunto de traços originais.

Roberto González Echevarría, em *Mito y Archivo: una teoría de la narrativa latinoamericana* (2000), aponta que a origem e evolução da narrativa latino-americana, assim como o nascimento do romance moderno, apresentam-se em relação íntima com outras formas de discurso não literário dotados de autoridade: as leis coloniais, estabelecendo uma relação entre o discurso dominante e a narrativa, estendendo-se até o século XIX, quando novas formas discursivas começam a despontar, a imitação e representação construída pelos naturalistas e etnógrafos e, no século XX, a imitação das formas discursivas fornecida pela antropologia¹¹.

Daí as narrativas ficcionais de viagem frequentemente recuperarem e imitarem os diários, as crônicas, os relatos de bordo, dando prosseguimento a uma forma narrativa do romance moderno latino-americano que Echevarría se refere como Romance de Arquivo. O estudioso vai apontar que da mesma forma que o romance do século XIX converteu a América Latina em objeto de estudo científico, o romance latino-americano moderno transforma a história da América Latina num mito original a fim “de verse a si misma como el otro que todavía habita el comienzo” (ECHEVARRÍA, 2002, p. 40).

O crítico cubano aponta que o Arquivo, de forma ampla, indica um local no qual se guarda algo e algo secreto, mas também aquilo que é principal, primordial, primitivo e original, sendo para América Latina, o depósito de documentos jurídicos que possuem as origens da sua história. Dessa forma, o romance latino-americano, ao regressar às origens, faz através do arquivo, aquele depósito legal de conhecimentos e de poder, portanto, para narrativa:

El Archivo es un mito moderno basado en una forma antigua, una forma del comienzo.[...] El Archivo guarda, recoge, retiene, acumula y clasifica, como

¹¹ Como simulação das leis, a narrativa imita o discurso legal do império espanhol do século XVI; dos naturalistas, os livros que narram viagens de cientistas que estudaram a natureza e a sociedade americana; da antropologia, os estudos dedicados a língua e ao mito.

su contrapartida institucional. Monta tanto como la ley, como la ley de la ficción. Las ficciones se encuentran contenidas en un recinto o receptáculo, en una prisión de relatos que es, al mismo tiempo, el origen de la novela (ECHEVARRÍA, 2000, p. 45).

As ficções de arquivo, segundo o estudo de Echevarría, vão às origens dos textos que procuraram nomear a América Latina e dar de conhecer à Europa, disso resulta o constante diálogo, recuperação e imitação dos discursos da lei, da história, dos naturalistas e da antropologia, assim como as suas formas textuais. No romance moderno, “las ficciones del Archivo son narrativas que siguen buscando la clave de la cultura y de la identidad lationamericana, por lo que caen en la mediación por el discurso antropológico”, simultaneamente, “las ficciones del Archivo privilegian el language de la literatura en el que se refugian tanto la novela como la antropología” (ECHEVARRÍA, 2000, p. 238).

A evidente recorrência atual de regresso da narrativa latino-americana que tem como tema compositivo a viagem, às crônicas e diários de bordo, e pelas convenções retóricas do diário de viagem, além de marcar o caráter de extrema contaminação genérica e manipulação lúdica de textos dotados de legitimidade, passa ser também uma “desescritura” na medida de que é uma “reescritura” da história latino-americana. Nesse sentido, a história incorporada a tais narrativas proporciona novos sentidos e leituras do passado, a partir do presente. Reflete Bolaños acerca do tratamento da história nas narrativas latino-americana do século XX:

En este proceso de desdefinición, de rompimiento antimetafísico, que puede abrir las puertas a una nueva concepción dialógica de totalidad, la historia deja de ser un proceso puramente ascendente, unitario, rectilíneo.[...]La historia oficial, consagrada por la razón totalizante, ha quebrado. Se abre espacio la búsqueda de otra historia, desmitificada, desacralizada, secularizada, despojada de las aureolas nada sagradas del poder.[...]En realidad, la novela se está abriendo a nuevas posibilidades de transcendencia, en la difícil aspiración de integrar una imagen altamente perceptiva de lo múltiple, lo heterogéneo y lo contradictorio. A su vez, la historia es percibida en sus entrecruzamientos, en las relaciones de interculturalidad que los procedimientos intertextuales ponen de manifiesto conta eficacia artística, proyectándose la obra como un aportador diálogo de espacios, temporalidades, modos de ver, estilos y formaciones discursivas (2002, p. 16-20).

Echevarría ainda se refere à história presente nessas narrativas, dizendo que “los escritores anteriores de historia se deshacen conforme se intenta la escritura de

uno nuevo; por eso las crónicas y los diarios de viaje científicos de siglo XIX está presente en lo que llamo el Archivo en la novelística moderna” (2000, p. 42). As narrativas que imitam os livros de rotas, diários de viagens, crônicas, biografias, em que o viajante se converte em cronista e testemunha da travessia, imita produtivamente, resultando também a própria negação de princípios básicos do gênero, pondo em permanente dúvida a legitimidade do discurso como produtor da verdade.

O mito, o mágico, o exótico, o diferente, o outro, estarão presentes nas narrativas de viagem e, em essencial, a História, posto que serão narrativas que manipulam de forma lúdica e consciente outros códigos genéricos, recorrendo a formas paródicas, intertextuais, irônicas, em um constante diálogo entre o histórico e o estatuto ficcional, imitando discursos e formas canonizados em nossas letras “sempre em constante dúvida da linguagem como possibilidade de produzir um discurso homogêneo e dotado de veracidade” (PALMERO, 2006).

Mais do que exteriorizar a história e os aspectos que possibilitam a narração, pondo em evidência o documento, a existência de um historiador, de um cientista, de um antropólogo, as narrativas de Arquivo contêm textos que a precederam, sendo elas mesmas um depósito de possibilidades para narrar a América Latina, e uma importante veia para refletir a própria escrita como meio de produção do acontecimento.

De uma forma muito singular, a narrativa das últimas décadas do século XX, ao ficcionalizar a viagem como tema central da composição, acolhe e incorpora a tradição chamada por Echevarría de ficção de Arquivo. Exemplo fundamental dessa associação é o romance *La nieve del Almirante*, dado que é uma obra construída em forma de diário de viagem.

No próximo capítulo, explico considerações sobre o pensamento de estudiosos acerca da literatura e cultura do continente, e como o conjunto de obras do escritor colombiano Álvaro Mutis dialoga com esses discursos. Aponto também certos traços definidores em sua poética que permitam dar seguimento ao estudo interpretativo da configuração do cronotopo de viagem no romance *La nieve del Almirante*.

2 A OBRA DE ÁLVARO MUTIS NO CONTEXTO FICCIONAL LATINO-AMERICANO DO SÉCULO XX E SUA ARTICULAÇÃO COM O PENSAMENTO TEÓRICO VOLTADO À LITERATURA DO CONTINENTE.

A identidade é um conceito fugaz. Um conceito difícil de alcançar. É um elemento abstrato, um objeto móvel e escorregadio, sobre o qual porém nós pomos o fundamento do que somos como indivíduos ou como coletividade. A identidade é um objeto crítico e problemático, que com muito trabalho se define e com muita facilidade se destrói. Talvez exista uma identidade real, complexa, difícil de se conhecer. Talvez exista, também, uma identidade que criamos, que estabelecemos, artificial, que nos diz o que gostaríamos de ser, um lugar comum que bem ou mal trazemos conosco. A criação desta identidade artificial prolonga-se num processo histórico que nunca acaba. Nasce de sucessivas generalizações, nas quais tentamos definir as características comuns de uma cultura, de uma nação, de uma comunidade, e que depois se estratificam, num processo de contínua adequação à realidade que muda, e nunca se alcança.

Simone Celani

2.1 Encontro entre a narrativa de viagem e a identidade do continente

Investigar o horizonte complexo e fecundo da literatura da América Latina torna-se uma aventura. É navegar por mares agitados em um vai-e-vem vertiginoso, buscando respostas que, na maioria das vezes, não é possível encontrar e, quando encontradas, remetem para outras perguntas e a viagem permanece. Não há confirmações fechadas e únicas ao falar das letras desse continente, o que existe, de fato, são possibilidades e caminhos para entendê-la no curso da história.

As indagações surgem da vontade de compreensão e auto-esclarecimento do desenvolvimento do discurso ficcional e, muitas vezes, da sua relação com o todo

social, dado que, conforme palavras de Bolaños, a literatura deve ser pensada “como creación y praxis, en sus activos vínculos con la sociedad en su conjunto, como parte sustantiva de la vida espiritual y de la historia, no simple ‘reflexo’ o expresión de una ideología exterior a ella” (2002, p. 27).

Assim que a literatura se modela enquanto arte, uma ficção construída através de uma estética e de um discurso retórico próprio, ao mesmo tempo em que se vincula com os demais sistemas sociais e, no que diz respeito à América, particularmente, em estreita relação com a sua peculiar formação cultural. Reflexões voltadas a pensar dessa forma, é que têm gerado, acerca da história da literatura da América Latina e suas imbricações com a peculiar cultura, palavras como a da historiadora Ana Pizarro:

Unidad diversificada, el discurso de la literatura latinoamericana no constituye sino la plasmación a nivel estético de la organización que estructura históricamente al continente y que se expresa en la cultura a través de toda una serie de mediaciones. La respuesta a la interrogante de qué es literatura latinoamericana necesita, pues, ubicarse dentro de los parámetros, de las significaciones culturales comunes que allí se han desarrollado y que renuevan en cada instancia sus respuestas. Es en el ámbito de una semiología cultural donde puede situarse entonces la observación de la pertenencia de un discurso literario al ámbito de nuestra historiografía. La literatura es, sabemos, patrimonio universal y la experiencia estética no conoce fronteras, pero las obras surgen de una determinada cultura y se insertan en el tejido de la sociedad que las ve emerger [...] Para situarlas y llegar a su comprensión cabal necesitamos observar el sistema donde se insertan y el imaginario social que plasman (1985, p. 18)¹².

Pensar a literatura do continente, em seu conjunto de produção, é deparar-se com um desenvolvimento bastante complexo no qual, ao buscar definições, o que emerge são questionamentos e hipóteses, tentativas de apreensão de uma literatura que apresenta, aonde quer que se olhe, sempre o múltiplo, o plural e o heterogêneo:

¹² A obra, *La literatura latinoamericana como proceso*, é resultado do encontro que se realizou no Brasil entre os dias 3 e 6 de outubro de 1983 na Universidade de Campinas. O tema central discutido, no livro, refere-se à problematização das histórias literárias e um novo pensar sobre fazer história da literatura latino-americana a partir da articulação da realidade do continente nos diversos níveis. Dessa forma, os estudiosos levam em conta a constituição do continente em termos econômicos, sociais e culturais, procurando então, historiar a formação da América para dar melhor visibilidade e organicidade ao tratar das letras do continente como um processo. Nesse intuito, o Brasil e o Caribe não latino também fazem parte da perspectiva continental. Participarão das discussões os investigadores: Ana Pizarro; Rafael Gutiérrez Girardot; Jacques Leenhardt, Jusé Luis Martinez; Domingo Milliani; Carlos Pacheco; Beatriz Sarlo; Antonio Candido; Angel Rama; Roberto Schwarz. Antonio Cornejo Polar participou do primeiro encontro ocorrido em Caracas, 1981.

[...] el debate sobre la identidad de esta escritura en las relativamente nuevas circunstancias culturales, lo peculiar y distintivo de nuestra alta modernidad literaria, ha sido la referencia más general y persistente. Sin embargo, no aludo a una identidad unívoca, sino a postulados de identidad condicionados por diversos factores socioculturales, es decir, heterógeos e historizados (BOLAÑOS, 2002, p. 28).

A América Latina se constitui em uma macro formação de elementos distintos. Um misto de cultura negra, indígena, europeia e todas outras que compuseram um mosaico cultural, e que trazem consigo diferentes leituras de estar e ver mundo. Somado a tais aspectos, ainda há as trocas interculturais proporcionadas pelas constantes migrações e os conflitos e tensões entre sujeitos portadores de significados díspares. David Sobrevilla (2001) aponta:

La brecha cultural planteada desde entonces entre la civilización occidental y las civilizaciones ameríndias no puede ser explicada cabalmente sino a um nivel profundo: el de los principios estructuradores de civilización y cultura. Un nivel en que se decide, por ejemplo, la índole del poder divino, las relaciones del hombre con ese poder, las bases de orden social, las relaciones con el mundo tangible que la cultura occidental llama naturaleza, las relaciones con el universo de objetos de factura humana que llamamos de civilización, y, por consiguiente, la textura de los lenguajes que refieren a esa extrema <<otredad>>. Se complica aún más el cuadro cuando ingresa al área latinoamericana el componente cultural africano, ya de por si heterogéneo y quebrado (2001, p. 20).

A diversidade da constituição do continente aponta para uma formação heterogênea no interior dos países e dele em relação aos demais, instaurando a impossibilidade de pensar-se a América Latina como uma unidade estável e imóvel que apresenta uma identidade unívoca, implicações que vão estar presente em nossas letras.

La coexistencia de sistemas culturales diferentes, como es en gran parte el caso aqui, pone en cuestionamiento la noción nomolítica de estado-nación, de unidad organica lingüística y culturalmente constituida. Ignorar esta coexistencia tiene consecuencias para el análisis en la medida en que implica utilizar un concepto de literatura (y cultura) referido solo a uno de estos segmentos (PIZARRO, 1985, p. 51)¹³.

¹³ Os segmentos que Pizarro se refere, trata-se da literatura em “[...] un sistema erudito, en español, portugués u outra lengua metropolitana, un sistema popular en la expresión americana de las lenguas metropolitanas, o en créole el caso del Caribe, y de un sistema literario en lengua nativa, segun la región” (1985, p.19), dá a tamanha complexidade para fazer-se uma história da literatura que dê conta de todos esse sistemas. Destaco também os sistemas como um dos aspectos que evidenciam culturas em geral muito diferenciadas, não homogêneas, mas que tiverem processos semelhantes em sua formação e fazem parte daquilo que nos referimos como continente latino-americano. Em relação ao “estado-nación”, na América Latina, que a historiadora faz uma referência, há abundantes

Com razão, Ana Pizarro (1985) destaca o que assinalou com justiça José Luis Martínez sobre a literatura e a cultura da América Latina, uma “unidad en la diversidad”, referência que o crítico uruguaio Álgel Rama também vai tecer dizendo que “no hay nada más falso que esa idea de la unidad. José Luis Martínez há escrito un precioso libro que se llama Unidad y diversidad porque efectivamente esas dos fuerzas, esos dos pólos, actúan pernamentemente en nuestras culturas” (1985, p. 85)¹⁴.

O mestre andino Antonio Cornejo Polar também vai estar atento a essas implicações e vai tecer importantes reflexões nos seus conceitos de “totalidade contraditória” e “heterogeneidade”¹⁵.

Uma das contribuições mais significativas reside nas reflexões que tratam da heterogeneidade cultural e discursiva dos países da América Latina que, apesar de ter sido pensada essencialmente e aplicada pelo teórico ao estudo do fenômeno literário indigenista é, e segue sendo, um aporte significativo que se amplia dado seus alcances.

Sendo reiterado pelo crítico que os escritos sobre a heterogeneidade cultural foram elaborados dá e para literatura, eles chegam ao exame da constituição do continente como um todo, isso por ter em seus pressupostos as categorias histórico-sociais latino-americana. Grande parte do trabalho de Cornejo Polar está direcionada a pensar sobre a sociedade peruana e sua produção literária, no entanto, elas avançam, contemplando os demais países pertencentes ao continente, pois várias intervenções a respeito da América Latina são feitas pelo teórico ao longo de seus estudos.

discussões acerca desse tema que relativiza tal ideia, apontado que na América nunca houve de fato “estado-nación”. Um exemplo dessa posição encontra-se em *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*, obra na qual Nestor Canclini vai destacar que as oligarquias liberais do final do século XIX e início do XX fizeram de conta que constituíram Estados “mas apenas organizaram algumas áreas da sociedade para promover um desenvolvimento subordinado e inconsistente; fizeram de conta que formavam culturas nacionais e mal construíram de elite, deixando de fora enormes populações indígenas e camponeses que evidenciam sua exclusão em mil revoltas e na migração que ‘transtorna’ as cidades” (2008, p. 25).

¹⁴ Zygmunt Bauman em *Modernidade líquida* ao se referir em “unidade” vai dizer que “o tipo mais promissor de unidade é a que é alcançada, e realçada a cada dia, pelo confronto, debate, negociação e compromisso entre valores, preferências e caminhos escolhidos para a vida e auto-identificação de muitos e diferentes membros da polis, mas sempre autodeterminados” (2001, p. 204).

¹⁵ Cornejo Polar cunha seu pensamento no começo dos anos 50, intensificando-o nos anos 60, e seus aportes teóricos chegam até o fim do século XX, estendendo-se, sem dúvida, até nosso milênio dado a abrangência de seus conceitos para as atuais discussões acerca dos processos culturais.

O conceito de heterogeneidade do mestre andino ganha dimensão porque não está alicerçado somente na literatura, mas é uma categoria com base nas interações histórico-sociais e culturais. Diz Polar:

[...] a literatura latinoamericana está formada por vários sistemas literarios que son parte de la heterogeneidad étnico-social de América Latina, pero estos sistemas no son independientes: producidos dentro de un proceso histórico comun, se relacionan entre si mediante vínculos de contradicción, que esa misma historia explica, y constituyen, como conjunto, una totalidad asimísma contradictoria (1997, p. 132).

Partindo da concepção de que a América Latina apresenta uma heterogeneidade básica, instalada desde o momento do choque cultural iniciado pelo descobrimento e tendo seguimento no processo de conquista da América, nota-se que o conceito de Polar dá atenção aos processos históricos que têm em sua própria base as diferenças sociais, culturais e literárias da realidade latino-americano.

Cornejo Polar entendeu que a “heterogeneidade é a condição essencial” da América Latina, opondo-se totalmente a ideia de critérios de homogeneização, “hace discernible de inmediato el desigual desarrollo de las regiones y hasta de los países que forman Latinoamérica, y al mismo tiempo [...] evidencia la reproducción de esa heterogeneidad básica al interior de cada uno de ellos, casi sin excepciones” (POLAR, 1981, p. 136).

Polar tem suas colocações dedicadas à literatura peruana, mas também são referentes à literatura total e a própria condição da realidade latino-americana. Meu pensamento está muito próximo daquele do estudioso quando diz:

[...] la categoría de totalidad no sólo funciona en términos de reintegración de los distintos sistemas literarios por obra de la historia que los reúne pese(o mejor, gracias) a su disparidad contradictoria: significa también una reintegración aún mayor: la del proceso literario, con todo su espesor, dentro del proceso histórico-social del Perú. No es únicamente que aquél reflexe, exprese o represente a este, ni tampoco que el segundo actúe solo como instancia condicionante del primero. Todo ello es cierto, pero lo que interesa subrayar, con el mayor énfasis posible, es que la producción literaria, sin perder su especificidad en cuanto plasmadora de símbolos verbales, es parte y funciona dentro de la totalidad social, fuero de la cual – por consiguiente – resulta incompresible (1997, p. 484).

O discurso de heterogeneidade de Polar aponta para uma concretude porque partiu de uma visão real da cultura latino-americana, baseada no reconhecimento de

sua complexidade e sua alteridade essencial, dessa forma o estudioso vai apontar que está pensando “en la conflictividad implícita en una literatura producida por sociedades internamente heterogéneas, multinacionales incluso dentro de los límites de cada país, señaladas todavía por un proceso de conquista y una dominación colonial y neocolonial” (1977, p. 25).

Sobrevilla anota que Polar entendeu a “diversidad y pluralidad”, por muitas vezes usada, referindo-se a um panorama sócio-cultural em que mais de dois componentes estão em jogo, e quase sempre apontando tais elementos em desarmonia. Completando o quadro com a noção de totalidade, em oposição à ideia de unidade homogênea como categoria histórica, falando então de totalidade conflitiva ou contraditória, uma heterogeneidade estendendo-se conflitivamente a todas as áreas.

Para uma melhor clareza do conceito de totalidade contraditória, reproduzo as próprias palavras de Polar:

[...] los más diversos grupos étnico-sociales que producen literatura en América Latina están inmersos dentro de un solo curso histórico, lo que implica que sus sistemas literarios tanto responden a los requerimientos de ese proceso, cuanto, a su manera, lo constituyen. Ciertamente, cada grupo étnico y cada clase social experimentan la historia de manera distinta y hasta opuesta, pero en todo caso la pertenencia a esa misma historia instaure una red articuladora cuya naturaleza- basada en una aguda disparidad – es la contradicción. No debería sorprender que sea así: después de todo una sociedad está hecha de las contradicciones entre sus clases (1997, p.127).

O estudioso ainda aponta que “es la índole contradictoria del vínculo la mejor garantía de la solidez de la estructura resultante” (1997, p. 128), completando o pensamento ao se referir que “de esta suerte, sin fingir una homogeneidad a todas luces inexistentes, se recobra la posibilidad de comprender globalmente, como un todo, a la literatura latinoamericana” (1997, p. 128). Ainda vai indicar que o conceito de totalidade surge do exame da literatura latino-americana e da necessidade de dar razão as muitas literaturas produzidas pelo continente e de reafirmar o caráter especificamente latino-americano de todas elas, e tal caráter representa a “unidad de la diversidad que la observación empírica pone de manifiesto”(1997, p. 129) . De outra forma, o crítico reclama:

[...] insistir en el singular para mencionar América Latina y literatura latinoamericana, pero al mismo tiempo reivindicar la pertenencia

latinoamericana de las variantes más dispares, corresponde a una decisión primaria: la de no renunciar al derecho de ser distintas ni la obligación de ser uno dentro del curso de una historia que a todos compete (1997, p. 129).

Diferente de pensar a América Latina como um lugar que possui sua totalidade por traços de conformação, imprimindo assim a ideia de homogeneização, Polar aponta que a totalidade existe, porém na contradição da própria história. Para o teórico, a história é o elemento que autoriza pensar a América como uma totalidade:

Aunque sea experimentado y comprendido de distinta manera por cada clase social y por cada grupo étnico, la historia es una y envuelve a unos y otros con su red de condicionamientos genéricos. Todos los grandes acontecimientos, e inclusive algunos menores, repercuten en el cuerpo social íntegro y tejen una tupida malla de reacciones que, supuesta la desarticulación básica, intensifican y hacen más complejas las contradicciones; y son precisamente las contradicciones las que garantiza la existencia y acción necesarias de los términos opuestos que las componen: son, por así decirlo, la naturaleza misma de la totalidad.[...] (1997, p. 480).

Fica claro nos estudos que o autor, ao pensar a literatura, coloca dentro de seu horizonte reflexivo a sociedade no qual está inserida a produção artística. Contudo, não a pensa como uma sociologia do conhecimento da literatura que acaba sendo uma fonte de comprovação para teses de outros horizontes, mas porque a literatura latino-americana parece definir-se pela peculiar inserção em uma sociedade também peculiar, conflituosa e heterogênea.

Para o teórico, “uma literatura produzida por sociedades assim constituídas não pode deixar de refletir e/ou reproduzir os múltiplos níveis de um conflito que impregna a totalidade de sua estrutura e sua dinâmica” (2000, p. 21). Entretanto, para o autor, o refletir e/ou reproduzir se faz se não através de signos que remetem, sem exceção, a categorias supra-estéticas: o homem, a sociedade e a história, não tratando de averiguar o grau de fidelidade do discurso verbal em relação aos seus referentes da realidade, mas sim “iluminar a índole, filiação e significado dessa imagem hermenêutica do mundo que todo o texto formula, inclusive à margem da intencionalidade de seu autor”, pois para Polar “tal imagem nunca é individualmente gratuita nem socialmente arbitrária” (POLAR, 2000, p. 17).

Outro importante teórico para pensar-se a literatura da América Latina é o já citado Ángel Rama. Estudioso conhecido pela elaboração do conceito de

transculturização que começa a desenvolver em torno de 1971 em “*Los procesos de transculturación en la narrativa latinoamericana*”, ampliando na obra “*Transculturación narrativa em América latina*” no ano de 1982. O conceito, como bem sabemos, é inicialmente proposto por Fernando Ortiz, antropólogo cubano, e foi cunhado para descrever o processo no qual duas culturas, em situação de encontro ou confronto, resultam modificadas, dando origem a algo novo, original e independente. Rama expõe a definição de Ortiz:

Entendemos que el vocablo transculturación, expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una cultura, que es lo que en rigor se indica la voz angloamericana aculturación, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial desculturación, y además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse “*neoculturación*” (1982, p. 20)¹⁶.

Cuidadosamente, o estudioso uruguaio, desloca o conceito formulado por Ortiz e o aplica no estudo literário e cultural da América Latina.

Restablecer las obras literarias dentro de las operaciones culturales que cumplen las sociedades americanas, reconociendo sus audaces construcciones significativas y el ingente esfuerzo por manejar auténticamente los lenguajes simbólicos desarrollados por los hombres americanos, es un modo de reforzar estos vertebrales conceptos de independencia, originalidad, representatividad. Las obras literarias no están fuera de las culturas [...] (RAMA, 1982, p. 06).

O crítico, considerando a literatura e a cultura em suas reflexões, trata de aspectos fundamentais relacionados ao continente, tais como, o jogo entre vanguarda e regionalismo, a formação do romance na América Latina, as relações entre literatura, cultura e classes sociais.

Nesse panorama, Rama vai estabelecer três níveis significativos que são partes constituintes do processo de transculturização nas obras literárias que foram operados por escritores latino-americanos que o executaram, e que através desses, vai estabelecendo o sentido e a natureza da produção literária: o linguístico, o estrutural e o da cosmovisão, “la única manera que el nombre de América Latina no sea invocado en vano, es cuando acumulación cultural interna es capaz de proveer

¹⁶ Referência bibliográfica de onde Rama extraiu a citação: Fernando Ortiz, *Contrapunto con el tabaco y el azúcar*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1978, p. 86.

no sólo de ‘materia prima’, sino de una cosmovisión, una lengua, una técnica para producir las obras literarias” (RAMA, 1982, p. 07)¹⁷.

O estudioso também formulou outras importantes reflexões que antecedem o seu conceito de transculturação. Em um texto da década de 60, intitulado “Nuestra América”, não por mera coincidência tem o mesmo nome do texto de Jose Martí, Rama vai invocar explicitamente uma atitude renovada para pensar a América Latina. Seu texto tem início com as seguintes palavras:

A sexta subtropical parece ter chegado ao seu final, juntamente com essa vaga sensação de que tudo podia ser relegado a um distante amanhã. Renovadas forças, poderosas idéias e esperanças provocam seu despertar, obrigando a tomar consciência de si mesma e assumir um destino que rejeitava. A América Latina assume seu papel, ou seja, se nega a permanecer num estado semicolonial, submetida à exploração estrangeira e à retórica vazia: quer ser independente, autêntica, justa, enfim, fazer parte de um mundo novo e melhor (2008, p. 62).

Na sequência, o estudioso aponta para a vontade de liberdade total, exaltando que, sem negar o pensamento e a arte universal, era preciso abandonar, pela primeira vez, o panorama europeu e convocar uma equipe continental capaz de analisar as transformações que escritores e críticos perceberam em seus respectivos países. Rama se refere ao trabalho do intelectual do continente:

Interrogar honestamente suas obras, observar os encadeamentos das diferentes contribuições nos lugares mais remotos desta terra americana única, permitirá – acreditamos - registrar este ardente desejo de transformação e saber qual é a sua tônica e sentido. É uma tarefa complicada, que reclamará tempo e muito esforço, porém é a tarefa mais importante à qual devemos responder atualmente [...] (2008, p. 63).

Em um texto posterior, datado de 1964 sob o título *A literatura vigente na América Latina*, Rama novamente volta a apontar para um trabalho que pensa a partir da América, para América. O estudioso vai destacar que optar pela literatura do continente como fonte de trabalho não se fará por razão “exclusivamente estética”, mas bem, por razões morais, sociais, metafísicas e pelo entendimento de “nós mesmos”. Diz o crítico sobre a literatura:

¹⁷ Nos estudos de Rama o gênero que melhor possibilita pensar a transculturação é o romance devido a sua maior liberdade formal e seus recursos linguísticos, atestando que os narradores foram os que melhores trabalharam, no plano estético e discursivo, a tensão entre universalismo e regionalismo própria dos países de extração colonial. Daí suas reflexões terem como expoente de transcultuadores: José María Arguedas, Juan Rulfo, Guimarães Rosa e Gabriel García Márquez, todos romancistas.

Vivemos dentro de seus temas, seus materiais, seus estilos. Porque, na verdade, não somos seus produtores ou consumidores como simplesmente é costume pensar, mas fazemos parte dela, nela vivemos integrados e nos transformamos conjuntamente, seja quando a criamos ou quando somos criados por ela (2008, p. 66).

A partir desse contexto, parece que o pensamento da e sobre a América Latina tem procurado se identificar como continente e escapar de sua condição colonial ou neocolonial. As grandes transformações dos anos 60 e 70 intensificaram tais discussões, e os grandes questionamentos teóricos e críticos impuseram-se debatendo intensamente a identidade e reclamando postulados cada vez mais capazes de descrever as suas especificidades.

Sejam os intelectuais que forjavam um discurso de totalidade, imprimindo um ritmo de homogeneização do continente, ou dos intelectuais que buscavam seus aportes teóricos no processo histórico da cultura, apontado a América Latina como heterogênea, o esforço em conjunto imprimiu um ritmo, um desejo e um espírito de conceder ao continente um lugar próprio e uma identidade frente ao mundo. Tal aspecto dá a noção, sem dúvida, de uma unidade de pensamento, mesmo que tenha sido dado de forma conflitiva e divergente por caminhos nem sempre tendentes aos cruzamentos. Por sua vez, a arte também dá conta das mesmas inquietações.

Nara Araújo no ensaio *Desterritorialización, posdisciplinariedad y posliteratura* (2004), afirma que a América Latina foi e tem sido objeto de conhecimento e do pensar teórico. O exercício de auto-definição – transculturação, heterogeneidade, hibridez, mestiçagem – implicou em novos paradigmas para se pensar o continente, sendo que a reflexão sobre a cultura e sobre as formas de expressão dos processos de articulação da identidade tem um ritmo acompanhado pela “produção cultural” de maneira que:

[...] los creadores han participado de la formulación de un pensar sobre lo propio. El sujeto latinoamericano entonces no sólo como objeto del pensar, sino como sujeto del pensar: de la cosa en sí a la cosa para sí. En ese proceso socrático del "conócete a ti mismo", la cultura latinoamericana ha tejido redes productivas” (2004, p. 22-23)¹⁸.

¹⁸ Penso aqui em toda a produção desenvolvida na América Latina: crítica, teorias, literatura, ensaios, e as contribuições de escritores ensaístas tais como, Alejo Carpentier e Octávio Paz que desenvolveram ricas reflexões acerca da América Latina em obras, respectivamente, como *Um caminho de meio século* e *Alrededores de la literatura hispanoamericana*.

A necessidade surgida nos anos 60 (e ainda presente) de apontar as diferenças também deu origem à necessidade de nomearmos-nos, e parece que o caminho para pensar o continente é aquele que considera ao mesmo tempo os aspectos de integração, e aqueles que os diferenciam, dado a complexidade das redes culturais. Portanto uma identidade difícil de apreender, de definir com precisão, pois fazendo parte de um jogo constante de forças entre unidade e diversidade, e também de relações conflitivas, ela expressa o desejo de afirmação, ao mesmo tempo em que vai apontar para uma permanente (re)construção, transformação, conseqüentemente, em constante busca.

Não penso em uma perspectiva radicalizada, na qual poderia incorrer no apagamento da memória social e histórica onde reside o legado de elementos que elucidam porque a identidade se configura de determinada forma e não de outra, mas em uma perspectiva que leva em conta as mudanças históricas que ocorrem nos elementos constituintes de uma identidade.

Nesse movimento múltiplo de (re)construção, transformação, busca, afirmação, é que vejo enriquecido, na literatura latino-americana, o tema da viagem. A narrativa de viagem, enquanto modelo recorrente, privilegiado em nossas letras, parte constituinte de nosso universo simbólico, põe em evidência tais aspectos. Parece que o tema aponta para uma composição que plasma, a nível estético e discursivo, as questões que envolvem a emergência do continente, sua constituição, seus conflitos e tensões que se expressam em uma cultura heterogênea e de tempos e espaços plurais, pois conforme Pizarro observa muito bem, “la literatura es, sabemos, patrimonio universal y la experiencia estética no conoce fronteras, pero las obras surgen de una determinada cultura y se insertan en el tejido de la sociedad que las ve emerger”(1985, p. 18). Parafraçando Rama, ninguém faz suas escolhas por razões exclusivamente artísticas, mas opta pelos alimentos que nutrem a nossa concepção de vida e de morte, mais pleno de sentido e verdade.

Recuperando o pensamento de Palmero, ao se referir sobre a recorrência constante do tema da viagem como eixo e motivo composicional na literatura latino-americana, destaco:

Cabe [...] nos preguntarnos porque la persistencia de este cronotopo narrativo en nuestro discurso ficcional, qué implicaciones ideológicas pudieran sustraerse de tan fecunda presencia, cómo se articula este modelo

en un proceso que precisamente se construyó históricamente de permanentes diálogos e intercambios culturales. Amplia sería la respuesta, mas de momento me atrevo a asegurar que su recurrencia en el sistema literario latinoamericano es expresión elocuente de la fijación del viaje en nuestro imaginario simbólico como lugar de representación identitaria (2007, p. 14).

A literatura como espaço de significação, apresenta-se como o lugar privilegiado das representações. A experiência da viagem ficcionalizada em nosso discurso narrativo com extrema frequência, seja como tema, como motivo composicional ou como princípio articulador da ficção, recircula, fazendo-se e refazendo-se periódica e continuamente. O caminho do mundo não está traçado, assim, toda viagem e a figura do viajante, a rigor, abre seu caminho não só quando revela o desconhecido, mas inclusive quando redesenha o conhecido.

O tema tão explorado na literatura latino-americana, desde meados da década de 40, e ganhando força nas décadas seguintes, sempre em constantes renovações, procura traçar, definir ou até mesmo negar uma identidade. Um proceder artístico que revisita a história insistentemente, problematizando-a, questionando-a e que recupera textos dotados de legitimação trabalhando-os de forma lúdica e consciente na exploração da palavra e do ato ficcional. Uma tipologia narrativa peculiar, como peculiar é o seio em que emerge, e tece, em sua singularidade, inquietações, desejos e um espírito que aspira liberdade.

Se a viagem é metáfora identitária do eu, aquele que se quer descobrir, ela também o é representante, em maior ou menor intensidade, de uma coletividade, e vejo na literatura latino-americana esse tema, a busca desse indivíduo em ato de descobrir-se, ao tempo que também expressa a metáfora em busca de respostas para América Latina. Tipologia narrativa que aspira revelar, mostrar e visitar a história do continente em sua origem e presente. Um proceder narrativo que ao mesmo tempo em que entra em conexão com um conjunto de outros pensamentos e discursos não literários, mostra seu caráter ficcional.

Parece que os escritores que tematizam a viagem, fazem aquilo que Bolaños se refere ao falar de Carpentier, “aúna la ficción ya la historia de este Continente a la búsqueda de sus signos identificadores” (2007, p. 01), procurando se reapropriarem da América que integra experiências históricas e culturais e a transmitindo para ficção e, sem dúvida alguma, o tema da viagem é uma forma privilegiada que possibilita tal atividade. Confirma Palmero:

Las imágenes del viajero y del propio viaje se convierten en referencia imprescindible ante cualquier tentativa de definición de América. De viajeros se hizo nuestro perfil mestizo, de incontables viajes, que se continúan perpetuando hoy en el siglo XXI, se construyó nuestra identidad. Su representación, en consecuencia, expresará ese rico crisol, y su recurrencia en la literatura nos sitúa ante la certeza de que el viaje es motivo definitorio a la hora de caracterizar un proceso literario que alcanza su configuración precisamente en lo migrante, lo híbrido y lo transcultural (PALMERO, 2007, p. 14-15).

A partir do contexto que procurei deixar claro, a relação entre a produção artística de Álvaro Mutis e a América Latina em sua constituição e desenvolvimento, vai ganhar extrema centralidade a partir da presença constante da viagem no conjunto de obras do escritor. Nos múltiplos significados que sua escrita suscita, perpassa por ela a percepção que o autor tem do continente, do homem americano, da literatura e de todas as inquietudes e espírito do continente.

Ao colocar a viagem como centro temático e compositivo em suas obras, e o personagem Maqroll el Gaviero como protagonista em quase todas elas, Mutis cria uma estética e uma poética heterogênea e híbrida, não só como forma, mas também como conteúdo. Vai, ainda, operar aquela ideia de Rama, pois nela encontramos a originalidade, a independência e a representatividade, manipulando com extrema lucidez a “matéria prima” americana, mas também o linguístico, o estrutural, aparecendo dotado de uma cosmovisão na qual não procura reforçar os mitos do continente, mas bem, como ele mesmo diz, o escritor “cria os mitos da América Latina”.

Sem renunciar a aquilo que é próprio e singular da literatura, Mutis vai também dialogar com um conjunto de reflexões centradas a pensar a América Latina, cristalizando o diálogo então, a partir de seu proceder artístico. O olhar diacrônico mais aprofundado sobre a trajetória do autor, bem como os procedimentos literários e o sentido que sua obra assume, permitirá visualizar tal realidade e as diferentes maneiras de compreendê-la.

2.2 A obra de Álvaro Mutis enquanto representação do continente latino americano através do tema viagem e da figura do viajante.

Álvaro Mutis nasce em Bogotá, Colômbia, em 1923. Devido à carreira diplomática de seu pai, passa parte da infância na Bélgica, retornando, ainda criança, ao seu país para fixar residência na fazenda de propriedade familiar chamada Coello em Tolina, cordilheira central, situada entre a confluência dos rios Coello e Cocora, região dos trópicos de clima quente.

A fazenda foi fundada pelo avô materno, que semeou café, cana e chegou a explorar ouro cavando minas, local em que Mutis, quando criança, brincava com seu irmão. Antes de fixar residência na fazenda, ela apenas representava para Mutis o local de férias, aonde a família todos os anos, vinda da Europa, gozava o lazer; com o tempo, tornou-se um espaço privilegiado pelo autor e presença permanente em sua poética. O poema em prosa intitulado “Cocora” (1981), ambientado em uma mina, parece apontar para uma possível recriação que o escritor faz do espaço.

O deslocamento frequente na idade infantil entre Europa e Colômbia é uma experiência propícia para fazer brotar em Mutis a fixação da travessia:

Su fascinación por el mar, los barcos y el viaje tiene origen en esos desplazamientos de Europa a Colombia, realizados en pequeños barcos, mitad de carga y mitad de pasajeros (parecidos a los que se encuentran en sus libros), que se demoraban alrededor de tres semanas en atravesar al Atlántico, haciendo escalas en varios puertos del Caribe, y que tenían como destino final en Colombia al puerto de Buenaventura (CORREA, 2004, s/p).

Na década de 40, devido à grande violência em que a Colômbia estava imersa, a família de Mutis parte de Coello e estabelece, definitivamente, residência em Bogotá¹⁹. A fazenda passa a ser para Mutis aquela recordação da infância, “¿porque qué escribis, Álvaro?” pergunta Castro em uma entrevista, e ele responde, “para salvar los recuerdos de mi niñez, que es una manera de perpetuar en la memoria los momentos más felices que he vivido” (1998, p. 01).

O ambiente paradisíaco dos trópicos marca a escrita de Mutis, como aponta Harold Alvaredo Tenorio, “allí, en ese lugar de trópico, parece haber surgido buena parte de la materia que nutre sus escritos” (2000, p. 01), o próprio escritor não deixa tal aspecto escapar de suas declarações:

¹⁹ A violência da década de 40 está relacionada aos encontros entre os membros dos partidos políticos principais, os liberais e conservadores, conhecida como violência bipartidarista. No embate, muitos crimes ocorreram e, em 1948, o conflito chega ao seu ponto máximo com o assassinato do candidato à presidência, Jorge Eliécer Gaitán. O campo, diante da crise, tornou-se inseguro, fazendo com que grande parte da população migrasse para as cidades.

Siempre lo he dicho, tenemos que mantener vivo el niño que fuimos y saber mantenerlo intacto dentro de nosotros. Ese niño es el testigo más fiel del mundo que tenemos. En cuanto al trópico, el paisaje que me interesa y que siempre está presente no es el trópico en sí, sino lo que en Colombia llamamos la tierra caliente, la tierra donde se cultiva el café, la caña de azúcar, frutas maravillosas y que está a 13 mil metros de altura, aproximadamente, en la cordillera de los Andes. El conocimiento de esa hacienda fue el paraíso. Inclusive tengo un poema dedicado estrictamente al momento en que la presencia de esa tierra vuelve a mí. Vuelve siempre, vuelven los cafetales, la lluvia. Entonces, mi paraíso es un rincón de Colombia cerca de la cordillera central donde yo siento que nací, aunque no haya sido así, yo nací en Bogotá. Pero uno no nace donde lo dio a luz su madre, sino, en un momento dado, en un rincón del mundo donde éste dice: “tú eres yo y yo soy tú”. Y todos tenemos ese rincón. Lo olvidamos, pero yo no, yo lo mantengo vivo (MUTIS, 2004, p. 03)²⁰.

José Miguel Oviedo (1981), a propósito do prólogo escrito por J.C. Cobo Borba na obra *Summa de Maqroll el Gavieiro* (1973), aponta que Borba observa sagazmente que todos os poemas de Mutis revelam sempre a mesma atitude e que animados por uma fixação, “todas las palabras empleadas en el fondo (son) iguales ya que es uno mismo el sentido que les otorga: el de una profundización sucesiva; el de un asedio, por todos los flancos, al mismo objetivo”. Oviedo agrega à colocação de Borba, “cierto: Mutis es uno de esos poetas que, a cualquier edad, escriban lo que escriban, dicen siempre lo mismo, sólo que cada vez mejor y más nítidamente” (1981, p. 61). Em *Mutis por Mutis*, temos a confissão do escritor a respeito da permanência do “mesmo” em seu labor poético,

Todo lo que he escrito está destinado a celebrar, a perpetuar ese rincón de la tierra caliente del que emana la substancia misma de mis sueños, mis nostalgias, mis terrores y mis dichas. No hay una sola línea de mi obra que no esté referida, en forma secreta o explícita, al mundo sin límites que es para mí ese rincón de la región del Tolina, en Colombia (MUTIS, s/d, p. 01)²¹.

Álvaro Mutis começa a escrever muito cedo, em torno dos 18 anos, porém não passou a viver da e nem para literatura de forma exclusiva, alternou sua práxis literária com trabalhos dos mais diversos ofícios, e somente a partir de 1988 passou a dedicar-se totalmente a leituras e escritas. Mutis trabalhou como locutor de notícias, diretor de programas de rádio, diretor de relações públicas e executivo da indústria cinematográfica.

²⁰ O poema que Mutis faz referência é *Nocturno*, publicado no livro *Los trabajos perdidos* (1964).

²¹ Disponível em: <<http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/mutis/mutisxmutis>>, site oficial do autor.

Quando diretor de propaganda da Companhia Colombiana de Seguros y de Bavaria, e depois chefe de relações públicas da Lansa, pequena empresa aérea, Mutis se converte em um viajante constante dentro da Colômbia. Ao passar para chefe de relações públicas da Esso, em 1954, empresa petroleira, as viagens que antes estavam mais restritas ao espaço de seu país, agora se estendem ao mundo, capitais européias, América do Norte e outras.

Seja em intermináveis travessias por mar quando criança ou de forma aérea na vida adulta, a viagem esteve presente na vida de Mutis. O autor sempre que é indagado sobre os deslocamentos, não deixa de observar que seu trabalho como escritor parte em grande medida das salas de espera dos aeroportos, dentro de aviões e em hotéis²².

Lo que sí podría decir es que esta condición de viajero me concede mucho tiempo vacío en los aeropuertos, en los mismos aviones, en los hoteles, para escribir, entonces realmente me he acostumbrado a escribir en los países más diversos, y siempre en condición de viajero. Si se viera los papeles que guardo mientras estoy haciendo el poema se verá que son papeles de carta de hoteles de Tegucigalpa o de Santiago de Chile, de São Paulo o de Bogotá, de Bruselas o de Los Angeles, de Nueva York o de Puerto Rico, París, Nueva Orleans. Me he acostumbrado a trabajar mi poesía en los más diversos climas y siempre en ese ambiente de desplazamiento (MUTIS, 1986, p. 07-08).

Coincidência ou não, suas obras circulam em torno desse tema e desse grande modelo compositivo: a viagem; da mesma maneira que também circula, permanentemente, em torno de uma figura: o viajante. Aspecto bibliográfico, cuja experiência estou supondo fonte inspiradora, pois barcos, mares, rios, portos fazem parte do mundo ficcional mutiniano. Seus personagens quase sempre aparecem deslocando-se de um espaço para outro, e o próprio escritor não ignora a possibilidade de relação entre a matéria das obras e sua vida:

Ya dejo a un crítico el papel de determinar y de buscar hasta dónde esa condición de movimiento da un determinado carácter a mi poesía, yo no lo puedo ver ni es mi papel ni tengo las posibilidades de desentrañarlo, pero sí sería interesante que un crítico algún día pudiera tener algún interés en mi poesía y buscara allí las huellas de mi condición de viajero (1986, p. 07-08).

²² A citação que segue é uma entrevista concedida a Miguel Zapata no ano de 1986, período em que Mutis ainda estava trabalhando para uma empresa cinematográfica.

É importante ressaltar que o escritor faz tal colocação referindo-se, fundamentalmente, às poesias, pois a narrativa, cuja viagem vai aparecer com muito mais intensidade e como uma das grandes e fortes temáticas, surge, exatamente, na mesma data dessa declaração, 1986, com a obra *La nieve del Almirante*. Posteriormente, há mais seis títulos, todos de alguma maneira circulando em torno do eixo compositivo viagem. Portanto, se havia a possibilidade, pensada pelo próprio Mutis, de relacionar sua condição de viajante com sua escrita, ela torna-se mais aguda se visto o conjunto da obra narrativa a partir de 1986, nas quais o autor transforma a travessia em espaço, tempo, tema e composição.

O início da carreira literária de Álvaro Mutis remonta a publicações dos primeiros textos no suplemento literário do diário “La Razón” e “El Espectador” e na revista “Vida” em Bogotá. Todavia, o primeiro caderno de poesia é publicado em 1948 sob o título *La balanza*, no qual alternam poemas de Mutis e Carlos Patiño, o poema *El miedo* de Mutis, publicado anteriormente em “La Razón”, aparecerá nesse poemário²³.

Em 1953 é publicado *Los ementos del desastre* e, em 1955, na separata revista “Mito” da Colômbia, sai *Reseñas de los hospitales de ultramar* que rendeu elogios e um artigo de Octavio Paz. *Diario de Lacumberri*, 1960, é o primeiro experimento de Mutis com a narrativa. Em 1965 publica *Los trabajos perdidos*, outra coleção de poemas. *La mansión de Aracaíma*, de 1973, mais uma vez Mutis alça-se ao romance, dando mostras da qualidade de sua narrativa. No mesmo ano sai *Summa de Maqrol el Gavieiro*, obra que reúne as poesias de 1948 a 1970²⁴.

Recopilados em *Cuatro Relatos* aparece “Saraya”, “El ultimo rostro”, “Antes de cante el gallo” e “La muerte del estratega”, ano de 1978. *Caravansary* surge em 1981, livro com narrações e poemas no qual aparece “En los esteros” uma das

²³ O primeiro poema publicado de Mutis é *La creciente*, em 1947, na revista “Vida”, da Compañía Colombiana de Seguros, as publicações em “La Razón” e no “El Espectador”, dá-se na sequência. Segundo Martha Canfield, em *Poesía onírica y sueños contados en la obra de Álvaro Mutis* (p, 414), o *La creciente* nunca foi recolhido a um livro até ser incluído na publicação de *Poesía y prosa*, de 1981, depois passou a estar sempre presente nas edições ontológicas ou completas da poesia de Mutis. Sobre o poemário *La balanza*, Mutis fala que foi distribuído aos livreiros por eles mesmos no dia 08 de abril de 1948. Infelizmente, devido o famoso “Bogotazo”, ocorrido em 9 de abril de 1948 (um dia após a distribuição de *La balanza*), em que os partidários do candidato à presidência, Jorge Eliécer Gaitán, assassinado nesse dia na capital, incendeiam o centro de Bogotá, não existe exemplares desse poemário.

²⁴ Há várias publicações de *Summa de Maqroll el Gavieiro*, 1973, 1990, 1992, 1997, 2000, nas quais alguns poemas são retirados e outros recuperados, aspecto constante nas publicações do escritor.

versões da morte do personagem Maqroll. Em 1984 publica *Los emisarios*, obra em que o autor divide sua voz com seu personagem emblemático.

Em 1986, *La nieve del Almirante* marca o início, dentro do gênero narrativo, da saga do viajante Maqroll que irá constituir-se por sete romances, posteriormente reunidos em um único volume sob o título *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*. Os romances foram escritos e publicados quase na razão de um por ano, *La nieve del Almirante* em 1986, *Ilona llega con la lluvia* em 1987, *Un bel morir* e *La última escala de Tramp Steamer* em 1989, *Amirbar* data de 1990, *Abdul Bashur, soñador de navíos* no ano de 1991 e *Tríptico de mar y tierra* publicado em 1993, toda narrativas circulando em torno da viagem e do viajante²⁵.

Mutis compõe quase todo o conjunto de sua obra no exílio, e ele mesmo aponta que, muito antes de exilar-se no México, já vivia em condição de exilado: da Europa, da infância, da fazenda e agora da Colômbia; “en dondequiera que se viva, como se quiera que se viva, siempre se es un exiliado. Somos exiliados de nuestra infancia, de nuestra vida misma” (MUTIS, 1997, p. 03).

Desde 1956 Mutis vive no México. Nessa mesma data, trabalhava para empresa Esso como chefe de relações públicas, até ter que sair da Colômbia por ser acusado de distribuir com excessiva liberdade, em projetos culturais, fundos que a multinacional destinava à obra de caridades²⁶.

A crítica aponta o episódio como um ato romântico e ingênuo, outros indicam como certa forma de subversão, como mostra de rebeldia e de insatisfação, o certo é que, em 1956, Mutis sai do país e, após três anos, cumpre prisão no México, no cárcere de Lecumberri, por conta do “delito”. Gabriel García Márques, no prólogo da obra de Mutis intitulada, *La Mansion de Aracaima y otros relatos* (1996), a propósito da prisão do escritor diz, “en la cárcel de México, adonde estuvo por un delito del que disfrutamos muchos escritores y artistas, y que sólo él pagó, permaneció los 16 meses que él considera los más felices de su vida” (1988, p. 01).

No tempo em que esteve privado de liberdade, Mutis reconhece o momento como uma experiência enriquecedora, dizendo a Elena Poniatowska em entrevista

²⁵ Para uma bibliografia completa de Mutis, consultar o site oficial do autor, disponível em <<http://www.clubclutura.com>>, ver também Centro Virtual Cervantes, disponível em <<http://cvc.cervantes.es/actcult/mutis/>>. Nos dois endereços, encontra-se também, referências bibliográficas de artigos, teses, monografias, ensaios e resenhas acerca da obra mutiniana.

²⁶ Mercedes Ortega González, no artigo *Álvaro Mutis: derrota y leyenda en Los elementos del desastre* (2004), coloca o exílio de Mutis devido ao manejo do dinheiro da multinacional e também como exílio ocasionado pela ditadura do General Gustavo Rojas Pinilla.

na prisão, que os meses em reclusão lhe estavam proporcionando uma experiência terrível, mas fecunda, pois estava refletindo sobre a vida, seus assuntos e sobre a relação humana. Admite que, mesmo sendo um momento de dor, isso abriu as portas a sensibilidades, e crê ter sido a primeira vez que soube o que era um contato humano verdadeiro²⁷.

Na prisão de Lecumberri, Álvaro compõe muitos poemas e relatos como, *El último rostro* e *La muerte del estratega*, alguns outros presentes em *Los trabajos perdidos* e o romance *Diário de Lecumberri*, esse último, como já assinalado, uma virada para a prosa.

Liberto, decide fixar residência no México, passando a ter as portas de suplementos e revistas literárias abertas graças ao ensaio acerca do livro de *Reseñas de los hospitales de ultramar* (1955) que Octavio Paz publicou na revista "Mito" da Colômbia²⁸. É importante destacar que, embora o escritor tenha publicado na revista "Mito" e tenha recebido o reconhecimento de Paz na mesma, ele próprio e alguns críticos o apontam como não pertencente ao grupo, outros procuram aproximá-lo com outras gerações. A propósito, Mutis responde:

Yo no sabría dónde colocarme, entre otras cosas porque siempre he escrito poesía al margen de generaciones y escuelas. No me puedo ubicar muy bien. Se me suele poner en la generación de la revista Mito y he aceptado esta propuesta por pura comodidad. Pero en verdad, es poco o que me une a poetas como Jorge Gaitán Dúran o como Cote Lamus (MUTIS, 1993, p. 142-143).

De fato, Mutis escapa a generalizações de tempo e períodos literários, pois sua poética, do que sua obra trata, a estética, a matéria que nutre seu labor de artista e o que ela representa dentro do conjunto literário latino-americano, desde os primeiros escritos até hoje, é movente a classificações fechadas. Para chegar-se próximo à compreensão e entendimento da poética do escritor e sua cosmovisão é necessário adentrar aos procedimentos literários, internos e externos, recorrentes nas obras.

²⁷ Elena Poniatowska é escritora e foi periodista no México, recentemente, lançou o livro *Cartas de Álvaro Mutis a Elena Poniatowska*, tornando públicas as cartas que, desde o cárcere, Mutis lhe escreveu. A entrevista de Mutis a Elena está em "*El placer de escribir está en encontrar a alguien que recuerda un personaje que he creado*" (MUTIS, 1997).

²⁸ Segundo a crítica e o próprio Mutis, esse ensaio de Paz foi o primeiro reconhecimento de sua arte fora da Colômbia.

Os primeiros poemas de Mutis datam em torno de 1948, mas, como já assinalado, a primeira publicação em livro é *La balanza* (1948), e pelo que indica a crítica, não resta exemplares da publicação. Porém, muitos dos poemas que estavam presentes na edição apareceram, posteriormente, em outras obras como, por exemplo, o “El viaje”, que será incluído em *Summa de Maqroll el Gaviero* (1973).

Los elementos del desastre, de 1953, portanto primeira publicação após *La balanza*, é indicado por grande parte dos estudos, como a obra em que, pela primeira vez, aparece o personagem dos mares Maqroll, na poesia chave para compreendê-lo, “Oración de Maqroll el Gaviero”. No entanto, tal poema não tem origem no livro *Los elementos del desastre* e sim na publicação de *La balanza*, assim como o já citado “El viaje”, equívoco provocado pela constante recuperação de poemas em outras edições.

Outro aspecto importante é que Gaviero também está presente em “El viaje”, somente sem um “batismo”. Mesmo não identificado, Maqroll é nesse poema o condutor do trem que transporta os mortos até seu destino, e aparecerá também no poema “Hastío de los peces”, em 1953, não mais agora como condutor de um trem, mas sim como vigília de um transatlântico, “nueva profesión, nuevo ropaje, nueva máscara, nuestro conductor de tren es ahora celador de barcos, aquí como allí desempeña el papel de guía de viajes oníricos” (BARRERA, 1999, p. 480).

Faço tal observação, pois a considero de importante relevância, dada a expressão que o errante Maqroll vai adquirindo nos escritos de Mutis, pois salvo poucas obras, essa voz fundamental estará presente em toda trajetória literária do autor. Personagem que permanentemente cria e recria espaços, cruza tempos, constrói metáforas e proporciona um rico jogo de significações²⁹.

De forma contínua, ambos os motivos, viagem e viajante, acabaram por não desaparecer mais da escrita do autor. Esses elementos adquirem um singular desenvolvimento no conjunto da produção, deslizando suavemente da poesia à narrativa e recebendo, cada vez mais, uma elaboração discursiva, tornando-se eixo temático e composito em grande parte do conjunto artístico, no qual circula uma estética da travessia, do deslocamento, do caminho.

²⁹ A busca pela genealogia de Maqroll é constante nos estudos. Mesmo aqueles que não têm por tema central tal horizonte, procuram de alguma forma, na escrita de Mutis, o momento em que a voz da personagem ecoa pela primeira vez. Um exemplo concreto encontra-se no artigo de Ariel Castillo (2000), intitulado *Un texto clave en la trayectoria poética de Álvaro Mutis*.

Outro procedimento presente na produção de Mutis é o caráter híbrido e heterogêneo de sua escrita. A respeito de tal aspecto, aponta Barrera:

La pluma de Álvaro Mutis se desliza conscientemente por la prosa y el verso, ayuntándolos sin problemas, difuminando las fronteras entre los géneros, practicando intencionadamente desde sus inicios la creación de un mundo unitario donde la poesía y la novela puedan convivir sin fricciones, surgiendo la segunda de la primera como hija natural de un contenido que se desborda paulatinamente (1999, p. 473).

Somente para citar um exemplo, o texto “Cocora”, presente no livro *Caravansary* (1981), é prosa, relato, poema, narrativa poética e até mesmo conto, mas sem renúncia à poesia. Em contrapartida, no mesmo livro há um texto intitulado, curiosamente, como “La nieve del Almirante”, que apresenta a mesma proposta de “Cocora”, sendo que, em 1986, Mutis o torna título de uma narrativa mais estendida, a primeira das *Empresas* de Maqroll, e por um jogo, o autor recupera no final do romance, sob o título *Otras noticias de Maqroll el Gaviero*, os textos “Cocora” e “La nieve del Almirante” do livro *Caravansary* de 1981 e “El cañon de Aracuriare” e “La visita de Gaviero” de *Los emisarios* de 1984.

Quando questionado sobre a separação entre poesia e narração Mutis diz:

Desde luego en algunos casos he ido más lejos gracias a la prosa y en otros gracias a la poesía, y justamente ahora que releía los originales de mi última novela veía cuán cerca están muchos de los temas y la manera de tratarlos de algunos de mis poemas. Entonces no puedo decirle con precisión en dónde se separan estos dos ríos que tienen una misma corriente (1986, p. 07).

Outra práxis singular presente na produção do escritor, que se associa e completa o procedimento anterior, é o “ir y venir” entre os textos. María del Carmen Porras, em *Mirada anacrónica e resistencia. La obra del Álvaro Mutis* (2006), logo no início do trabalho destaca que o incidente ocorrido com o primeiro livro de Mutis, *La balanza*, dará origem a maior característica de suas publicações, ou seja, recopilações, ontologias e reuniões de texto que vão imprimir um caráter de permanente reconstrução.

O movimento pendular de vai-e-vem que ocorre na obra do autor, as inúmeras edições que compartilham textos ou que se agrupam em compilações e recompilações de livros anteriores, proporcionam expressividade estética e também poética. Desbordando os limites entre gêneros literários, a produção torna-se cada

vez mais híbrida e heterogênea. Isso se dá em um movimento constante que, segundo Porras, “deja al crítico un tanto desalentado ante la idea de llegar a comprender un proyecto que parece estar, no tanto en continua construcción, sino inmerso en un proceso de indetenible, incesante reconstrucción” (2006, p. 32).

Dois aspectos são de fundamental significação diante do “ir y venir”. Um deles é perceptível quando se tem conhecimento do conjunto de obras do escritor colombiano. Ela revela que o trabalho de Mutis avança não na medida em que vai adiante, para aquilo que vai ser escrito, mas justamente quando aponta para trás, para o que já foi dito, posto que em seus textos há constantemente reiterações de outros textos seus, aparecendo um diálogo permanente, não só de tema, personagens e situações, como a própria ampliação de um poema em prosa se tornando uma narrativa estendida.

Atitude que implica no outro aspecto, porque mostra que o discurso literário de Mutis apresenta um desejo de continuação ao mesmo tempo em que derruba os limites de gêneros. Ainda integrado a isso, o escritor vai visitar aqueles modelos discursivos de outrora, os diários, as crônicas, os relatos de bordo, recuperando-os e imitando-os, dialogando então, com extrema desenvoltura com o histórico-cultural e o estatuto ficcional.

Exemplo expressivo será a narrativa *La nieve del Almirante*, na qual Mutis incorpora e dialoga com referenciais literários característicos da alta modernidade, e dentro dessa perspectiva, o cronotopo de viagem presente no romance aparecerá como cruzamento de discursos, tempos e espaços num todo simultâneo.

Tais aspectos presentes na obra do escritor, assim como outros traços em sua escrita promove olhares múltiplos, e as leituras se abrem em leques interpretativos, mas todas elas, em determinado momento, convergem para os elementos contínuos presente no discurso poético do autor.

Sonho, desesperança, paraíso perdido, errância, fracasso, mito, destino, viagem não são termos simples para os que se lançam sobre a obra de Mutis, pois carregados de ricas significações, eles iluminam os olhares quando se procura investigar a unidade do pensamento do escritor latino-americano. Trata-se de temas com presença insistente em sua produção a partir de uma riqueza estética verbal, apontando para um mundo ficcional, no qual a palavra em si é o elemento privilegiado. A respeito observa Willian Ospina:

La intensa realidad del mundo de Mutis es sólo verbal[...]una narración poética puede reelaborar el recuerdo preciso de algo que una vez fue un hecho, pero aquí no hay más verdad que las palabras[...]es la muestra perfecta del estilo verbal, del lenguaje poética de Mutis[...]consciente de que el poema solo está habitado por los poderes del lenguaje[...] (2002, p.10).

Trabalhando a palavra em sua plenitude, Mutis explora ao máximo as possibilidades que a arte proporciona. A escrita se nutre essencialmente da matéria América, mas sem com isso renunciar ao universal. Fala Juan Gustavo Borda sobre Mutis:

Sin lugar a dudas el único que tiene la vasta cultura universal para traspasar lenguas y fronteras[...]Su obra se haya traducida a veinte lenguas[...]cumpliendo así la petición de Goethe sobre una literatura mundial. Pero además su poesía, cuentos, novelas y ensayos trazan una vasta parábola de referencias que desde la Biblia, pasando por las culturas islámicas y bizantinas, hasta llegar, por ejemplo, a la figura de Simón Bolívar, esclarece en el espacio de sus páginas las complejas relaciones entre Europa y América. Un diálogo universal de culturas[...] Mutis, como lo pedía Borges, es un buen cosmopolita y a la vez un latinoamericano capaz de entender, comprender y valorar, en sus creaciones, las variadas patrias que un mundo muy amplio nos brinda (2001, p. 01).

A propósito da citação de Borda, quando se refere a Mutis como um cosmopolita e um latino-americano, com capacidade de travar um diálogo universal de culturas, retomo as colocações iniciais quanto à complexa formação do continente americano traduzida na constituição tão múltipla e ao mesmo tempo uma. Também, como tal “unidad na diversidad” produz sentidos nesse espaço e quais as associações possíveis de extrair entre a produção poética de Mutis e a América.

Procurar definir, traçar características, buscar um mapeamento da América, não é uma tarefa fácil para nenhum seguimento das ciências. Historiadores, sociólogos, antropólogos, filósofos e a própria literatura, ao proporem respostas para esse espaço, deparam-se sempre com o múltiplo e a pluralidade em que emergiu o “Novo Mundo” e que, na contemporaneidade, continua revelando a complexa heterogeneidade enquanto tempo e espaço. A América Latina se constitui de uma “totalidade contraditória”, como apontou Polar, unidade de macro formação com elementos distintos de cada particularidade.

Assim, muitos escritores da América buscaram e buscaram, em suas criações artísticas, possibilidades de explicar o continente. Questões que atravessam o tempo e que ainda permanecem sendo chaves do pensamento de artistas

comprometidos de alguma forma com esse espaço. Todavia, Álvaro Mutis é constantemente apontado como um escritor que não apresenta no horizonte de sua produção literária tais preocupações, manifestando total falta de comprometimento com questões que envolvem a América Latina, sendo um escritor que trabalha alheio às problemáticas do continente.

Carlos Fesneda, em entrevista a Mutis, lhe diz, “los hay que califican su literatura como escapista, le critican por no estar nada comprometido con su tiempo”, Mutis responde o qual formidável é isso, então todos deveriam se valer da literatura para escapar das rotinas diárias (1997, p. 02).

De fato, o escritor reitera, sempre que possível, o seu não envolvimento com nada que ultrapasse a escrita, sendo que a sua literatura não tem caráter de comprometimento com absolutamente nada, a não ser a estética, a beleza das palavras, o ser poético. Declarações de Mutis como esta:

La tan llevada y traída función social del escritor es una patraña en la cual se escudan los segundones de la literatura. Hablar de función social en la obra de arte es igual a que se hablara de función fisiológica cuando la prosa de determinados escritores nos conduce diligentemente a los caminos del más profundo sueño, la única función que debe tener una obra de arte es crear valores estéticos permanentes. Si de casualidad o de carambola estos valores estéticos coinciden con una visión determinada de la situación del mundo o del país, eso no significa que las masas deban exigírsela al intelectual[...] El poder político es una maldición. Y todo compromiso que el escritor tenga con el poder político es una prostitución lamentable, un error brutal que va a pagar caro. Porque el político no perdona. Para el político el escritor es un escalón para subir, que rechaza una vez que llegó arriba (1986, p. 06),

ou ainda esta manifestação:

Yo descreo completamente en esta condición de testigo del poeta, de testigo de su tiempo y de fijador del mito, yo diría más bien que el poeta crea el mito, el poeta tiene una fuente de posibilidades creadoras de generar toda suerte de mitos que son los que van a quedar y van a permanecer[...] Esta es una cosa sobre la cual he insistido por muchísimo tiempo y que yo creo adolecemos en América Latina, de cargarle al poeta con una serie de responsabilidades sociales y cívicas que no me parecen sino profundamente lamentables (1986, p. 06),

mostram sua posição no mundo e o seu conceito de literatura. Por outro lado, é necessário observar que as frequentes entrevistas que o autor concede e os próprios artigos e ensaios produzidos, de certa forma, conduzem a leitura de sua literatura como não comprometida. Rocio Tudela (1998) destaca:

La vieja polémica relativa a la pertinencia o no de una crítica que «explique» la obra del autor, se diluye[...] al primar la voz de Mutis sobre las voces de los estudiosos. Desde el comienzo el propio escritor refiere el proceso y desarrollo de su escritura, lo que facilita la comprensión de la obra poética, cuyo propósito último permanece envuelto en cierto hermetismo y parece escaparse como el propio Maqroll, guiado por el sortilegio de las palabras (p. 326).

É notável, quando se tem contato com as entrevistas de Mutis, que ele se “refiere el proceso y desarrollo de su escritura, lo que facilita la comprensión de la obra poética”, porém algumas referências são interpretadas equivocadamente e acabam condicionando sua literatura e o estigmatizando como escapista, de fora do seu tempo, leituras que parecem sempre precipitadas.

Se Mutis não apresenta em seu proceder compositivo comprometimento com a sociedade, não sendo testemunha de seu tempo e não estando na mesma via que muitos escritores da América quando tematizam questões que envolvem o continente, ou mais especificamente, quando buscam a identidade para América em meio a essa “diversidade”, então me pergunto, como pode ser Maqroll seu *alter ego*, seu heterônimo?

Famosas palavras de Mutis em suas reiteradas entrevistas a respeito do processo e desenvolvimento de sua arte, “no hay nada en Maqroll que no sea mío. Yo no le he puesto a Maqroll nada prestado, no hay un solo rasgo de Maqroll al servicio de un personaje, todo lo que hay en él lo he vivido yo, sale de mí, de mi mundo” (1997, p. 03). Maqroll el Gaviero é um protagonista que, em suas constantes viagens, associa-se à busca de uma identidade, parecendo representar também, simultaneamente, a busca da identidade americana.

A viagem, em todas as literaturas, ao simbolizar a busca de conhecimento, descoberta do novo, contato com o outro ou a procura de si mesmo, adquire na literatura da América Latina e, conseqüentemente, nas obras de Mutis, um sentido singular de busca identitária.

A viagem e a figura do viajante quase sempre estão associadas ao errante, ao nômade, podendo representar a abertura a práticas e culturas distintas. Segundo Zilá Bernd, na literatura das Américas essa prática parece corresponder “a uma tentativa dos escritores de identificarem-se com uma forma de conceber o mundo própria ao continente americano, onde nomadismo corresponde a uma abertura ao

outro, logo, a um tipo de construção identitária aberto ao Diverso e à Relação” (2004, p. 98).

O tema da viagem como forma de descobrir o outro ou descobrir o eu, talvez simultaneamente os dois, sempre implica real ou imaginariamente a ultrapassar fronteiras, dissolvendo ou recriando-as. A fronteira se faz presente, e nesse espaço a identidade se vê relativizada diante da alteridade, portanto há de estabelecer-se para o viajante aquela terceira zona, um entre-lugar originado da movência e do trânsito entre o que é próprio e o que não é próprio³⁰.

Na tensão entre identidade e alteridade, entre o familiar e o distinto, o viajante projetado no tempo e no espaço é um eu que poderá reconhecer a diversidade ao mesmo tempo em que poderá tecer as continuidades, marcando as diferenças e particularidades, mas podendo também demarcar semelhanças e ressonâncias. No curso da travessia, identidades podem ser criadas, recriadas, confirmadas e as diversidades apontadas.

Ao longo do caminho o eu poderá não somente encontra-se, mas reencontra-se, pois na viagem poderá que o viajante se descubra o mesmo e diferente, um eu que se move podendo reiterar-se ou modificar-se. Na terceira zona, é que se tecem as inquietações das descobertas e frustrações daqueles que se encontram, tencionam, conflitam, mesclam ou se dissolvem.

A viagem também implica no desprender-se, distanciar-se para então mergulhar em si mesmo e achar-se. Aquele que viaja larga muita coisa na entrada e no percurso. À medida que avança, despoja-se, à medida que desbrava o novo, o exótico, o desconhecido, o diferente, vai criando uma liberdade de si, do passado, das convicções, do modo de vida. Contudo tenciona, pois ao mesmo tempo em que se liberta e abre-se, procura aquilo que é próprio, o que foi, era e é. Muitas vezes o viajante está à procura de respostas para si mesmo e para o mundo que o rodeia.

A viagem instaura, na vida do personagem-viajante, uma pausa, um parêntese, afastando-o do universo conhecido para colocá-lo em contato com a diversidade, experiência das mais agudas determinando mudanças profundas, pois o contato com a cultura do outro obriga o viajante a tornar-se outro sem deixar de ser ele mesmo, oportunizando a descida ao interior de si próprio (BERN, 2004, p.107).

³⁰ Utilizo aqui o conceito de entre-lugar (de Silvano Santiago) e terceira zona com a mesma ideia, para me remeter a uma zona de identidade frontera.

Essas recorrências estão presentes no proceder artístico de Álvaro Mutis, em especial, na narrativa *La nieve del Almirante*.

Maqroll é um errante permanente. O não fixar-se, o exílio do mundo cotidiano, o viver no fronteiro concreto e imaginário dos sonhos oníricos, o contato permanente com o outro e distintas culturas, não estaria então no entre-lugar em busca de uma identidade provocada diante da relação com o “outro” e com os outros espaços?

Se Maqroll é um homem do mundo, assim como seu criador, sujeito universal, também é ao mesmo tempo um homem localizado, preponderantemente, na América Latina. As viagens do protagonista se dão no Oriente, Europa, Ásia, mas as principais aventuras estão no continente americano. É ali que morre e renasce para se tornar “imortal”, e que grande parte das aventuras são vividas, relatadas e registradas, por ele mesmo, através da palavra escrita.

Na saga, vemos em *Ilona llega con la lluvia*, relatos de viagens à Escócia, Flandes, Marrocos, transações em portos caribenhos, porém partem da memória de Maqroll quando este está na América; em *Un bel morir*, Maqroll a bordo de um pranchão arruinado, é encontrado morto em meio à selva amazônica, quase confundido com a própria paisagem (essa é uma das versões da morte de Gaviero); *La última escala de tramp steamer*, a narrativa circula em torno de *Alción*, nome de um velho barco que representa a personificação da desesperança; em *Amirbar*, Gaviero suspende suas errâncias de marinheiro e adentra à terra pelos caminhos difíceis e labirínticos da cordilheira e, logo, através da memória, narra as vividas aventuras de viajante americano; com *La nieve del Almirante*, Maqroll não está em qualquer território, encontra-se em um espaço muito concreto e definido, está na América Latina, naquilo que ela tem de origem, na selva. Nessa geografia é que encontra outra natureza humana, os índios, nela vê a arbitrariedade do poder militar e, é ali, que chega até uma fronteira intransponível guardada pelo estrangeiro.

Se o homem somente encontra sua morada a partir do outro, esse outro então representará a ausência de nossa morada, e sendo Maqroll um errante, um constante viajante, sempre em contato com o outro, está procurando se não, a sua própria morada, a sua identidade. A memória e a errância de Maqroll não é mais que um desejo de se perder para se achar, para encontrar quem realmente é.

Portanto, se Mutis diz “no hay nada en Maqroll que no sea mío” e se criador e criação se confundem, como não pensar que ambos são homens de seu tempo,

testemunhas do mundo e apresentam comprometimentos com os dilemas e angustias da sociedade, assim como, com os anseios, a trajetória e o espírito da América Latina.

Somente por meio dos elementos que subjazem atrás de um discurso, “aparentemente”, fora de seu tempo, que é possível verificar que Mutis possui uma estética que indaga, questiona e busca respostas para a América Latina, através do estatuto ficcional, pois, conforme as palavras já colocadas de Cornejo Polar, deve-se buscar o significado das imagens hermenêuticas do mundo que todo o texto formula, inclusive, à margem da intencionalidade do seu próprio autor, e que tal imagem nunca é individualmente gratuita e nem socialmente arbitrária.

Pensando a partir dos pressupostos desenvolvidos, no próximo capítulo, passo ao estudo da singularidade do cronotopo narrativo de viagem em *La nieve del Almirante*. Na compreensão da obra, lanço mão dos conceitos e das reflexões colocadas, até o momento, como os principais recursos cognitivos a serem mobilizados na análise mais detalhada.

3. O CRONOTOPO NARRATIVO DE VIAGEM NA OBRA *LA NIEVE DEL ALMIRANTE* : CONFIGURAÇÕES DE UMA POÉTICA

Es preciso tener las más bellas palabras listas en la boca para que nos acompañen en el viaje por el mundo de las tinieblas. Es menester lanzarnos al descubrimiento de nuevas ciudades. Generosas razas nos esperan. Buscar e inventar de nuevo. Aún queda tiempo. Bien poco, es cierto. Pero es menester aprovecharlo.

Álvaro Mutis

3.1 A construção do romance: diário de viagem; a figura do viajante: personagem e relator

Personagem extremamente conhecido e presente na poesia de Álvaro Mutis, Maqroll el Gaviero vai adquirir propriedade absoluta dentro da obra narrativa do autor. Nascendo em 1948, nos poemas *El viaje* e *Oración de Maqroll el Gaviero*, e posteriormente aparecendo em *Hastío de los peces* de 1953, vai transcendendo de um poema para outro, do poema para prosa poética até chegar ao romance. Descendendo da poesia e não podendo mais viver somente enunciado nela, Maqroll passa ser a alma das narrativas, adquirindo uma personalidade definida e definitiva nos romances. A propósito, destaca Gina de León:

Maqroll es un héroe moderno que necesita una historia, una vida para subsistir, necesita de un mito que solamente puede ser creado en un espacio de tiempo prolongado en la narración de una vida con historia, aventuras, amores, y finalmente la muerte. Maqroll el Gaviero es el héroe que crea su propio espacio mítico dentro de la narrativa (LEÓN, 1999, p. 03)

A narrativa de Álvaro Mutis é um espaço privilegiado para criação desse mito heroico, pois os romances em que aparece Maqroll não apresentam uma escrita cronológica, as poesias e cada uma das setes narrativas que integram a saga é um relato de épocas distintas da história do protagonista que, no entanto, não temos a

apreensão do período exato de sua vida e das façanhas que está sendo contato. Outro elemento que reforça a ideia do mito em torno de Gaviero é a morte, pois também não se tem a certeza que morre ou segue vivendo, dado há inúmeras versões encontradas, ao longo das obras, em relação a tal episódio que o envolve³¹.

A par disso, a fronteira, praticamente transparente, entre a poesia e a narrativa de Mutis, clama um entendimento da obra como uma totalidade híbrida que inclui as duas. Encontramos nos poemas de Mutis fragmentos de prosa com imagens poéticas, uma concepção de poesia que narra uma história enunciada e longa revestida de poeticidade. Em outras palavras, destaca León, “cada poema es el potencial de una narrativa de ficción”. Refere-se Martha Calfield a Maqroll e à fronteira desdobrada entre poesia e narrativa:

El nombre había aparecido ya en la poesía de Mutis y en varios de sus composiciones en prosa. En *Caravansary* (1981) y en *Los emisarios* (1984), ciertas prosas de lenguaje muy vigilada pero de tenor decididamente narrativo contaban algunos episodios de la vida de Maqroll y hasta una versión de su muerte (CANFIELD, 1994, p. 157)³².

León aponta que a etapa da poesia em que nasce Maqroll el Gaviero é o momento primeiro da obra literária de Mutis, e a etapa das novelas, em que se consolida el Gaviero, como a etapa da mitificação do herói.

Maqrol é um herói que necessita expandir-se, ter alma, desenvolver-se e despontar para vida do mito, assim ocorre em *La nieve del Almirante*, um texto descoberto por acaso e que se encontra narrado diretamente por Gaviero, dessa forma, o personagem tão ilustre, afirma-se definitivamente para vida, comprovando sua existência por meio do registro da própria escritura.

A saga, que incorpora como primeiro título *La nieve del Almirante*, apresenta uma composição com refinadas intertextualidades e referências internas que Mutis faz com outras obras suas e dela em relação a outros textos, na qual o autor se finge depositário e editor casual das aventuras e do ciclo de façanhas centrado nas

³¹ Na sequência do trabalho evidenciarei a ideia de mito e de herói que perpassa na obra de Mutis acerca de Gaviero, pois não se trata nem de um mito e nem de um herói dentro dos modelos tradicionais clássicos.

³² Em *Los trabajos perdidos*, de 1964, há um poema intitulado *Un bel morir*, mesmo título que posteriormente terá um dos romances da saga, *Un bel morir*, de 1989. Porém só notamos a presença de Maqroll no poema depois da leitura da novela, apontando para aquela ideia de que a obra de Mutis avança quando aponta para o que já foi dito e não para o que irá dizer. Atesta também a concepção de obra em círculo que marca Gaviero ao transcender do poema para novela ou da novela para o poema, que somente conseguimos apreender toda a dimensão a partir de uma perspectiva mais ampla, ou seja, que há tomado forma e contorno absoluto nos romances.

errâncias, peregrinações e reflexões de um único personagem, Maqroll el Gaviero, tratando de percorrer seus passos e transmitir através dos relatos as empresas do viajante.

Nesse proceder, é de considerável complexidade e jogo literário o que Mutis cria nas obras. Nos romances, o autor auto-declara a defesa da paternidade dos textos de Maqroll, assim como se proclama íntimo amigo do protagonista, testemunha principal das suas narrações orais, editor dos escritos, como também se auto-declara ao leitor com seu próprio sobrenome e história real em alguns dos romances da saga, referindo-se como Mutis.

Tal aspecto torna-se mais um elemento que dificulta a classificação das obras do escritor, no caso, seria o de distinguir entre autor real, autor implícito e narrador³³. Sigo mais o caminho da perspectiva de que Mutis, ao assumir que não há em Maqroll nada que não seja dele, auto-representa-se no momento em que se manifesta nas obras sendo editor dos relatos de Gaviero, bem como no próprio personagem. Criador e criação se confundem completamente nas narrativas, tanto como sujeitos, assim como em pensamentos, a ponto de:

¿A quién pertenece la obra escrita por Álvaro Mutis, a Mutis ou a Maqroll?
¿No se trata de una suerte de autobiografía centrífuga donde Maqroll borra a Mutis o Mutis se borra en Maqroll? Es la escritura como presencia y la vez como pérdida de autoridad, como pérdida de identidad que solo puede reconocerse en outro (HERNÁNDEZ, 1996, p. 38).

³³ Faço uma ressalva acerca da fonte pesquisada no que se refere ao autor-implícito, dado que é por intermédio de outro autor devido à dificuldade de consultar a fonte primária. Em *O Foco Narrativo* (1991) Ligia Chiappini sistematiza alguns teóricos em literatura para referenciar a questão do autor, utilizando os conceitos de Wayne Booth, em *Retórica da ficção*, o qual explicita a existência de autor implícito. No estudo, Wayne Booth menciona que numa narrativa, “(...) o autor não desaparece mas se mascara constantemente, atrás de uma personagem ou de uma voz narrativa que representa. A ele devemos à categoria de autor implícito, extremamente útil para dar conta do eterno recuo do narrador e do jogo de máscaras que se trava entre os vários níveis da narração”. (CHIAPPINI, 1991, p.18). Ao discutir o conceito de Booth, Chiappini nos diz que o deslocamento do ponto de vista pode, a princípio, confundir o leitor, pois se corre o risco de confundir autor real com autor ficcional. Segundo a autora, Booth tomou os devidos cuidados ao considerar a obra na sua materialidade. Acrescenta ainda que, “O AUTOR IMPLÍCITO é uma imagem do autor real criada pela escrita, e é ele que comanda os movimentos do NARRADOR, das personagens, dos acontecimentos narrados, do tempo cronológico e psicológico, do espaço e da linguagem em que se narram indiretamente os fatos ou em que se expressam diretamente as personagens envolvidas na HISTÓRIA” (1991, p. 19).

Assim ocorre em *La nieve del Almirante*, trama narrativa que Mutis constrói em forma de diário de viagem, na qual vamos encontrar um rico jogo especular entre o estatuto histórico e ficcional, escritura e leitura de um texto, realidade e sonho, simultâneas às questões acerca da identidade cultural da América Latina e a imagem suscitada do homem americano.

Publicado em 1986, o romance apresenta o mesmo título de uma poesia em prosa editada no livro *Caravansary*, de 1981, porém toda obra anterior é uma gestação que se concreta de forma fiel, desde então, até culminar nessa narrativa, portanto um trabalho poético de mais de 35 anos cultivado e elaborado silenciosamente por Mutis. Juan Borda aponta que, desde o exílio no México, Mutis não tem feito outra coisa do que:

[...]logrado certeras y conmovedoras recreaciones de su tierra y de la realidad americana en general, y a partir de ellas ha edificado un mundo propio que perdurará por su rigor interno y por su fidelidad a las obsesiones que lo acompañan, desde 1948, cuando publicó su primer cuaderno de poemas: *La balanza*. Sus personajes han madurado en el fuego fecundo de una larga convivencia (2001, p. 02).

Em *La nieve del Almirante*, narrativa singular, condensam-se todos os temas incessantes que Mutis teceu nos escritos anteriores. Aquela matéria prima que alimentou toda a sua obra ganha dimensão dentro desse relato. Temas como sonho, desesperança, mito, alteridade, paraíso perdido, errância, exílio, História, cultura e a palavra como centro privilegiado, aspectos caros ao autor, adquirem na narrativa nuances através da viagem pela selva americana e da figura do viajante como tema e motivo composicional primeiro.

Por meio de uma estética e de um processo narrativo, Mutis se ocupa dos mais diversos temas e aspectos sem deixar, no entanto, que suas discussões afastem aquela concepção de literatura à serviço da palavra e do poético, pois se em uma via renega qualquer literatura comprometida, em outra, *La nieve del Almirante* não se aparta das questões políticas, sociais e, sobretudo, histórico-culturais problemáticas da América Latina. Diz Mutis a respeito do seu labor poético:

Una intuición poética es una visión intensificada y profundamente enriquecida de la realidad. Tú ves la realidad cotidiana plana y ordenadamente; ves esa lámpara, este cuadro, me ves aquí tendido, hay la luz peculiar de la cinco de la tarde. La poesía es tomar toda esta circunstancia en dos palabras: visión totalizadora (MUTIS, 2001, p. 41).

O autor converte a escrita em uma imagem não somente daquela terra natal de sua origem na Colômbia, que tenta perpetuar em seus escritos, mas projeta a todo continente americano que, segundo Borda, é um continente de “reinteración de iniciativas truncadas y quimeras fallidas”, mostrando, como corresponde a toda ficção válida, “cuánto há cambiado un país y cómo los valores los cuales se asentaba han sido arrasados por la duras y afligentes circunstancias de una desigualdad secular” (2001, p. 02).

Mas a escrita de Mutis, com certeza, apresenta muito mais que determinismos políticos ou econômicos, tratando de colocar em claro propósito questionamentos essenciais e, como o próprio Borda aponta, “confrontar a sus personajes con su propia verdad trascendente” (2001, p. 02).

Dessa maneira, em *La nieve del Almirante*, Mutis transforma um rio em cenário para sua história e a travessia em espaço, tempo, tema e composição. A partir do diário de viagem de Maqroll, marinheiro de origem desconhecida e destino incerto, que viaja pela paisagem dos trópicos e pela vida, onde contempla, reflete, descobre e se assombra, não sabendo o que está a sua espera no final da viagem, não sabendo nem se a viagem chegará ao fim, Mutis tece os infinitos sentidos de seu romance.

Um relato que não se concentra nos acontecimentos em si, mas no próprio ato da escritura e leitura de um diário de viagem, privilegiando a voz, o discurso, a escrita; uma temporalidade que aproxima o ato de narrar e aquilo que é narrado; um espaço cheio de significados intrínsecos e de associações, no qual o protagonista busca o sentido de sua existência, da relação com o outro, do mundo e sua imagem diante desses; um romance que propõe uma narrativa de tempos e espaços que se entrecruzam e se confundem em meio à selva da América Latina.

Em princípio, a trama romanesca traz em sua constituição traços apontados por Bakhtin em relação ao cronotopo de viagem. Ela organiza a história em torno de um deslocamento espaço-temporal, apresenta um “tempo de aventuras” e desenvolve o motivo do caminho através do errante Maqroll el Gaviero, motivo e personagem importante ao cronotopo de viagem. Porém, outro conjunto de elementos permite afirmar que, no romance, ao passo que os cronotopos se cruzam e se complementam, também se renovam substancialmente em um modelo totalmente original, ficando enriquecida uma poética de viagem segundo a explicava

o teórico, dando espaço para seguirmos as palavras do estudioso que declara que o cronotopo em literatura tem uma significação intrínseca de natureza genérica, sendo ele que define gênero e suas distinções.

Na obra, a viagem vai suscitar motivos como a partida, o caminho, a errância, a aventura e o regresso em um movimento cíclico. O lugar de saída do protagonista será o mesmo da chegada, um itinerário que anula a ideia de viagem entendida como permanente progresso. Também vai manifestar um espaço que transcende a ordem convencional do tempo, pois os eventos relatados por Gaviero e dos quais participa, apesar de aparecer sob uma linearidade datada em seu diário, não apresentam uma linha progressiva cronológica, o tempo evocado pela memória e pela sua percepção instaura a presença do passado e do futuro no presente, conduzindo a um relato hetero-temporal.

Será possível surpreender na narrativa uma dimensão histórica que, além de abordar um plano sócio-cultural da América Latina, irá testemunhar a partir de certos feitos do passado, o devir da História e do Homem. Como aponta Carlos Reis (2003), a literatura que tem tal dimensão, acaba por ser testemunha dos “incidentes de percurso que balizam esse devir” e, nessa narrativa, o devir vai apresentar-se carente de progresso. Com fundamental centralidade, estará presente também a imagem escritural, uma estética que apresenta sua condição de ficção e construção como linguagem, pondo em evidência as relações de práxis artística da narrativa, exteriorizando, conscientemente, a ficcionalidade, privilegiando assim a enunciação.

Dessa forma, o cronotopo de viagem presente na narrativa irá contemplar três instâncias fundamentais das letras latino-americanas: o histórico, o humano e a palavra.

La nieve del Almirante apresenta uma estrutura narrativa na qual Maqroll el Gaviero se apresenta como narrador autodiegético, detentor do ponto de vista em quase toda a extensão do relato, contudo, observa-se a manifestação de um narrador heterodiegético logo no começo, leitor privilegiado que organiza os manuscritos do protagonista³⁴. O narrador-leitor também se intitula amigo, fiel depositário e testemunha da vida e dos escritos de Gaviero. Autor do prefácio e de

³⁴ A concepção adotada acerca dos narradores parte do conceito da narratologia de Gérard Genette que considera “[...] Distinguir-se-ão, pois dois tipos de narrativas: uma de narrador ausente da história que conta [...], e outra de narrador presente como personagem na história que conta. Nomeio o primeiro tipo, por razões evidentes, *heterodiegético*, e o segundo *homodiegético* (GENETTE, 1972, p.243-244, grifo meu).

uma nota ao fim da obra e também o editor, é quem anexa no apêndice as crônicas de Maqroll já publicadas anteriormente e que crê estarem agora no lugar que de fato pertencem, sendo tais crônicas, na realidade, poemas que haviam sido publicados em outro momento, acerca de Gaviero.

A partir de tais elementos, *La nieve* já se apresenta então como um hipertexto dotado de auto-referências e intertextualidades com outros textos, relatos de e sobre Gaviero que, ao serem incorporadas na obra, passam a adquirirem vitalidade e uma reatualização. Mesmo encontrando-se fora da fabulação principal, e sendo textos concretos que realmente já haviam sido publicados, eles vão se tornar significativos, pois vamos encontrar passagens em *La nieve* que remetem para tais escritos, constituindo-se nesse ponto, uma escrita de composição híbrida.

O narrador-leitor privilegiado aponta para as forças do “destino e do azar” como as responsáveis por ter encontrado o manuscrito do diário que Maqroll fez durante a viagem, referindo-se no prefácio:

Cuando creía que ya habían pasado por mis manos la totalidad de escritos, cartas, documentos, relatos y memorias de Maqroll el Gaviero y que quienes sabían de mi interés por las cosas de su vida habían agotado la búsqueda de huellas escritas de su desastrada errancia, aún reservaba el azar una bien curiosa sorpresa, en el momento cuando menos la esperaba (MUTIS, 2005, p. 15)³⁵.

Devido à interferência direta da voz do narrador-leitor no prefácio da obra, mesmo manifestando-se de forma reduzida, nota-se que a composição de *La nieve* remete-se a discursividades de tempos e espaços distintos, pois pela enunciação desse narrador, sabemos que ele está projetado no futuro daquele mundo diegético que apresentará e teremos contato ao ler o diário.

Ainda por intermédio do narrador heterodiegético, temos o conhecimento de que ele descobre os escritos de Maqroll dentro de um livro que comprou em uma “librería de viejo” quando andava por um bairro gótico em Barcelona, tipo de livraria que compara a um “santuário de algum rito esquecido”. Aqui, não deixo de pensar que isso implica em uma ideia de mágico, de poder divino, assim como parece apontar que os manuscritos de Maqroll possuem a propriedade de algo precioso, merecendo estarem em local que se assemelha a um “santuário”. Também penso na

³⁵ Todas as demais citações referente à narrativa *La nieve del Almirante* serão identificadas apenas com o número de página. Para o presente trabalho, utilizo: MUTIS, Álvaro. *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*. Madri: Alfaguara, 2005.

“librería de viejo” como um lugar próximo daquela concepção de Arquivo indicada Echevarría (2000). Local no qual se guarda algo que é secreto, primordial, primitivo e original, representando para América Latina o depósito de documentos jurídicos que possuem as origens da sua história, e que talvez aqui, para Maqroll, represente a prova de sua existência.

O livro no qual estava os manuscritos de Gaviero tem por título, *Enquête du Prévôt de Paris sur l'assassinat de Louis Duc D'Orléans*³⁶, de P. Raymond, historiador francês, editado em 1865, sobre o qual o narrador-editor se refere sendo o “alevoso asesinato del hermano de Carlos VI de Francia, ordenado por Juan sin Miedo, Duque de Borgoña” (p.16). Pelo juízo do narrador-editor, para Maqroll não perder seus apontes, guardou-os dentro do bolsinho do livro “destinado a fines un tanto más transcendentales y académicos”(p.16).

Trata-se da obra que o protagonista lia durante a sua viagem. Nesse procedimento, enquanto acompanhamos o relato de viagem pela escrita de Maqroll que, simultaneamente, está lendo a obra de P. Raymond, vamos também desvelando as intrigas do texto, pois o protagonista a cita com frequência em um jogo constante de metalinguagem. Maqroll escreve, lê o livro e escreve sobre o que lê, fazendo um entrecruzamento com a própria trama da história que está lendo, acabando por se tornar parte integrante da grande narrativa, assim como os constantes recursos metalinguísticos empregados.

A intertextualidade com tal obra externa aponta para um diálogo de textos que se pluralizam, porém o relato de Gaviero teve a capacidade de modelar o livro dentro da sua concepção, articulando novas ideias à trama original e novas interpretações aos fatos, tornando então, tal narrativa, um novo texto a partir de uma nova leitura.

O diário de Gaviero encontrado “por obra do azar e do destino” está redigido em várias folhas de faturas comerciais ou de contabilidades de cores rosa, celeste e amarelo, escrita em ambos os lados de lápis e com letra trêmula, sobre as quais o narrador heterodiégito fala:

[...]empece a leer los abigarrados papeles en donde, en forma de diario, el Gaviero narraba sus desventuras, recuerdos, reflexiones, sueños y fantasías, mientras remontaba la corriente de un río, entre los muchos que bajan de la serranía para perderse en la penumbra vegetal de la selva

³⁶ Investigação do preboste de París acerca do assassinato de Luis, Duque de Orleães.

inmensurable. Muchos trozos estaban escritos en letra más firmes, de donde era fácil deducir que la vibración del motor de la embarcación que llevaba al Gaviero era culpable de ese temblor que, en principio atribuí a las fiebres que en esos climas son tan frecuentes como rebeldes a todo medicamento o cura (p.16).

Através do prefácio do narrador-editor, que também se assemelha a uma introdução da obra, são apresentadas várias informações preliminares que anunciam alguns dos aspectos presentes na narrativa, pois o leitor fica ciente da origem da obra, de quem se trata os escritos, a forma como será a narrativa e a partir de qual circunstância foi escrita, ou seja, dentro de uma embarcação que remontava um rio da selva. Também ficamos sabedores que a escrita de Gaviero versará sobre suas desventuras, recordações, reflexões, sonhos e fantasias. De certo modo, o narrador-leitor procura conduzir a leitura do público, propondo possíveis interpretações, estabelecendo uma valorização crítica do conteúdo a partir do processo de leitura que fez anterior à publicação.

Observa-se que a obra está pressupondo um leitor versado nos textos de Gaviero, um público que já tivesse contato com os demais escritos publicados sobre a vida do viajante, mas também aponta a possibilidade de nem todos serem conhecedores das demais publicações, daí então o narrador-editor incluir, no apêndice, outros textos do protagonista, procurando uma forma de compartilhar como o novo leitor o mundo do personagem, um pouco de suas façanhas, vida e conduta.

E por fim, o que mais fica claro na apresentação do narrador-editor é a certeza de que se trata de uma experiência passada e vivida, e que entraremos nela por intermédio da palavra mediada por um sujeito já tornado personagem de livro, tendo como única propriedade, agora, a linguagem escrita, portanto a viagem passa ser, fundamentalmente, dotada pelo ato de contar. Através da apresentação do narrador-leitor, sabemos que o diário de Maqroll é linguagem, verbo, palavra, pois vai se apresentar como experiência de escrita declarada, elemento que se torna, assim, a única realidade do romance e, dessa forma, o texto se auto-afirma como ficção.

Nota-se que tal traço, em particular, aponta para um novo caminho da tipologia narrativa das letras latino-americana da alta modernidade que tem como tema e motivo composicional a viagem, imprimindo uma forma renovada e original ao modelo bakhtiano. É uma literatura que exterioriza sua ficcionalidade, noção que

parece superar o clássico modelo descrito pelo teórico, justamente, por incorporar uma nova cronotopia: a do tempo e espaço da criação.

Na obra, o narrador heterodiegético decide publicar o relato sob o título *La nieve del Almirante*, nome do estabelecimento de Flor Estévez (única destinatária do diário), *páramo* perdido na cordilheira onde Maqroll viveu certa calma em sua vida, desfrutando dos cuidados dessa mulher e de onde saiu para realizar a viagem pelo rio Xurandó³⁷. Ficaremos sabendo ao final do diário que tais escritos não chegaram até ela, findando a viagem, quando Gaviero retorna ao seu lugar de partida, somente encontra um rastro frio de Flor e o *páramo* ao completo abandono, e pelo que tudo indica, quem está sendo ao fim, o destinatário do diário, é o público leitor.

O título da obra, por escolha do editor em nada arbitrária, apresenta um envolvimento importante com o grande texto. Ele desempenha não somente uma função semântica e pragmática ao fazer a conexão, como se refere Reis (2003) aos títulos de obras, com os sentidos dominantes do texto que convoca a atenção do leitor, mas, sobretudo, porque essa marca paratextual é ela mesma um texto, sustentando uma relação de natureza temática.

Além de remeter ao elemento presente na história, o *páramo* de mesmo nome, o título *La nieve del Almirante* é o mesmo de uma das crônicas publicadas anteriormente e incluída pelo narrador-editor no apêndice da obra, adquirindo assim, também, uma função de paradigma; *La nieve Almirante* é um título que anuncia a auto-referencialidade.

Ainda em relação ao proceder composicional, com extrema relevância temos presente o manuscrito do protagonista que deixa claro a ficcionalidade da narrativa, tornando-se então marca da própria textualidade da obra que exterioriza os aspectos de práxis artística, pois é um texto que se sustenta enquanto criação. A par de tais aspectos, ainda fica evidente pelo manuscrito de Maqroll a metaficcionalidade, dado que o processo de criação é incorporado na obra como parte constituinte da história.

E por último, os escritos guardados dentro do livro que lia durante a viagem, em termos de ficção, esses manuscritos acabam sendo o próprio texto que lemos, o diário publicado com o nome *La nieve del Almirante*. Conforme aponta Echevarría,

³⁷ *Páramo* significa na língua espanhola, de uso coloquial, um lugar sumamente frio e desamparado. Matenho a expressão, pois a semântica dela tonar-se importante na estrutura significativa da obra.

em várias novelas modernas um manuscrito inacabado representa, na ficção, o romance em que ele aparece. (2000, p. 24)³⁸

Ambos os recursos ficcionais apontados são de grande incidência nos romances latino-americanos das últimas décadas do século XX que possuem como tema e motivo composicional a viagem, enriquecendo de forma singular e expressiva a concepção de cronotopo estuda por Bakhtin.

A partir da leitura do diário, o leitor é convidado a seguir o curso dos eventos, sendo cúmplice em reconstituir todos os feitos desde o começo do relato, fazendo com que o processo de escrita de Gaviero esteja muito distante de um estado puro de contemplação. Nada está dado como inerte e sim, mostra constantes mudanças tanto de paisagem como de ânimo, assim como, de reflexões em constantes conflitos, por vezes, contraditórias.

No diário, então narrado, preponderantemente, em primeira pessoa, Maqroll registra as façanhas, aventuras e impressões, e a viagem pela selva, aos poucos, vai se revelando uma experiência nebulosa, na qual o objetivo primeiro, remontar o rio para comprar madeiras e negociá-las em outras paragens por um preço melhor, perde todo o sentido.

Em seu registro, página a página, vai se revelando ao leitor a lamentável expedição, as dificuldades que o rio apresenta, a descrição de uma selva hostil e enlouquecedora, a leitura dos feitos, a imagem das pessoas com quem se encontra e cruza, as permanentes recordações do passado e de Flor Estévez, a mulher com quem vivia nas cordilheiras, lugar que tem a consciência de que jamais devia ter partido. Mas também revela uma viagem interna, repleta de reflexões e sentenças duras.

Observa-se um Maqroll resignado e com plena lucidez ao meditar acerca do absurdo que a viagem pelo rio se apresenta, assim como a sua vida, feita de constantes empresas fracassadas. O *aserradero*³⁹ não pode realizar-se, pois a

³⁸ No caso de *La nieve*, o diário de Maqroll não representa um manuscrito inacabado do ponto de vista de começo, meio e fim, mas a partir de certas reflexões, sobre as quais expressa, tratar-se de assuntos que serão retomados mais adiante, fato que acaba não ocorrendo, deixando dessa forma a conclusão do pensamento e a escrita inacabados.

³⁹ *Aserradero* significa, em espanhol, uma instalação industrial ou artesanal dedicada a serrar madeiras, é o local primeiro da transformação dessa matéria prima, provendo produtos semi-acabados. Seria muito próximo do que chamamos em português, serraria. Mantereí a expressão em espanhol como forma de manter a semântica em relação à obra, pois remete para algo mais primitivo dado que, devido as primeiras serras serem movidas por moinhos, eles estavam localizados,

derrota para Maqroll se repete no tempo que parece girar em círculos. Relata o protagonista:

Siempre me há sucedido lo mismo: las empresas en las que me lanzo tienen el estigma de lo indeterminado, la maldición de una artera mudanza. Y aquí voy, río arriba, como un necio, sabiendo de entemano en lo que irá a parar todo. En la selva, en donde nada me espera, cuya monotonía y clima de cueva de iguanas me hace mal y me entristece. Lejos del mar, sin hembras y hablando un idioma de tarados (p. 27).

Contudo, o protagonista não retrocede, pois mesmo sendo suas aventuras sempre falidas, há um elemento que se impõe diante de uma viagem que de antemão sabe que é inútil, o determinismo, assim prossegue com ela até chegar ao seu destino.

Abordo de um pranchão de fundo raso e precário, que mais teima em não andar do que seguir o curso do rio, acompanham Maqroll mais quatro tipos que ele conhece na ocasião, o Capitão, o prático e o mecânico, tripulantes da embarcação, e um estoniano que viaja por negócios bem menos nobres do que o de Gaviero. Essas figuras serão dotadas, em suas caracterizações, de marcas importantes.

O Capitão, personagem destacado na obra, além de ser homem de origem mestiça, vai ser o elo que Maqroll encontrará entre o presente e certas realidades escondidas nas sombras de sua consciência. Também será portador de uma palavra com tom de revelações e proteção, como sujeito dotado de prever e anunciar o futuro, remetendo assim para um outro tempo, um muito próximo do tempo da palavra mítica.

Igualmente será o mecânico, índio velho que irá apontar para uma cultura ainda com fortes apegos ao tempo indígena das primitivas regiões americanas, apelando para sentenças de caráter baseado em crenças da selva, sendo um personagem construído com características de homem dotado de sabedoria e de experiência na vida.

Ambos serão figuras que proporcionarão, assim como o personagem “negro viejo”, da obra *Viaje a la semilla* (1944), de Alejo Carpentier, quando Palmero (2007) se refere a ele, atributos que vão colocá-los em “condiciones de funcionar compositivamente como eje conector de realidades aparentemente excluíbles, como

tradicionalmente, nas proximidades dos cursos d'água, conforme é apresentado na obra, pois o suposto aserradero situa-se no curso do rio Xurandó.

eje potenciador de lo mágico y también como figura central en quien descansan los hilos del tiempo” (2007, p. 21).

O práctico será um personagem relevante justamente por ser caracterizado como um homem insignificante e sem voz. O estoniano encarnará a racionalidade brutal e o silêncio, homem de poucas palavras e de caráter duvidoso, fará Maqroll refletir sobre a moral, a ética e a conduta dos homens para quem a vida dos seus semelhantes é tratada com desprezo.

Ao longo da narrativa, outros sujeitos surgiram, adquirindo expressividade dentro do diário de Maqroll, refiro-me ao casal de índios e dois soldados que subiram na embarcação durante a viagem; o Major da companhia do exército instalada na selva e o segundo práctico que assume, na metade do percurso, o lugar do primeiro.

Os índios vão conectar Maqroll ao mundo natural da selva; os soldados e o Major ao poder arbitrário do exército em um lugar que a lei jurídica não chega; o segundo práctico vai sugerir uma cultura híbrida e heterogenia daqueles que vivem em meio à selva, entre os aspectos primitivos e as marcas do progresso.

Algumas dessas figuras terão grande importância no ato de enunciação da obra. Considerando que a polifonia de vozes que percorrem um discurso, compoem a textualidade e se manifestando pela criação de vários enunciados por parte de um locutor que, sem excluir-se como fonte do dizer, assume o ato da enunciação, então é possível apontar para natureza polifônica da obra. Gaviero inclui nela a perspectiva de certos personagens no ato de sua escrita, ainda permitindo que contextos políticos, sociais e culturais se enunciem, bem como tempos diversos. Mas nem todas as vozes estarão materializadas na narração do locutor, outras estarão presentes através de atitudes de crenças e comportamento que definiram valores presentes da formação dos sujeitos.

Sem abandonar a perspectiva de primeira pessoa do discurso, somam-se a ele enunciações de outras entidades em determinadas passagens, a do Capitão, a do mecânico e a do Major, de forma que a viagem, em certa medida, passa ser vista também a partir da visão de tais personagens. Esses serão marcados dentro do discurso do locutor pela evocação das palavras dos sujeitos, transcrevendo-as no diário, de modo que, suas perspectivas são incluídas no ato de enunciação de Gaviero, unindo no mesmo tempo, várias vozes em um único ato discursivo.

Serão vozes assumidas explicitamente na escrita por intermédio do protagonista em primeira pessoa autodiegético, que marcará com referências o discurso dos sujeitos que apareceram também como primeira pessoa, porém homodiegético. Contudo, em contraponto, haverá o silêncio concreto e discursivo do casal de índios, porque se trata de personagens que, além de falarem a sua língua nativa, portanto incomunicáveis no plano prático, serão aqueles que marcaram presença no discurso do protagonista por meio de seus comportamentos. Também ocorrerá com o dos soldados, do estoniano e do primeiro prático, porém com a distinção de que esses últimos terão enunciações registradas pelo relato e visão de Gaviero.

Conforme Palmero (2007) aponta acerca da obra de Carpentier, aqui também haverá uma hibridização de entidades no ato de contar, instituindo tempos que irão também se pluralizarem no ato enunciativo. Assim haverá um tempo cronológico convencional, o da viagem datada, que coexistirá com outras formas de tempo, algumas de natureza mítica, como a dos índios, do mecânico e do Capitão, instaurando a possibilidade de diferentes noções temporais existirem, a racional(tempo cronológico) e aquela que não há medição mecânica.

Nesse sentido, a metadiscursividade da enunciação textual, tanto por cruzamentos e adição de perspectivas, como pelos silêncios presentes, “colabora así para que aceptemos los tiempos del mito, de la magia, y la percepción maravillosa, en igualdad de condiciones que el tiempo al cual nuestro civilizado ritmo de vida impuso horas, fechas y cronologías” (PALMERO, 2007, p. 22). Tais cruzamentos também apontam para elaboração narrativa dentro de um âmbito de hibridez do ponto vista discursivo na medida em que emprega diversas vozes, assim como opera uma heterogeneidade no momento que passa para o tecido textual algumas delas dotadas pela diferença.

Ainda diante da escrita de Gaviero, em busca dos misteriosos *aserraderos* rio acima, perseguindo um negócio de madeiras que se revela a cada passo mais ilusório, vê-se o protagonista deixar claro, desde o começo do diário, que o mais importante não é a meta e sim a viagem e o que nela ocorre.

Maqroll, logo no primeiro dia da expedição, reflete que tudo é um absurdo, falando que “nunca acabaré de saber por qué razón me embarque en esta empresa. Siempre ocurre lo mismo al comienzo de los viajes. Después llega la indiferencia bienhechora que todo lo subsana” (p. 22-23).

Mesmo depreendendo que a missão é uma empresa quase fantasmagórica e sem sentido, que o conduzirá a um fracasso, percebido desde o início por ele mesmo e entendido como o destino de todas as suas façanhas, e tendo a absoluta certeza que tudo acabará em uma quimera, segue o curso da viagem.

Assim ocorre também com sua escrita, que a concebe como um trabalho perdido, apontando em vários passagens para impossibilidade da palavra construir a realidade, mas todavia, segue escrevendo. Conforme Roberto Burgos sugeri, “en el autor colombiano la aventura es un pretexto narrativo que muestra al héroe de la novela enfrentado a una circunstancia que le permite probar, a sí mismo, que la certeza de la derrota no es razón para evitar vivirla” (2000, p.15). Dessa forma, se viagem e escrita aparecem para Maqroll como fracassos, ainda é necessário prosseguir com ambas.

No percorrer da viagem, no terceiro dia sobe na embarcação um casal de índios estranhos a Maqroll, que tem como primeiro feito, registrar a aparência e os modos dos novos tripulantes. Por meio do relato do protagonista acompanhamos a descrição detalhada do casal indígena:

Todos desnudos por completo. Tanto el hombre como la mujer son de una belleza impecable. Él tiene los ombros anchos y sus brazos y piernas se mueven con una lentitud que destaca aún más la armonía de las proporciones. La mujer, de igual estatura que el hombre, tiene pechos abundantes pero firmes, y los muslos rematan en unas caderas estrechas graciosamente redondeada[...] Hacen algunas preguntas en su lengua que nadie entiende[...] tienen los dientes limados y agudos y la voz sale como el sordo arrullo de un pájaro adormilado (p. 23).

Das páginas de Gaviero, depreendemos que seu relato se assemelha ao dos primeiros cronistas do continente quando tratavam de descrever, pormenorizadamente, através do descobrimento e do encontro com outro-“selvagem” nas regiões mais distantes e remotas, a aparência dos primitivos que iam surgindo diante de seus olhos. Observa-se então, que a escrita textual da passagem está propondo uma ida à tradição do período colonial e, pelo artifício que a ficção permite, ele imita o discurso de um conjunto de cartas, diários, crônicas que são os registros da fundação do continente, escritos que contém o começo da história latino-americana.

O protagonista diante do casal se coloca maravilhado com o encontro, fazendo indagações próprias de um curioso sobre estranho episódio, quando lhe

esclarecem que é comum pelos rios da região os índios viajarem nas embarcações dos brancos sem darem explicação alguma de onde vão, desaparecendo assim como chegam. Apresentam um caráter passivo e não tomam nada que não lhes pertença, e também não compartilham a comida com a tripulação (o mecânico apresenta a mesma atitude, “él trae su própria comida y allá abajo la prepara a su manera” (p. 41)). Alimentam-se de pescados e ervas cruas e alguns sobem armados com flechas de pontas embebidas em curare, veneno mortal, cuja preparação é um segredo jamais revelado por eles.

Nota-se aqui, que há uma relação de sigilo e de silêncio sobre algo que deve ficar ocultado, bem como uma ligação a um instrumento de controle de vida e morte que atribui força e coragem. As flechas embebidas em curare é um trabalho indígena que se torna não revelável para o branco, porque os segredos, além de matéria do poder, mantêm o mistério como forma de preservar, com muito esforço, a integridade cultural ameaçada pelos brancos.

Como aponta Palitot e Albuquerque (2002), esses tipos de segredos indígenas “regulamenta dois mundos: a distinção étnica que marca uma valorização do índio (aquele que conhece o segredo), contra o branco (aquele que não conhece o segredo e busca conhecê-lo)” (p. 73). O fato do casal de índios (representantes de alguma coletividade indígena) serem os únicos a conhecerem tal segredo torna-os privilegiados. Aquilo que não pode ser revelado a pessoas de fora do grupo garante a conservação do poder mágico dos objetos e uma forma de controle sobre os leigos.

Observa-se que nesse ponto da narrativa temos a incorporação de outro tempo e outro discurso, o do mágico e da cultura indígena, que se cruza com aquele das crônicas dos descobridores do Novo Mundo e da história da América em seu princípio, conduzindo novamente a narrativa para uma hibridez temporal e discursiva, característica marcante do ato composicional da obra *La nieve del Almirante*.

O protagonista ainda relata, acerca dos índios, uma descrição dos hábitos de pesca do casal, a forma como se relacionavam com as plantas e com a água, ao mesmo tempo em que descreve a impressão da selva como um local de calor insuportável, com nuvens de mosquitos, vegetação penetrante com grandes árvores que engole a todos, penumbra constante e aves que gritam sem sossego.

Na história da América, encontra-se uma forma discursiva não literária, também relatada por viajantes, que tratavam de descrever a natureza e os índios, como foi detalhadamente trabalhado no capítulo 1, refiro-me aos escritos científicos dos naturalistas do século XIX que procuravam coletar informações essenciais para história natural; elementos que ajudavam a compor a fisionomia da floresta da América.

Diversos naturalistas incluíam em suas obras cenas que retratavam a relação dos homens com a natureza, descrevendo os índios e suas técnicas, ocupações com os afazeres cotidianos e grupos típicos eram mostrados por meio das relações com paisagens, animais e plantas locais. Era uma tentativa de registrar a totalidade dos fenômenos naturais e a consideração dos fatos da cultura como parte integrante das paisagens, porém como Echevarría se refere a tal concepção, “describir la cultura material y las características físicas de estos nativos significaba seguir los métodos empleados para analizar la flora y la fauna” (2000, p. 205).

No relato de Gaviero, semelhante aquele dos naturalistas, os índios apareceram como parte da natureza, misturados e confundidos com aquela mesma selva que se apresenta ao protagonista como um pântano enlouquecedor. Observo isso no encontro mais próximo entre Maqroll e os nativos.

Na mesma noite em que o casal indígena subiu à embarcação, Maqroll tem relação sexual com a índia, relato que contrasta significativamente com o primeiro, que tratava de exaltar a natural beleza corpórea do casal e seus hábitos. Compara-a agora a uma serpente em meio a odores de limo e fétida insuportável, tendo um corpo que em nada se parecia às formas femininas, inundando-lhe de fastio e náuseas.

Em relação ao índio, que ao mesmo tempo matinha relações com o estoniano, presenciada por Maqroll que estava na cama ao lado, refere-se a ele de forma semelhante, comparando seus sonidos ao de aves em perigo, que também nada tinha de humano, afirmando que antes eles haviam ficado “mirando la hoguera con indiferencia de reptiles” (p. 23), é que agora seguem igual “en medio de la barca, con la mirada perdida en las copas de los árboles”(p. 25). Esses sentimentos ambíguos aparecem em Martius:

Escuro como o inferno, emaranhado como o caos, aqui se estende uma floresta impenetrável de troncos gigantescos, desde a foz do Amazonas até muito além do território português em direção a Oeste. A natureza pudibunda do reino vegetal parece, de repente, sentir prazer em produzir

formações grotescas, numa ânsia inquieta. Arbustos com espinhos irritantes e malignos, palmeiras com terríveis agulhões, cipós laticíferos emaranhados perturbam os sentidos do peregrino. Não admira que a alma do índio, errando em tal ambiente, torne-se sombria e de tal maneira, que, perseguido pelas sombras da solidão, possa ver em toda parte criações fantasmagóricas da sua rude imaginação (MARTIUS, apud, KURI, 2001, p. 865).

e na seguinte passagem:

Estamos saliendo de la humedad algodonosa de la selva, que embotan los sentidos y distorsiona todo sonido, olor o forma que tratemos de percibir[...]me había engañado al pensar que, de aquí en adelante, el paisaje y el clima se irían pareciendo cada vez más al de la tierra caliente. En la tarde entramos de nuevo a la selva. Penumbra formada por las copas de los árboles e las lianas que se entrecruzan de una orilla a la otra[...]Aves, monos e insectos se lanzan en una gritería sin sosiego[...]Hemos entrado de nuevo a una sabana con pequeñas agrupaciones boscosas y extensos pantanos creados por el desbordamiento del río[...]la soledad del lugar nos deja como desamparados, sin que sepamos muy bien a qué se debe esta sensación[...]siempre presente para recordarnos su devastadora cercanía (MUTIS, p. 47-53).

Ao acaso, os dois trechos não se assemelham? O primeiro trata-se de um naturalista do século XIX, o segundo de Gaviero, portanto o discurso ficcional da obra simula e imita outro discurso, agora não o dos viajantes da descoberta da América Latina, mas dos viajantes científicos que percorrem a selva americana no século XIX. O romance *La nieve del Almirante* se revela como um obra literária de natureza textual múltipla, assumindo em seu contexto verbal, um entrecruzamento de possibilidades.

Diante da composição como a obra que se apresenta, em forma de diário, as implicações significativas do rico jogo intertextual se faz latente entre o texto e um gênero dotado de legitimação e canonizado em nossas letras, refiro-me ao clássico diário de bordo dos primeiros cronistas. *La nieve del Almirante* imita os livros de rotas, em que o viajante se converte em cronista e testemunha da travessia, mas imita produtivamente, resultando também a própria negação de princípios básicos do gênero. No diário de Maqroll, não encontramos aqueles descobrimentos, nem grandes conquistas, somente a constatação de um empreendimento fadado ao fracasso.

Outra contaminação consciente que o diário, enquanto texto, suscita pensar, refere-se a Mutis compor um personagem que, em certa medida, recupera o olhar do conquistador-cronista-testemunha que lançou sobre o Novo Mundo sonhos,

desejos e utopias do velho mundo europeu. Assim como recupera também os olhares científicos que buscavam as maravilhas presentes no continente. Mas o registro de Maqroll possui também teores de outro tipo de relato, por vezes se aproxima daqueles presentes nos primeiros textos antropológicos que tratavam somente de coletar dados e realizar descrições do grupo e da cultura abordada, concretizando, assim, uma outra intertextualidade entre os diferentes discursos, já não mais com os primeiros cronistas e nem com o dos naturalistas, mas com dos etnógrafos presentes nos textos antropológicos do começo do século XX.

Todas as imitações, simulações, cruzamentos e intertextualidades com discursos do passado sugerem uma avaliação e uma resignificação, a partir do presente, de uma série de questões modernas, assim como coloca sempre em dúvida a legitimidade de tais discursos como fontes capazes de mostrar a verdade.

Ainda do encontro entre Maqroll e os índios, depreendemos que a experiência se revelou como desagradável e repugnante para o protagonista, sobre a qual escreve que, após o fim do ato, foi a proa tratar-se de se limpar como podia “en un intento de borrar la hedionda capa de pantano podrido que se adhería al cuerpo. Vomite con alivio. Aún me viene de repente a la nariz el fétido aliento”(p. 25).

Findando o evento com o casal, reflete acerca da viagem pela selva e da capacidade que ela tem de influência sobre os sujeitos estranhos a ela, “el viaje, añadio, era largo y la selva tiene un poder incontrolable sobre la conducta de quienes no han nacido en ella. Los vuelve irritables y suele producir un estado delirante no exento de riesgos” (p. 25).

Do encontro, também resulta dois tempos e dois espaços que se cruzam em um mesmo ponto; o olhar do homem de fora, posto que Maqroll é um estrangeiro em terras desconhecidas, frente ao mundo natural dos índios, sendo isso registrado no presente do seu discurso. O mundo da selva relatado por Gaviero, em alguns momentos, tem o sentido de gênese, de origem, mas tal mundo, em certa medida, puro e natural, coexiste e se entrecruza com aquele do viajante que traslada seu cronotopo cultural no ato de viajar. Percebo esta co-presença na passagem em que o Major, ao subir na embarcação, fala a Maqroll, “usted no es hombre para permanecer aqui mucho tiempo. Viene de otros países, otros climas, otras gentes” (p. 45).

Na viagem, nem sempre o contato com o outro se dá de forma harmônica, sendo assimilado ou aceito, esse outro cultural pode marcar a diferença e a não

similitude ao extremo. O ato de Maqroll ir limpar qualquer marca de seu corpo, deixado pelo contato que teve com a Índia, sugeri que ao sair do seu cronotopo cultural encontrou uma fronteira com barreiras intransponíveis, na qual recusou absorver o outro, distinguindo-se completamente, acabando por demarcar de forma simbólica os limites da dialogicidade e a alteridade.

Apontando a diferença com ênfase, “Vomite con alivio”, cria a barreira entre “Eu”(Maqroll) e “Eles”(índios). Nessa “zona de contato” da viagem de Maqroll, originado pelo seu trânsito, ao dar o encontro entre os dois cronotopos diferentes, mostrou a impossibilidade de mesclar-se e tão pouco de dissolver-se, provocando a tensão e o conflito daquele que porta uma cultura distinta.

A selva, assim, vai se apresentar no relato do protagonista como um lugar de natureza do poder divino, que interfere e tem a propriedade de agir sobre o comportamento dos visitantes. Ao contrário de um lugar mágico e exótico, feito de belezas raras, aquela ideia dos relatos de cronistas que deslumbravam o Novo Mundo, a de paraíso perdido na terra, a selva de Maqroll aparece como um inferno real que contamina tudo, ao passo que vai se apresentar também como o lugar das possibilidades, nela os tempos condensam-se, os espaços se cruzam e o sonho fantástico e onírico, em meio a delírios, é suscitado.

Nas horas longas e imensuráveis dentro da embarcação, e quando o calor na selva está mais intenso e forte, Maqroll sonha, momento em que traz para o presente de sua escrita, no relatar dos sonhos, o seu passado, as pessoas com quem viveu e os sujeitos que conheceu, assim como os personagens históricos e míticos dos livros que leu, conduzindo o relato a cruzamentos temporais e espaciais. Nesse instante, a História vai se apresentar, mas não aquela sacralizada dos grandes relatos feitos pelos historiadores, a de Maqroll é invertida e equivocada⁴⁰.

Tanto para Maqroll como para Mutis, por mera coincidência, a História se distancia completamente daquela ideia de um processo acumulativo do desenvolvimento das sociedades e, sobretudo, a da sociedade latino-americana e do seu progresso. Para Maqroll, a História e os questionamentos surgidos dela se alicerçam pela concepção de que ela não leva a lugar algum, é apenas uma “magna

⁴⁰ A partir desse ponto, para me referir à ciência utilizarei a palavra História com o indicativo de letra maiúscula para distinguir e não provocar qualquer equívoco com a história ou o universo diegético da obra.

informe y ciego que avanza sin propósito ni cauce determinados y que se llama historia”(p. 62), logo para Mutis, no ensaio *De lecturas y algo del mundo*:

Todo paralelismo histórico, además de inútil, solo indica una invencible pereza mental. La historia no se repite jamás. Lo que si se repite y en forma ineluctable, es un certo patrón al que se ajustan los hechos y los procesos históricos, cada uno con su peculiar e irrepitible máscara trás la cual se esconde el vasto y oscuro misterio de nuestro destino (1999, p. 190).

Maqroll, bem como seu nome indica, tem como ofício ser Gaviero, aquele marinheiro que do ponto mais alto da gávea vigia e vela as embarcações, tendo a função de ver o máximo que ela permite avistar, guiando assim os homens de forma segura ao seu destino. Mas, no entanto, tem ao mesmo tempo a consciência e lucidez da impossibilidade de realização. Não crê no avanço, pois a natureza dos homens a impede, acabando então por centrar seu interesse no fracasso, no erro e, conforme aponta Ospina (2006), vislumbrando então, daquele ponto mais alto, o destino dos homens que por constantes equívocos está longe de ser uma experiência que leve ao progresso.

Por isso, como apontei anteriormente, Maqroll é um herói diferente. Ele não é o clássico vencedor, pelo contrário, em *La nieve*, só é herói devido à experiência dos seus fracassos. É a partir do lugar de quem perde que narra suas aventuras. A viagem que faz não se trata de uma viagem de sucesso, pois ao fim o que importa realmente é a própria trajetória e a escrita que dela resulta.

La nieve del Almirante está de fato centrada nos empreendimentos falidos e sem triunfo, assim a escrita de Mutis também acaba se convertendo em testemunho do humano, pois para ele:

[...] la historia supone ser el testimonio del paso del hombre sobre la tierra, y vemos que es una repetición incesante de derrotas y de fracasos, como los es también, en buena parte la vida del hombre. Nosotros nacemos derrotados y terminamos más derrotados aún, lo cual no es posición contra la vida, ni es tampoco una negación de la vida. La acepto como algo que me es dado y ahí está. Que me derrota. Pero no importa, sigue siendo espléndido el espectáculo (2001, p. 52).

Contudo, o persistir permanece. Maqroll se situa na selva aonde o esplendor e fastio, o falso consolo da carne, a presença da violência do poder, a frágil memória, o sonho onírico e o arrasador ímpeto de uma natureza indócil associam-se para definir seu impulso de insistir sempre e fazer de seus propósitos falidos e

questionáveis um consistente e concreto trânsito em meio à vida e a sociedades frágeis e conflitivas num mundo que parece ser feito de fragmentos.

Assim, a selva alucinante de sombras e pântanos aonde “el único cambio perceptible es la paulatina mutación de la luz” (p. 53), o pranchão asmático, a utópica busca de madeiras, o rio com suas fortes correntezas sejam oferecidos como cenários privilegiados, pois neles podemos perceber com grande clareza o eclodir de profundas reflexões e sua agonia contra a qual não luta.

O relato de Maqroll também é feito de fragmentos e conflitos, da mesma forma que, se podermos tecer uma intertextualidade, de retalhos e choques é feita a História do continente. Uma História, como aponta Polar (2000), repleta de contradições e conflitos, e sendo uma literatura produzida em uma sociedade de tal forma, só poderia torna-se “uma encruzilhada de geografias, histórias e experiências dissímiles que se intercomunicam” de homens que talvez a “fragmentação seja sua norma”(POLAR, 2000, p. 130-131).

3.2 Identidade, alteridade, heterogeneidade: diálogos abertos em *La nieve del Almirante* através da leitura do cronotopo narrativo de viagem

Nos sonhos oníricos de Maqroll, em que a História surge, permitindo o cruzamento entre passado e presente, também vai apresentar o protagonista portador de uma consciência muito antiga que se confronta com um mundo em crise e em constante reelaboração.

O sonho e a escrita de Gaviero se abrem a uma dimensão histórica concreta, apesar da vasta dimensão de tempo e espaço que separa ele dos feitos que narra, mas que possui íntima relação por outro lado, pois nos sonhos Maqroll estará presente como personagem da história que sonha e, de modo claro, vai contrastar com os seus feitos. Ocupações, que aos poucos vamos tomando conhecimento, que são sempre à margem da sociedade, negócios nebulosos e de estigmas perigosos, todos azares do seu destino condenado ao fracasso. O que une os dois hemisférios de aparência tão distintos, os feitos nobres da História e as empresas incertas de Maqroll, é o assumido fatalismo do destino.

Maqroll sonha que participa de um momento histórico decisivo que irá traçar o destino de nações; nesse episódio crítico e importante da História, contribui com uma opinião que mudará por completo o rumo dos feitos. Trata-se de Gaviero ao

lado de Napoleão um dia após Waterloo, quando o Imperador fala que irá se entregar aos ingleses porque, sendo seus inimigos há muito tempo, o respeitam e serão os únicos a garantirem sua segurança e de sua família⁴¹.

Maqroll fala ao Imperador que isso seria um grave erro, pois os ingleses não possuem palavra e nem honra, são tomados por cometerem “trampas” e cínicas piratarias, vendo o mundo todo como inimigo. O protagonista argumenta em favor de que o Imperador escape para América do Sul, embarcando ambos, então, para o continente americano.

A bordo de um barco a vapor, Napoleão pergunta como se chama tal embarcação, Maqroll responde “Mariscal Sucre” e conta a história de Mariscal de Ayacucho e seu astuto assassinato na montanha de Berruecos⁴². O relato causa aflição em Napoleão, que julga estar sendo arrastado para um local de morte, ordenando a detenção de Gaviero. Nesse momento, o protagonista relata que se despertou com a satisfação de estar salvo e de ter dado um conselho oportuno a Napoleão, poupando-lhe anos de humilhação e miséria na Ilha de Santa Elena.

Outro momento em que o protagonista vai a outro espaço e tempo, o do sonho e da História concreta, cruzando no presente de sua escrita, é quando em outra viagem onírica visita uma sucessão de lugares, começando por uma estação de trem onde vozes lhe sussurram, “Más lejos, tal vez”, seguindo, logo está dentro de um resto de hidroavião coberto por vegetação e que, por um leve golpe, pára em um campo de batalha tomado por corpos de carnes cruas, descobrindo pelas vestes dos mortos, tratem-se de maharratas.

Enquanto estava estupefado com a cena, aproxima-se dele um soldado que pergunta quem ele busca no local, responde-lhe que busca “el cuerpo de Mariscal de Turenne”, quando então o soldado lhe diz que o campo pertence à Batalha de Assaye, em terras que eram de Peshwah e se desejava falar com Arthur Wellesley, responde que podia levá-lo. Nessa hora, Gaviero se apresenta com plena

⁴¹ A Batalha de Waterloo se deu no dia 18 de junho de 1815 em Waterloo, Bélgica, refere-se ao combate decisivo entre franceses e britânicos durante o Governo dos Cem Dias de Napoleão. O exército britânico foi comandado por Arthur Wellesley, Duque de Wellington, figura que aparecerá em outro sonho de Maqroll.

⁴² Não há essas informações dentro da obra, mas se refere ao Marechal venezuelano Antonio José de Sucre, considerado um dos heróis da independência da América Latina, morto em batalha, em Junho de 1830. Em 1817, foi outorgado com o grau de coronel por Simón Bolívar e, em 1821, nomeado chefe do Exército do Sul da Colômbia. Em 1824, conduziu a batalha que consolidou a independência definitiva da América Hispânica, sendo reconhecida na capitulação de Ayacucho a liberdade do Peru e a desocupação de todos os territórios. Em 1830, quando voltava de Quito, foi assassinado na Sierra de Berruecos, em um local conhecido como “El Cabuyal”.

consciência de que está equivocado de batalha, de século, mas não pode retificar-se, fica ali inerte, perdido no campo, indagando-se onde estaria o cadáver de Turenne e ao mesmo tempo reflete que tudo era um erro e que não tem nada o que fazer, despertando com a deprimente certeza de “haber equivocado el camino en donde me esperaba, por fin, un orden a la medida de mi ansiedad” (p. 49)⁴³.

Faço uma breve consideração em relação à presença, em Mutis (e em Maqroll), das marcas do universal e do particular. Como apontei anteriormente, tanto criador quanto a sua criação viveram e/ou vivem boa parte de suas vidas em constantes travessias. Mutis, e também Maqroll, deslocaram-se entre a Europa e América várias vezes em suas trajetórias de viajantes, coincidência ou não, o diário de Gaviero nos fala das batalhas napoleônicas ao mesmo tempo que dos encontros com os índios, aspecto que nos permite considerar que a obra, a vida de Mutis e de Maqroll e a identidade da própria América surgem enquanto ideia de totalidade nas narrativas, envolvendo aqueles que passam pelo continente americano.

Em outro momento, Maqroll retorna a sonhar. Agora está em uma cama de hospital, tendo ao seu lado Flor Estevéz e um grupo de sacerdotes que lhe querem dar a extremunção, no momento do ato desperta, e mais uma vez sente-se insatisfeito. No dia seguinte medita sobre a sequência de sonhos e a chave de estranhas visitas. Considera elas como seus velhos demônios e fantasmas que, com diversas roupagens, com diferentes linguagens e com nova malícia aparecem para recordar de que ele vive em um tempo completamente estranho a seus interesses e a seus gostos, e que seu contínuo deslocamento para o passado tem um propósito, é quando procura, reflete ele:

⁴³Também não temos referências na obra, mas Turenne trata-se do Visconde Enrique de la Tour de Auvergne-Bouillon nomeado Marechal da França em 1643 e Marechal General dos campos y exércitos do rei em 1660. Lutou na guerra dos Trinta Anos, derrotando os espanhóis na Batalha das Duna em 1658, vindo a morrer em 1675, na cidade de Salzbach, pelas tropas austríacas comandada por Montecuccoli, esse era o cadáver que Maqroll buscava nos campos de outra batalha e de outro século, por isso fala que está equivocado. O protagonista, no sonho, está em outra localidade e outro tempo. O termo Peshwa (Marathi) significa O Primeiro Ministro. Foi o Rei Shivaji do Reino Maratha que foi o primeiro nomeado para o Peshwa Chattrapatis (Rei). O Peshwas controlava o exército Maratha e mais tarde tornou-se governante hereditário do Império Maratha de 1749-1818 (Sul da Ásia). Durante o seu domínio, o império expandiu e atingiu maior parte do subcontinente indiano. De 1803 a 1805 houve o segundo conflito entre os British East India Company(Companhia das Índias Orientais) e o Império Maratha na Índia. A Batalha de Assaye foi um grande conflito travado entre os Maratha e British East India Company, ocorrida em 23 de setembro de 1803. Assaye era uma pequena aldeia no distrito de Jalna, Estado de Maharashtra no oeste da Índia, onde uma grande força britânica, sob o comando do Major General Arthur Wellesley, derrotou o exército da Confederação de Maratha, formado por um menor número de indianos. Essa é batalha com que Maqroll sonha.

[...] el momento y el lugar adecuados en donde hubiera cobrado sentido mi vida y una muy peculiar costumbre de consultar constantemente la naturaleza, sus presencias, sus transformaciones, sus trampas, sus ocultas voces a las que, sin embargo, confío plenamente la decisión de mis perplejidades, el veredicto sobre mis actos, tan gratuitos, en apariencia, pero siempre tan obdientes a esos llamados (p. 51).

Para Maqroll, o simples meditar sobre tais aspectos o faz aceitar seu presente que parecia tão confuso e pouco afim a seus assuntos porque estava vendo ele por uma perspectiva errada, sem ter em conta elementos familiares que os sonhos passaram a deixar evidentes, pois diante de situações tão admiráveis e estranhas:

Puede también, obedecer, y esto es lo más probable, a la clásica yuxtaposición en los sueños de rasgos y gestos de diferentes personas. Por iso jámas podremos confirmar con certeza la indetidad de los seres con que soñamos. Jamás es un solo el que se nos presenta, siempre es una summa, un instantáneo y condensado desfile, y no una presencia única y determinada (p. 52).

Ainda a partir dos sonhos, o protagonista manifesta o quanto sente falta da presença necessária de Flor Estevéz em sua vida devido o seu silêncio e monossílabos proferidos, sua lealdade e generosidade, momento em que gozou de paz e tranquilidade, mas que trocou para seguir remontando um rio com “borracho mitad comanche e mitad gringo”, refere-se ao Capitão⁴⁴, um “índio mudo enamorado de su motor diesel”, o mecânico, e de um “um nonagenário que parece nacido de la tumefacta corteza de alguno de estos árboles gigantescos sin nombre ni oficio”, fala do práctico, encerrando sua viagem interior com a sentença de que “no tiene remedio mi errancia atolondrada, siempre a contrapelo, siempre dañina, siempre ajena a mi verdadera vocación” (p. 52)⁴⁵.

Diante dos sonhos e das assertivas de Maqroll, extraímos implicações que se associam a eles. Relator de desastres, por certo o exercício de introspecção com que Maqroll repassa suas peregrinações, introduz assim amargas desconfianças e dúvidas na eficácia dos escritos de uma História que parecia reger o mundo, e um presente que lhe parece insignificante e carente de substância. Por meio de desencantada reflexão, de aparências tão distantes, funde-se numa mesma esfera,

⁴⁴ A mãe do Capitão era da tribo de Kwakiutl, um conjunto de tribos indígenas que viviam entre as ilhas Vancouver e Queen Charlotte, dotados de personalidade agressiva. Sabemos sua origem em um dos diálogos dele com o protagonista.

⁴⁵ Ao tratar do práctico nesse momento, está se referindo ao segundo, o que sobe na metade da viagem substituindo o primeiro que havia embarcado no começo da trajetória, pois esse fora detido pelo Major junto com Ivar, pois ambos comercializam e contrabandeavam armas e índios na selva.

a do eterno retorno, porque tudo aquilo que observa já lhe parece conhecido, são seus velhos fantasmas.

O “já vi” sobre uma História que se construiu como um discurso por excelência, parece apontar para a ideia de que ela é feita de sonhos e equívocos, correlacionados com a sua viagem e sua vida, constituída de completos enganos e assim permanece, um engano atrás do outro. O sonho é engano, os *aserraderos* é um engano, a viagem é um engano e a História é um engano.

Dirigir-se à História é questionar o Homem, as verdades e as mentiras, é indagar sobre os seus avanços e seus fracassos. Essa ida ao passado de grandes feitos que procura se perpetuar em discursos sacralizados e que tendem a serem hegemônicos, faz refletir sobre um presente diferente, porque não se trata mais de marcar distâncias ou fazer exaltações sobre uma personagem ou um recorte, porque o que temos é uma presença plástica dos acontecimentos e um interesse de reconstrução e revisitação.

Disso resulta a História de Maqroll ser carente de mitificação, está centrada sempre no momento de quedas e fracassos, pois não se trata do momento da Batalha e o da Vitória que ele enaltece, e sim o da derrota e da morte. Aqueles cadáveres crus caídos e a procura do corpo do Marechal Turanne em campo, assim como, não é a História das grandes conquistas de Napoleão que sonha e narra, e sim a sua derrota; o mítico Imperador é mostrado em seu fracasso, talvez no instante menos nobre e edificador da sua trajetória.

A recuperação de um passado, essa revisão, está acompanhada de uma reflexão não somente sobre a História, mas também da morte, do destino, do tempo e do próprio ato de escrita. Apresenta uma História que se mostra feita de constantes contradições, momentos que, por meio de diversos canais, se comunicaram e se entrelaçaram com a História do continente americano. Dessa forma, põe de manifesto os entrecruzamentos e as relações culturais que a narrativa ficcional e seus processos de referências conseguem fazer, decorrendo disso, o atravessamento de espaços e tempos e de modos discursivos.

A ficção tem a propriedade, através da ironia, das intertextualidades, das auto-referências, de pôr em dúvida, no momento de seu diálogo com a instância histórica, de ser a palavra dotada de verdade, *La nieve* se apresenta assim. A voz que anuncia a História, a do viajante Maqroll, a está construindo por dentro e faz parte do contexto que sabemos ser por completo um mundo de fantasias e de

ficcionalidade, que tem somente como verdade a palavra narrada, sendo por isso, discurso, verbo. Portanto, nesse sentido, a História e a ficção, na narrativa, estão equiparadas com o mesmo estatuto, são mostradas como criação.

Ainda dentro do processo narrativo da obra, por intermédio da presença da História, Mutis acaba revelando a fragilidade da palavra para construir fatos e feitos do passado, mostrando também que a escrita ficcional e a História, como criações, possuem uma divisão quase transparente, colocando em dúvida a capacidade dela reproduzir um feito original. Assim, a palavra adquire centralidade na obra, tornando-se também elemento problematizado.

Em *La nieve del Almirante*, Mutis faz a História se constituir em um “palimpsesto” a partir da palavra, da qual se produzem variações que podem chegar ao infinito, e transforma Maqroll em um protagonista que pode recorrer todas as rotas e viver existências muito além da sua própria e logo voltar desse outro lado para contar o que há presenciado no reflexo de sua própria imagem, e tomando como única possibilidade de reconhecer-se, encontrando assim a ordem de todas as coisas, do caos e as certezas, na sua escrita.

O trabalho de relator é um intento de reconstruir seus passos e de preservar sua existência da violência do tempo que tudo destrói e apaga. Gaviero não contente somente com as suas viagens por rios, mares e terras, não se satisfazendo somente com esses espaços territoriais vastos, abre espaço também no tempo, fazendo uma confluência enriquecedora que lhe permite viver através da sua escrita, muitas vidas em sua vida, muitos tempos em um só momento, devido a sua grande memória, sua grande curiosidade e, essencialmente, seu labor de registrar em palavras suas experiências.

A temporalidade histórica proporcionada por Gaviero levá-nos a reconhecer eventos e datas contextuais que se concentram num outro espaço-tempo fora da fabulação principal, e que acaba ganhando concretude em outra temporalidade, o do discursivo no presente da enunciação de Maqroll.

Enquanto a viagem de Gaviero avança no tempo e no espaço concreto da selva, sua imaginação e sonhos viaja para o passado, e *La nieve del Almirante* abre-se para outra dimensão fabular que se materializa no processo de escrita do viajante, abandonando totalmente aquelas formas convencionais de linearidade, anulando a ideia de progresso, contemplando então as simultaneidades, revelando

que o processo de escrita da viagem possibilita a convivência e o entrecruzamento de diferentes temporalidades e espacialidades em um mesmo espaço: o da viagem.

A rapidez temporal na narrativa com que Maqroll se transporta de um tempo e de um espaço para outro, contrasta com a monotonia e lentidão da embarcação no rio, assim como o tempo da imaginação e o tempo da viagem que está em curso e que é vivenciada. Nesse sentido, encontro extraordinárias semelhanças entre a narrativa de Mutis, e a de outro romancista que também tem a viagem como eixo compositivo e temático, refiro-me à obra *Vigilia del Almirante* (1992), do escritor paraguaio Augusto Roa Bastos.

As duas obras vão encontrar um diálogo fecundo no que diz respeito à forma compositiva de pensar o tempo e o espaço. Ligia Dalchiavon (2009), que explorou *Vigilia* em todas as suas instâncias cronotópicas, aponta que o protagonista, situado em um tempo presente, remonta ao passado, mediado pela imaginação e pela memória, com a mesma facilidade que narra o presente e se lança para o futuro. Tal aspecto proporcionará visitas em outros tempos decorrentes da sua necessidade de expansão, de presença em territórios vastos, bem como do tempo passado, presente e futuro. Processo que acabará conduzindo a narrativa a um relato em que “história, imaginação, memória, tempo e espaço se confundem” (2009, p. 67).

Outro procedimento composicional que une as duas obras é o protagonista de *Vigilia* apresentar-se como um narrador autodiegético e, assim como Maqroll, abrir espaço na escrita para refletir sobre seus feitos e instalar a “desconstrução” da História, “fornecendo, assim, uma espécie de segunda versão dos fatos”, despreocupado totalmente em mostrar uma verdade, apresentando-se como um narrador que “parece muito mais interessado na significação do acontecimento”, revelando-se então, como alguém que está em busca de compreensão, que analisa e reconstrói a História, mostrando-se que “mais do que afetado pelo acontecimento, busca entender a si mesmo e a seus mundos, voltando-se ao passado” (DALCHIAVON, 2009)⁴⁶.

Ainda em relação ao tratamento do tempo em *La nieve del Almirante*, ele vai apresentar carência de marcas temporais no que tange ao ano da viagem do

⁴⁶ Outros elementos também aproximam as duas obras, somente tratei destes como forma de evidenciar que as narrativas cronotópicas de viagem do romance latino-americano apresentam os mesmos traços e dialogam em seus procedimentos composicionais e temas. Aspecto que colabora com uma visão integrada de nossos processos literários nas Américas, deixando evidente que pertencem aos romances cujo eixo temático e compositivo está centrado na viagem.

protagonista, somente sabemos que ela ocorreu entre um período que compreende de 15 de março à 29 de junho, porém não se concentra somente nessa época, pois através da escrita de Maqroll e de sua constante memória do passado, vamos sendo inteirados sobre aspectos e tempos de sua vida que antecederam sua viagem pelo rio Xurandó.

No entanto, os relatos do seu passado continuam carentes de datas, não conseguimos ter a dimensão exata de quando ocorreu, somente fica claro os espaços por onde andou, dado que nomes de lugares são mencionados, o que faz com que identifiquemos regiões por onde Maqroll viveu em suas errâncias de viajante, onde trabalhou, seus ofícios, as amizades que cultivou e o seu encontro com culturas diversas. Aspectos importantes para o cronotopo de viagem, pois o tempo e o espaço são os elementos chaves do cronotopo segundo a concepção bakhtiniana e aqui eles se apresentam como um tempo e espaço particular.

O cronoto de viagem presente no romance de Mutis apresenta a necessidade de certa localização temporal e espacial, ao mesmo tempo em que demonstra a movência de ambos os elementos em relação ao viajante que relata o percurso, justapondo os aspectos, tornando concomitante no tempo tudo aquilo que é fragmentado, apontando então para concepção bakhtiniana ao falar que, “no espaço de um só momento, é preciso ver o mundo inteiro como simultâneo”, sendo apenas na pura simultaneidade ou na atemporalidade, que para o teórico é o mesmo, “que se poderá descobrir o sentido daquilo que foi, que é e que será, pois aquilo que os separava – o tempo – é privado de realidade autêntica e de força interpretativa (2002, p. 273)

A peculiaridade do cronotopo em *La nieve* torna simultâneo aquilo que foi separado pelo tempo e pelo espaço, apresentando uma estrutura que encerra tais elementos dentro de um único curso: o do espaço e tempo da escrita do viajante e da viagem e assim possibilita a personagem encontrar “o sentido daquilo que foi, que é e que será” (BAKHTIN, 2002).

Pelos relatos de e sobre Gaviero não identificamos sua terra natal, não temos a confirmação de sua idade, sua raiz, de onde vem e nem para onde vai. Permanente realizador de migrações, ele vive no transpasso dos deslocamentos e travessias. Então me pergunto, a presença constante de histórias atrás de histórias, de personagens míticos, de sujeitos que compartilharam de experiências passadas, o relacionamento com os companheiros de viagens, o encontro com índios, não

estaria mostrando a viagem, a errância, a peregrinação como um convite à relação? Ou então uma rejeição, dado que por vezes Maqroll nega a alteridade, o que é, em verdade, uma recusa simbólica à relação? Seria uma busca, um desejo e necessidade de perde-se inteligente e conscientemente pelos caminhos do mundo e da vida para achar-se ou reencontrar-se a si próprio?

Para Mutis, que tem uma imagem muito precisa, a viagem é uma ideia, não lhe chamando a atenção turismo, mas sim viver em diferentes ambientes e atmosferas, “outra cosa que me interesa y que también interesa a Maqroll por pura coincidencia, claro, es desplazarse en el mundo[...]gusta desplazarme para ir viviendo qué sucede dentro de uno mismo” (MUTIS, 2004, p. 05).

A empresa casual de buscar madeiras, tão ressaltada pelo protagonista, desde o começo, como sendo uma empresa absurda e sem sentido algum, acaba revelando outra dimensão que empurra Maqroll e ocasiona sempre a sua partida para os lugares mais desconhecidos e estranhos, privando-lhe daquele lugar que lhe era tranquilo ao lado de Flor, refiro-me a presença do outro-eu de Maqroll provocado pelo “outro” que o habita.

Segundo Bernd, “a viagem às entranhas do país corresponde a uma tentativa da personagem de enfrentar seus próprios demônios” (2004, p. 100). Em *La nieve del Almirante*, a viagem de Maqroll “às entranhas” da selva está marcada pela procura de um lugar perdido há muito tempo, mas que ele sabe que existe.

As peregrinações “reais” das viagens do protagonista, os sonhos que resgata passados históricos, o constante cruzamento com outras gentes e culturas e do outro-eu que lhe visita constantemente e de quem tem a consciência de existir, associa-se o tema da identidade, viabilizando então aquela ideia de que toda a identidade se estende e se constrói na relação com o outro, mesmo que essa relação também ocorra pela negação.

Absorvido pela leitura da obra que trata do assassinato do Duque de Orleães e pela escrita durante o aborrecido cenário da selva uniforme, Maqroll medita sobre a existência de outro-eu e de outra vida, assim como as decisões que toma, caminhos que escolhe e aonde eles levam, e o que poderia ter sido se a escolha fosse outra:

Pero meditando un poco más sobre estas recurrentes caídas, estos esquinzos que voy dándole al destino con la misma repetida torpeza, caigo en la cuenta, de repente, que a mi lado, há ido desfilando outra vida. Una

vida que pasó a mi vera y no lo supe. Allí está, allí sigue, hecha de la suma de todos los momentos en que deseché ese recodo del camino, en que prescindí de esa otra posible salida y así se há ido formando la ciega corriente de otro destino que hubiera sido el mío y que, en cierta forma, sigue siéndolo allá, en esa otra orilla en la que jamás he estado y que corre paralela a mi jornada cotidiana (p. 28).

O que se apresenta inicialmente como uma viagem de aventuras, mítica, constitui-se também um relato de conhecimento e reconhecimento tanto no espaço e tempo da travessia como no da escrita, na qual as ações acabam sendo quase privadas de significação, porque a caminho acaba tendo por centro a busca do eu e das explicações possíveis para condição humana. Dessa forma, o cronotopo de viagem, além de apresentar a trajetória pelo rio Xurandó, vai se converter também em uma forma de viagem interior:

[...] en el camino y en el proceso de creación, el artista-viajero encuentra claves para explicarse a sí mismo, solo en ese espacio intersticial le es posible ir al encuentro de una identidad, porque tanto en el viaje como en la creación, la realización humana se consume justamente en el proceso, en el andar, en lo por-venir, es en ese lugar fecundante intermedio donde el hombre reconoce su grandeza (PALMERO, 2003, p. 62).

Na busca de Maqroll, cruzam com ele personagens portadores da herança cultural européia e ocidental com as mestiçagens, metamorfoses e hibridismos que ela experimentou ao chegar ao Novo Mundo, e que permanece nos processos interrelacionais e transcultuadores característicos de nossa cultura americana e, na escrita de Mutis, isso se converte em “un logrado espejo para mirarnos a nosotros mismos” (BORDA, 2001, p. 02). Para Bernd, os deslocamentos, as travessias e as metamorfoses dos personagens em literaturas que tematizam a viagem “simbolizam a imperiosa e angustiante construção da identidade, baseada no distanciamento dos padrões europeus e, ao mesmo tempo, sua desconstrução, pois que o processo identitário é dinâmico” (2004, p. 108).

O mecânico é descrito por Maqroll como um índio que anda descalço, e dos escassos diálogos, difíceis de traduzir, mescla o português, o espanhol e algum dialeto da selva que não permite identificação. Castigado pelo tempo e ofício, carrega tais marcas em um rosto disforme e nas mãos sempre sujas de graxa, homem rude e simples, mas Maqroll soube ver grandeza:

Fascinante la paciente sabiduría con que este indio, salido de las más recónditas regiones de la jungla, consigue identificarse con un mecanismo inventado y perfeccionado en países cuya avanzada civilización descansa casi exclusivamente en la técnica. Las manos de nuestro mecánico se mueven con tal destreza que parecen dirigidas por algún espíritu tutelar de la mecánica, extraño por completo a este aborigen de informe rostro mongólico y piel lampiña de serpiente (p. 67).

Em relação ao primeiro prático, Maqroll o aponta como um ser dotado de características que o torna com perfeitos valores de inexistência, assemelhando-o vagamente a Monsier Rigaud-Blandois de *La Pequeña Dorrit*, obra de Dickens, mas rapidamente tal personagem some de tão desprovido de referências que é homem, tipo de pessoa que “jamás consiguen permacer en nuestra memoria” (p. 22).

A carência de expressividade vai resultar então, que não seja notado por Gaviero a origem, o idioma ou qualquer outro aspecto da personagem, tornando-se um sujeito tomado pela completa ausência identitária. O segundo prático se chama Ignacio, outro homem castigado pelas duras penas da vida e da selva, um rosto carregado de “pálidas arrugas” e poucos dentes, sujeito de origem das primitivas populações que vivem na beira dos rios em meio à selva.

Ivar, que a princípio Maqroll pensava ser um alemão ou eslavo devido a sua altura, cor dos cabelos loiros, palavras indecifráveis e comportamento reservado, na verdade tratava-se de um estoniano que, quando foi proporcionado o diálogo entre ambos, Gaviero percebe o quanto o idioma é capaz de mostrar alguém diferente daquele que se havia imaginado. Aquele homem vistoso e reservado se apresenta, agora a ele, como alguém duro, cerebral, frio e com desprezo completo por seus semelhantes, sentimentos disfarçados em máscaras que ele mesmo “es el primero en delatar” (p. 28). É um estrangeiro cínico, em terras americanas.

Maqroll também apresenta em seu diário, através da recordação, Abdul Bashur, amigo que conheceu em um café de Port Said, cidade do Egito, em uma de suas viagens pelo mundo; associando-se rapidamente, passaram a viajar pelo Mediterrâneo até pararem em Marsella, onde encontram um carregamento por completo comprometedor, negócio em que Gaviero obteve lucros suficientes para puder reparar o péssimo negócio que havia feito antes.

Pela escrita de Gaviero, aos poucos vamos nos inteirando de que o Capitão nasceu em Vancouver, era filho de mãe índia das regiões do Canadá e de pai branco, ambos lhe abandonaram, passando então a ser criado pelas monjas da

missão até os 15 anos, quando foi trabalhar em embarcações viajando do Alaska para o Caribe e para as cidades costeiras do continente americano.

A partir daí, o Capitão se aventura em portos de todas as regiões até se fixar em Paramaribo, Suriname, largando a navegação para ser dono de bordel junto com uma mulata mescla de sangue negro, holandês e hindu, vivendo com tranquilidade, até o dia que se apaixona por uma prostituta com quem acaba fugindo. Rodam pelo Caribe e param em Hamburgo, na Alemanha, abordos de um cargueiro. Carentes de dinheiro, o Capitão se envolve em tráfico de heroína tendo que abandonar Hamburgo e a amante para não ser preso.

Foge para Cádiz, Espanha, envolvendo-se novamente em certos negócios que não ficam claros para Maqroll, talvez algo com armas ou de mineral de urânio puro, até ser denunciado refugiando-se em Belém do Pará, Brasil, trabalhando em comércio de pedras preciosas, remontando rios com toda sorte de transações, tomado já por completo alcoolismo. Até quando compra seu próprio pranchão e “se interno por la intrincada red de afluentes que se entrecruzan en la selva formando un laberinto delirante” (p. 36).

O Capitão é uma personagem singular, não só por sua origem mestiça e heterogênea, mas pela trajetória semelhante com a de Maqroll e, sobretudo, porque assim como o protagonista, é um homem que vai se apresentar completamente lúcido sobre a vida, o que representa a selva e o que significa Maqroll e a viagem. Lucidez que Gaviero soube reconhecer, dedicando, assim, longas páginas de seu diário ao companheiro de viagem.

Nessa perspectiva, o mecânico, o prático, o estoniano, os índios já apontados anteriormente, o Capitão, representam com extrema significado, a partir da descrição de Maqroll, um desfile de entrecruzamentos, levando-nos a perceber que a viagem é um espaço privilegiado para o contato. Trata-se de personagens que condensam em si mesmo um hibridismo que traduz o continente americano naquilo que ele tem de essencial, como apontou Polar (1997), “heterogêneo”. Ao mesmo tempo, os homens que rodeiam Gaviero nessa viagem, assim como em outras relatadas, são seres à beira da marginalidade em todos os sentidos: física, ofício, vida, origem, seres carentes de escolhas e aos quais foram negados um lugar no mundo, ficando a sorte somente do destino reservado desde sempre, e sobre o qual é inútil lutar, restando somente aceitá-lo com a sabedoria daqueles que são lúcidos e que poucas surpresas a vida lhes reserva.

O destino na obra, mais que um tema, é um elemento que se expressa de forma simbólica na representação de rios e mares, espaços esses que são apresentados como metáforas das incertezas.

Assim, a água, ao contrário da sua simbologia primeira, como sendo o lugar da purificação e da vida, no romance é mostrada como elemento da derrota, da morte, do fatalismo, do fracasso, da incerteza. Lugar então propício para perder-se e achar-se, lugar do constante destino de Maqroll, assim como do Capitão.

No entanto, dentro de uma perspectiva mais ampla e de outras conotações, vai mostrar outra associação na escrita de *La nieve del Almirante* que se estende à obra inteira de Mutis, no qual o tema da viagem e a figura do viajante se configuram incessantemente, fazendo parte de uma cosmovisão, refiro-me a relação que estabelece, fundamentalmente, com uma questão antiga e ao mesmo tempo atual da cultura americana, ou seja, a busca da identidade de nosso perfil construída nos constantes intercâmbios de culturas, nas transculturações e na dispersão da contemporaneidade, sendo sem dúvida, a viagem por rios e mares que proporciona o deslocamento, o entre-espacos e entre-tempos, uma metáfora importante.

O andar por águas americanas, aponta Gabriele Bizzari:

[...] es sumisión a las fuerzas del desorden, superación de las barreras del pensamiento racionalista y a la vez esencial signo de reconocimiento cultural, alteridad frente a la cultura europea colonizadora. Es através de un uso peculiar y autonomo de tal signo que la obra de Mutis se reconeta visivelmente a la gran constante de la literatura hispanoamericana de la identidad (2002, p. 290).

Em *La nieve del Almirante*, ao poucos, vamos sabendo da constante peregrinação e errância de Maqroll, assim ele vai se mostrando, a cada página que avança, um apatriado, sem identificação, com destino incerto e que, em raros momentos, mostra que busca uma identidade.

Parece que Mutis quer oferecer Maqroll como um homem, o qual espaco e tempo apagam o sinal de uma cultura individual, fazendo o protagonista virar as costas para ideia de fundar a sua própria origem, aceitando a dispersão no mundo, a condição de apatriado, o desinteresse em questionar sua identidade, que acaba lhe associando a todos os homens.

Porém, quando a morte aparece para Maqroll em todas as suas facetas, sobre a qual fala “nada sabemos de la muerte y que todo lo que sobre ella decimos,

inventamos y propalamos son miserables fantasías que nada tienen que ver con el hecho rotundo” (p. 77), impõe uma nova busca, pois não parece ser aquele momento que faz com que ele compreenda tudo que passou, pois questiona e se angustia com uma vida que lhe parece sem lugar no mundo, ele se percebe enquanto um sujeito de identidades múltiplas ou sem identidade. Isso para Gaviero não é uma resposta que lhe acalma. Ser fragmentado, estar composto de fragmentos é inquietante para diante da ideia de não ter uma identidade única e coerente. Nesse sentido, a viagem para Maqroll, que ainda está na metade do caminho dos *aserraderos*, continua sendo uma trajetória de busca.

A partir de dois longos diálogos com o Capitão, resultam dois aspectos importantes. Primeiro, é quando Maqroll incorpora no seu discurso, o discurso do outro sujeito, fazendo cruzar enunciações e mostrando a perspectiva com que o Capitão está vendo a viagem; o segundo porque, desse ponto em diante, alguns aspectos para Maqroll começaram a fazer sentido nessa empresa absurda em que se envolveu.

O primeiro diálogo que, na verdade, trata-se de um monólogo do Capitão, versa sobre Gaviero ter percebido que ele havia parado de beber e estava muito falante, algo raro para quem anteriormente se mantinha o tempo todo calado. O protagonista reproduz no diário as palavras dessa personagem, através das quais vamos nos inteirando do quanto ele lamentava ter abandonado a prostituta, refletindo se não teria sido tarde quando ele a encontrou “cuando ya había muerto en mí la respuesta adecuada para prolongar semejante estado de bienestar” (p. 60).

O capitão aponta que algo morreu dentro dele e que o álcool era o único remédio que lhe dava forças para continuar, o que não sabia é que “esos recursos también se van gastando”, e que só servia “para mantener una efímera razón de vivir; el peligro se desvanece siempre que nos acercamos a él”, perigo que para o Capitão somente existe “mientras lo tenemos dentro de nosotros. Cuando nos abandona, cuando tocamos fondo y sabemos en verdad que no hay nada que perder y que nunca lo ha habido, el peligro se convierte en un problema de los demás” (p. 60).

Outro jogo de enunciação é possível depreendermos. O Capitão traz a voz do Major e repete suas palavras, discurso que por sua vez, Maqroll reproduz na sua escrita. Trata-se do momento em que Major se acercou de Maqroll quando esse estava enfermo a beira da morte, sendo indagado pelo Capitão porque havia

regressado para ver Gaviero, respondendo somente que “es igual allá que aquí, Capi, sólo que aquí es más rápido. Usted sabe” (p. 60), o Major se refere aos poderes que a selva possui. Diante de tais palavras, fala o Capitão que o Major estava certo, pois a selva em sí:

[...]no tiene nada de inesperado, nada de exótico, nada de sorprendente. Ésas son necesidades de quienes viven como si fuera para siempre. Aquí no hay nada, no habrá nunca nada. Un día desaparecerá sin dejar huella. Se llenará de caminos, factorías, gentes dedicadas a servir de asnos a esa aparatosa nadería que llaman de progreso (p. 60).

Encerrando a transcrição, entra a voz de Maqroll falando identificar-se em muito com o Capitão, e refletindo sobre o que ele havia dito, tem a certeza de que há alguma mensagem oculta e que o “mejor es dejar que todo suceda como debe ser. Así está bien[...]Tiene que ver con la distancia que nos separa de todo y todos. Un día sabremos” (p. 61).

Parece que as palavras do Capitão possuem um efeito também de magia e poder, pois a partir delas alguns assuntos vão se ajustando para Maqroll, matérias escuras e sombrias que a viagem apresentava e que lhe causavam admiração, chegando ao panorama presente. Os índios que forão embora e esquecidos; Ivar e seu cúmplice, o primeiro prático, que cavaram a própria sepultura no solo pantanoso da selva, quando o Major mandou executá-los para poupar o tempo e o trabalho de levá-los há julgamento. A presença do Major que se encarregou de vigiá-lo durante a enfermidade, atitude estranha diante de um homem que tinha comportamento autoritário e distante dos demais. O Capitão que deixou a aguardente e entrou em um momento de completa nostalgia. Ignacio, segundo prático, que se apresenta cada dia mais ancião e confundido com “los manes protectores de la selva”. O mecânico que conseguiu as proezas cabalísticas do motor. A enfermidade que quase o levou a morte e que lhe proporcionou a sensação de haver se salvo por um fio com a “invulnerable salud de los elegidos”. Todas situações lhe ocorre, esses poderes todos desfilam diante dele ocupando o espaço que lhes correspondem e sem impulsioná-lo para atentar contra a sua identidade.

Para Gaviero, todas são provas que deveria passar, pois elas faziam falta:

[...] para vencer los poderes de este devorante e insaciable universo vegetal, que se me revela hoy como una más de los ámbitos que tiene que recorrer el hombre para cumplir su tránsito por la tierra y estar a salvo de

suplicio de morir con la certidumbre de haber habitado un limbo, a espaldas del soberbio espectáculo de los vivos (p. 61).

Poucos dias depois, Maqroll passa a registrar que a corrente do rio começa mudar bruscamente adivinhando que se aproxima um leito bruto. O Capitão adverte que estão chegando na parte mais perigosa do travesia, aproximam-se do “Paso del Ángel”, nome que a personagem atribui devido a calmaria que, ao baixar o rio, passa alívio e certeza aos viajantes de terem passado pelo perigo e, ao remontarem a corrente, criam em troca, um engano que pode ser fatal para os novatos.

Trecho da travessia no qual sempre lê em voz alta uma oração, escrita por ele mesmo, para os andantes em perigo de morte, e se Maqroll não crê nela, que pelo menos sirva para distrair do medo. Oração que Gaviero julga ineficaz, mas no entanto, após a leitura, ele a toma, reproduzindo-a na íntegra em seu diário, referindo-se que o Capitão havia entregue o texto com a certeza de ser ele uma “unción y seguridad en sus virtudes preventivas y protectoras”(p. 66).

Após atravessarem o “Paso del Ángel”, sem menores dificuldades, concretiza-se o que o Capitão havia prevenido, a corrente se intensifica, a embarcação passa a dar golpes na água e “durante largas horas podía pensarse que estaba anocheciendo”, a estrutura metálica resoando e vibrando “comunicando a toda armazón esa inestabilidad que precede al desastre”(p. 67). Quando Maqroll crê que seu corpo não aguentaria mais, pois braços e pernas estavam paralisados, o Capitão com um semblante de sorriso enigmático lhe mostra o céu claro e raios de sol. Maqroll cai em um sono profundo celebrando a “dicha de estar vivo”.

Mais próximos do destino, dia 10 de junho, Capitão e Maqroll travam o último diálogo, no qual se alternam as vozes dos dois personagens. O Capitão fala a Maqroll que parece que não importa mais, a essas alturas, os *aserraderos*, porque os momentos decisivos que essa viagem “lhes” reservava já ocorreu, e que diante da enfermidade de Maqroll refletiu que passou a vida fazendo um papel que não era o seu, descobrindo não haver mais tempo para mudar o passado e buscar o tempo perdido, o que foi, estará perdido para sempre, mas que Maqroll não, pois é imortal, não importando que um dia morra como todos, isso não mudaria nada, “es inmortal mientras está viviendo. Yo creo que he muerto hace tiempo” (p. 71). Maqroll se põe a tentar andar pelo subterrâneo dos sentidos das palavras do Capitão, palavras que alarmaram zonas esquecidas da sua consciência.

A obra aponta que a viagem de Maqroll, na verdade, avança para trás, um regresso em busca de um tempo que, assim como para o Capitão, parece não existir mais. Todavia, o protagonista apresenta-se como alguém consciente de que o presente e o futuro estarão perdidos por completo se não ter em conta sua procedência e origem. Nesse ponto, a entrada na selva, o regresso às terras americanas de ida às origens do continente se torna, exatamente, o momento em que Maqroll descobre de onde pertence e quem é. Dessa forma, mesmo tendo a certeza que aquele lugar não é mais um espaço e um tempo puro, ainda vai se apresentar como o único lugar capaz de apontar de onde pertence, achar-se e encontrar o lugar perdido.

Dois dias depois do diálogo com o Capitão e quando a paisagem da selva muda consideravelmente ao aproximarem-se dos *aserraderos*, o ânimo de Maqroll também tranforma-se de maneira significativa, aceitando ser um homem que possui um lugar de pertencimento. Portanto, a mesma selva contaminada e impura também se converte em Gênese, princípio, local das possibilidades, espaço para conhecer-se. Mesmo sendo uma selva hostil e alucinante, foi o lugar que proporcionou uma viagem não só às suas entranhas, mas também à história, ao contato com o outro e, fundamentalmente, o espaço que deu a Maqroll a viagem da descoberta:

La cordillera se alza en el horizonte, frente a nosotros, con una precisión abrumadora. Caigo en la cuenta de que había olvidado lo que sentía frente a ella, lo que ella representa para mi como ámbito protector[...] Ante el espectáculo de esa cena de montañas opacas por el tono azulino del aire, siento subir del fondo de mi mismo una muda confesión que me llena de gozo y que solo yo sé hasta donde explica y da sentido a cada hora de mi vida: <<Soy de allí. Cuando salgo de allí, empiezo a morir>>[...] La cordillera. Todo lo que a tenido que suceder hasta llegar a esta experiencia de la selva, para que ahora, con las señas aún frescas en mi cuerpo de las pruebas a que me há sometido el paso por su blando infierno en descomposición, descubra que mi verdadera morada está allá, arriba, entre los hondos barrancos[...] De allá soy, y ahora lo sé con la plenitud de quien, al fin, encuentra el sitio de sus asuntos el la Tierra. De allá partiré de nuevo, no sé cuántas veces, pero no será para tornar a los parajes de donde ahora vengo. Y cuándo esté lejos de la cordillera, me dolará su ausencia con un dolor nuevo hecho de la ansiedad febril de regresar a ella (p. 73-74).

Três dias após o diálogo revelador com o Capitão, da presença da morte e o reconhecimento de onde pertence, o companheiro mais ilustre da viagem se suicida enforcado com os barrotes do toldo da embarcação. Enterrado na selva sob uma placa “Kapi”, leva como único pertence, seu cachimbo e a oração.

O protagonista sabe que todo discurso do Capitão, remontando ao seu passado e ao seu presente, era o início de sua morte. Começá-la construindo dentro de si com passo irremediável de uma mutilação sem cura possível e que não decifrou a mensagem antes porque preferiu deixá-la oculta no canto da alma aonde se deixa as “noticias irrevocables, las que ya no cuentan con nosotros para cumplirse”, e que o Capitão devia agradecer tal atitude, pois não era homem para “decir así, de repente : <<Me, voy a matar>>. Tenía el pudor de los vencidos[...]Lo que me dijo era para ser recordado después de su muerte y perpetuarse con su memoria que, él lo sabía, me acompañaría para siempre”(p. 77). Maqroll deixa claro que esse é um ensinamento que irá marcar a sua vida para sempre.

Observa-se que *La nieve del Almirante* está habitada por espaços inóspitos, errância, lugares tomados pela penumbra, rios arrasadores e sujeitos marcados pela assolação e a presença constante da morte. Um mundo deteriorado, e ao fazer Maqroll internalizar esse mundo que o rodeia, Mutis cria uma outra ordem, a da consciência, do conhecimento e da lucidez.

3.3 Viagem e escrita: o triunfo da palavra literária e da vida

Em uma conferência (1965), Mutis leu o texto intitulado “La Desesperanza”, escrito importante para compreender a dimensão da narrativa *La nieve del Almirante*, assim como o conjunto de sua obra. Nele, o autor põe Maqroll entre a legião dos desesperançados: Joseph Conrad, Drieu La Rochelle, André Malraux, Malcom Lowry e Fernando Pessoa, assinalando quatro condições fundamentais da desesperança: lucidez, incomunicabilidade, solidão e a morte.

Primera condición de la desesperanza es la lucidez. Una y otra se completan, se recrean y afirman entre sí. A mayor lucidez, mayor desesperanza y a mayor desesperanza mayor posibilidad de ser lúcido. Segunda condición de la desesperanza es la incomunicabilidad. Heys será siempre para los demás, el Hechizado, el Loco, el Solitario de Samburán. Tercera característica del desesperanzado es su soledad. Soledad nacida por una parte de la incomunicación y, por otra, de la imposibilidad por parte de los demás de seguir a quien vive, ama, cree, y goza, sin esperanza. Sólo algunas mujeres, por un cierto secreto y agudísimo instinto de la especie, aprenden a proteger y a amar al desesperanzado. Cuarta condición de la desesperanza es su estrecha y peculiar relación con la muerte. Si bien lo examinamos, el desesperanzado es, a fin de cuentas, alguien que ha logrado digerir serenamente su propia muerte, cumplir con la rilkeana proposición de escoger y moldear su fin (Mutis, 1985, p. 191).

Gaviero faz parte do grupo dos desesperançados lúcidos, que vive para contar suas aventuras. Semelhante a ele é o Capitão, as duas personagens compartilham das mesmas infelicidades do mundo e do mesmo saber. Um é a face do outro, como ficou claro quando apontei a vida errante do Capitão e as suas reflexões repletas de clareza.

O continente americano nesse âmbito, a forma como é apresentada a organização social; os sujeitos; a política dos interesses, quando sabemos pelo relato de Maqroll que os *aserraderos* mais nada representam que um lugar protegido pelo Governo para manter a guerrilha armada; o poder arbitrário do Exército em meio a uma selva em que a lei é regida pelo local, representado pela figura do Major chamado de o Estado Maior; a selva, protagonista singular da narrativa e a própria palavra, todos transcendem em mitos coletivos para América reconhecer-se a si mesma, com intenção e capacidade de veicular uma busca de uma identidade cultural própria. Por meio de tal procedimento, ela vai se apresentar um espaço fundamental do reconhecimento do eu e do coletivo.

La nieve de Almirante, a escrita de Mutis e o diário de Maqroll é uma viagem, um caminho, uma das possibilidades de questionar o específico e singular da América Latina, uma grande veia para criar nossos próprios mitos e não reforçar os mitos de outros lugares. Diz Bizzarri sobre a escrita de Mutis:

Através de la propuesta literaria de la aventura y de la navegación, el escritor colombiano viene a representar una versión original de la vocación mítica y de la dimensión colectiva con que la gran literatura hispoamericana há investigado sus raíces y há creado grandes figuras de reconocimiento imaginário (2002, p. 290).

No mundo criado por Mutis em *La nieve del Almirante*, perpassa uma noção que aponta para recuperação de aventuras, heróis e mitos de uma literatura de tradição não mais representada, apontando então para um passado esquecido no tempo. A ida ao passado também vai suscitar outra associação, vai indicar para ressurreição e novas contextualizações de gêneros antigos, com o princípio de representação e uma forma de questionar o passado, comunicando assim, novos conteúdos e novas resignificações.

Ao construir Maqroll com uma imagem atemporal, um protagonista que pode viver todos os tempos possíveis e espaços cruzados, envolvendo-o em uma atmosfera de coisas incertas, Mutis atribui-lhe um caráter mítico, tornando então, em

sua correspondência, a viagem também como mítica, fazendo de tal associação uma metáfora da busca do sentido do homem, de sua existência e da sua relação com o outro.

Maqroll, todavia, está longe de ser aquele herói mítico do passado de grandes literaturas tradicionais que projetavam o protagonista como confirmação de um ser capaz de aventurar-se, entrando e saindo dela, imutável. Em Maqroll, a autoconsciência, a derrota, a desilusão, a ideia desde o começo de “estar fora de seu lugar e fora do seu tempo”, olhando para suas aventuras como erros, defeitos, escolhas absurdas, ciente de toda a inutilidade das ações e do final inevitável que levará sua viagem, deslegitima a ideia do herói tradicional, mas legitima a do moderno, aquele conhecedor do mundo, de todas as intempéries proporcionada por ele e do desencanto, aspectos que interferem na sua conduta.

Parece que Mutis assinala a impossibilidade de construção de mitos e heróis próximos daqueles de outrora, assumindo tal aspecto como inevitável, mas ao mesmo tempo parece não aceitar facilmente, dado que no discurso de Gaviero encontramos várias vezes um sentido de origem e uma resistência em aceitar as mudanças impostas pela contemporaneidade, assim como aceitar a conduta do homem como brutal, buscando então aquele homem puro, incontaminado, mas que, no entanto, não encontra, a não ser na figura do casal de índios. Isso passa a ser uma utopia e, igual, continua sendo uma missão.

A questão do esforço perdido, do fatalismo, da impossibilidade, do fracasso da viagem, encontra sua correspondência na escrita literária de Gaviero:

Cuando ahora trato de relatar lo que entonces padecia, me doy cuenta de que las palabras no alcanzan a cubrir totalmente el sentido que quiero darles. ¿Cómo explicar, por ejemplo, el panico helado con el que observaba esta monstruosa simplificación de mis facultades y la inconmensurable extensión del tiempo vivido en tal suplicio? Es imposible describirlo. Simplemente porque, en cierta forma, es extraño y por entero opuesto a lo que solemos creer que es nuestra conciencia o la de nuestros semejantes (p. 56).

Para Maqroll a escrita é falha ao entrar em confronto com a realidade e a experiência, apontando para esterilidade da palavra, constituída pelo reconhecimento que tem da ineficácia dela em reconstruir o fato, a ação, a emoção, ao mesmo tempo em que indica que esses somente podem existir por intermédio dela.

A palavra se torna na obra, como nas palavras de Borda, “último crespón de luto”, a mesma palavra falha é dotada de magia, ritual, cerimônia, é a possibilidade de recuperar o tempo, os espaços e o mítico, assim como cruzá-los em plena coexistência. Essa é uma das razões porque Maqroll transcreve, para aqueles que estão a caminho da morte, a oração escrita pelo Capitão e oferecida a ele como fonte preventiva e de proteção:

<<Alta vocación de mis patronos y entecesores, de mis guías y protectores de cada hora, hazte presente en este momento de peligro, extiende tus aceros, mantén con firmeza la ley de tus propósitos, revoca el desorden de las aves y criaturas augurales y limpia el vestíbulo de los inocentes en donde el vómito de los rechazados se cuaja como una señal de infortunio, en donde las ropas de los suplicantes son mácula que desvía nuestra brújula, hace inciertos nuestros cálculos y engañosos nuestros pronósticos[...]>>(p. 65).

Também ficará clara essa presença quando Maqroll faz referências à sabedoria do índio mecânico e, fundamentalmente, quando incorpora ao seu discurso o relato dessa personagem. Trata-se do instante no qual Maqroll enfermo, estando entre a vida e a morte, e após ter se recuperado, a personagem se refere à sua doença como sendo a “fiebre del pozo. Ataca a los blancos que se acuestan con nuestras hembras. Es mortal” (p. 57), enfermidade contraída por ter violado a lei não escrita da selva e ter invadido a mãe natureza representada simbolicamente pela figura da índia, sendo por isso castigado.

Então o mítico fica por conta da palavra, somente pelo relato de Maqroll envolvido por uma atmosfera do fabuloso e fantástico, mas nem por isso isenta de duras sentenças, recupera-se a palavra mítica.

Gaviero, mesmo concebendo a viagem e a escrita como fracassos, segue o rumo de ambas, pois “nos convertimos, no en outro ser, sino en otra cosa, en un compacto mineral hecho de aristas interiores que se multiplican en formas infinitas y cuyo registro y recuento constituyen la razón misma de nuestro durar en el tiempo” (p. 56).

Através do diário de Maqroll nos certificamos que ele convive num espaço de fronteira, traduzido não somente geograficamente, como em outros sentidos. Vive entre o registro do presente e do passado evocado por suas recordações; oscila entre a vida e a morte, o real e o sonho delirante; localiza-se na fronteira linguística

marcada pelo silêncio dos índios, a quase escassa voz de Ivar, as poucas palavras do prático e do mecânico que mesclam um espanhol com um dialeto indígena.

Maqroll, entretanto, é um homem que se apresenta lúcido do mundo que o rodeia e de todas as situações que a travessia lhe reservou e reservaria. Tem a clareza que o princípio primeiro da viagem é destituído de sentido e fadado à desgraça desde o início; possui a consciência que não pertence àquele espaço da selva, onde tudo lhe é hostil e enlouquecedor; sabe que a morte e a violência continuamente lhe espreitam e reconhece que sua verdadeira morada está “allá, arriba”.

Então, pergunto-me, se Maqroll sabe de todas essas condições, porque continua em um empreendimento falido? Porque, então, quando reconhece o lugar a que pertence, diz que de lá partirá novamente, mesmo sabendo que todas as suas façanhas são decisões erradas e que desembocam sempre na derrota?

Na apresentação do relato de Maqroll, o narrador-editor informa que os escritos foram registrados em um acúmulo de folhas coloridas de faturas ou contabilidades. No discurso narrativo encontramos duas vezes a busca angustiada do protagonista por papel e lápis para deixar seu testemunho de viajante. Em diversas referências metaliterárias Maqroll deixa transparecer que seu labor de cronista é como um ato de salvação do perigo que lhe cerca, da hostilidade com que olha a selva e ela devolve o olhar, como possibilidade de sair desse tempo e espaço e deslocar-se, através da memória, a um passado remoto de outras realidades. O registro escrito, para Maqroll, tem o poder de um ato benéfico que pode lhe livrar da loucura e da morte.

Maqroll, sendo um homem propício a reflexões, tem também como atividade a grande obsessão de registrar suas experiências em quaisquer circunstâncias. Sem dúvida, passa parte do seu tempo lendo e escrevendo, como se as palavras fossem a cura dos males e forma de mantê-lo lúcido e, acima de tudo, provar a sua existência e sua “imortalidade”.

Nessa perspectiva, ler, refletir e escrever acaba se mostrando e se constituem a verdadeira aventura para Maqroll como ação primeira e, dessa forma, mesmo depois das inúmeras derrotas, o protagonista encerra com o relato de suas histórias de viajante, um triunfo em suas mãos.

O aparente fracasso esvaísse diante de sua escrita e da total lucidez. É uma derrota que se converge em vitória. Gaviero tem a plena consciência de que “una

caravana no simboliza ni representa cosa alguna. Nuestro error consiste en pensar que va hacia alguna parte o viene de outra. La caravana agota su significado en su mismo desplazamiento” (p. 30).

La nieve del Almirante aponta que o tempo-espaco da trajetória pelo rio Xurandó propõe em si mesmo os significados, sugerindo que Maqroll vive todos os processos que o caminho proporciona, sendo o sentido completo do empreendimento e da aventura a própria viagem e o que nela ocorre, ficando então as palavras como única testemunha real e triunfante da travessia, pois para Gaviero “en la aventura misma estaba el premio y que no hay que buscar otra cosa diferente que la satisfacción de probar los caminos del mundo que, al final, van pareciéndose sospechosamente unos a otros” (p. 78).

Quase no destino, Maqroll mais do que nunca se dá conta que perdeu o interesse por completo no negócio de madeiras e não lhe importava se voltasse agora, mas não o faz porque na verdade:

[...] se tratara sólo de hacer este viaje, recorrer estos parajens, compartir con quienes he conocido aquí la experiencia de la selva y regresar con una provisión de imágenes, voces, vidas, olores y delirios que irán a sumarse a las sombras que me acompañan, sin otro propósito que despejar la insípida madeja del tiempo (p. 64).

Ao saber que seu negócio fracasara, quando no retorno sabe que perdera seu grande amor Flor Estévez e que a selva havia engolido impiedosamente todos que tinham o acompanhado na viagem, tendo a consciência de que colocara a vida em risco, vendo a morte de perto, resta-lhe um acúmulo de folhas sobre o qual diz que “algo há terminado. Algo comienza. Conocí la selva. Nada tuve que ver con ella, nada llevo. Solo estas páginas darán, tal vez, un testimonio de un episodio que dice muy poco de mi malicia y espero olvidar lo más pronto posible” (p. 93). Assim, voltar à selva é impossível, não pertence àquele lugar, ficar no *páramo* não tem sentido, nada mais existe alí, resta-lhe somente ficar no entre-lugar, habitando o espaço da escritura, fora da qual não vive.

O diário de Maqroll assim se encerra. Contudo, voltamos a ver a interferência do narrador-leitor privilegiado na sequência. Ele aponta que junto ao caderno de anotações do protagonista encontrava-se uma página solta, escrita em tinta verde e, ao lê-la, deu-se por conta que poderia interessar o leitor que havia acompanhado o relato contido no diário, pois teria relação com ele.

Trata-se de um lembrete de um hotel e sem data, no qual consta no cabeçalho, pois o editor o publicou tal como estava, *Hôtel de Flandre, Quai des Tisserands N° 9, Anvers, Tel. 322*. O lembrete fora escrito após a viagem e remete ao momento em que o protagonista retorna ao *páramo* de onde havia saído, *La nieve del Almirante*, e não encontra mais Flor, não sabendo quando partiu e nem para onde, restando somente um lugar em ruínas tomado pelo limo, sobre o qual fala “algo comenzó a dolerme allá dentro. Era el trabajo de una pena que tardará mucho tiempo en sanar” (p. 94).

Essa outra voz narradora, a do editor, introduz a última parte da história através de um fragmento da carta escrita para Flor que estava recolhida, então, dentro de outra história, a do diário, fazendo de *La nieve del Almirante* uma escrita em espiral.

Tal carta põe fim a narrativa, porém o enunciado do narrador-editor no prólogo é um convite para que o leitor dê seguimento à leitura e vá até aquele apêndice com o título “Otras noticias sobre Maqroll el Gaviero”.

Nesse ponto, encontramos outro expressivo jogo narrativo no processo de escrita de *La nieve del Almirante* que se conecta intimamente com a narrativa anterior, pois aqui fica nítido a importância que a palavra adquire e toda relação que por intermédio dela é possível deslumbrar de auto-referencialidade e intertextualidade, assim como põe em evidência a ficção como construção e linguagem.

Os outros relatos “de e sobre” Gaviero poderiam ser entendidos como isolados e pouco relacionados com a narrativa *La nieve*, dado que já eram do conhecimento do leitor que acompanhavam as aventuras de Maqroll, pois são textos publicados anteriormente. No entanto, ao serem incorporadas à obra tecem relações significativas com o relato principal. Trata-se dos poemas em prosa “Cocora” e “La nieve del Almirante” do livro *Caravansary*, de 1981, e “El Cañón de Aracuriare” e “La visita del Gaviero” de *Los emisarios*, de 1984.

Em “Cocora”, encontramos uma estrutura narrada em primeira pessoa pela voz de Maqroll, e tudo indica que estamos lendo novamente aquilo escrito pelo protagonista e publicado pelo amigo-leitor. Relaciona-se com o relato de sua estada em uma mina de mesmo nome, localizada na Cordilheira, quando esteve entre a febre e delírio, sonhos oníricos e realidade, à beira de um rio que assiste a tudo isso com sua “crescente que arrasta toda força fértil del mundo”.

Mesmo se tratando de um texto anterior a *La Neide*, e estando anexado posteriormente a essa obra, ele estabelece ligação do ponto de vista temporal e referencial. Dentro do relato do diário, no dia 13 de junho, ao falar de uma de suas desventuradas errâncias, junto a seu amigo Abdul Bashur, Maqroll faz referências a uma “descabelada” operação que fez nas minas de Cocora, onde perdeu tudo e quase deixou a vida, sobre a qual registra em seu diário que “en otra oportunidad relaté algo de esto”. A “outra oportunidade eu relatei”, trata-se então desse texto “Cocora”.

No poema em prosa “La nieve del Almirante”, observa-se um narrador heterodiegético que se detém a falar sobre a vida de Maqroll quando este estava no *páramo* de mesmo nome, junto a uma mulher, que somente conseguimos identificar quem seja quando lemos a narrativa *La nieve del Almirante*, refere-se a Flor Estévez. Se pensarmos que esse narrador heterodiegético é o mesmo narrador-leitor das publicações de Maqroll, parece que nesse texto ele ainda desconhece Gaviero do ponto de vista concreto, pois trata de relatar e transmitir as impressões de outras pessoas.

Ainda no poema em prosa fica marcada a impossibilidade de sabermos datas. Ali não temos cronologias, inviabilizando o reconhecimento se a estada na mina antecede ou não a sua estada na estalagem. Como marca temporal, somente identificamos que Cocora ocorreu antes da viagem pelo Xurandó, e também não são determinados com marca temporal quando o narrador-leitor se tornou amigo fiel e testemunha de relatos de Gaviero, pois aqui apenas mostra as impressões de outros acerca do protagonista. Entretanto, logo anula a temporalidade cronológica novamente, pois no próximo poema, vamos ler que o narrador aponta que ambos são amigos desde a juventude.

Outro aspecto importante diz respeito ao título do livro no qual foi publicado o poema “La nieve del Almirante”, *Caravansary*, pois o nome tem associação direta a caravanas e, conseqüentemente, a um caminho percorrido. Também, se formos à origem da palavra, vai se referir a posadas, lugar no qual ficam hospedados à noite os viajantes de caravanas, o que sem dúvida vai se associar com a paragem La nieve del Almirante, lugar igualmente de passagens e paradas, agora não mais de caravanas, mas de caminhões. Então, ao lermos o poema que apresenta o mesmo nome, temos o sentido de permanente trânsito da personagem e algum significado da pousada, tanto como da narrativa.

A respeito da relação entre o poema e a novela de mesmo nome, fala Ospina, “los dos funcionan como um intervalo temporal en que realizan las reflexiones concernientes a los viajes y sus significados en la existencia humana” (p.189). Há mais um importante ponto auto-referencial que entrelaça Maqroll do *páramo* ao Maqroll da viagem, pois quando o protagonista está escrevendo sobre seu deslocamento pelo rio Xurandó, relata no diário os motivos que o levaram a esta empresa, remetendo então para o texto poema “La nieve del Almirante”, “la historia de la madera la escuché por primeira vez em La nieve del Almirante, la tienda de Flor Estévez en la cordillera” (p. 26).

Em “El Cañón de Aracuriare”, também narrado em terceira pessoa, refere-se à falta de destino fixo e o constante trânsito de Gaviero, agora, à beira novamente de um rio, o Aracuriare. Espaço propício para que o protagonista reflita e faça o “catálogo de sus misérias y errores” (p. 105) e que descubra dentro dele três sujeitos: o protagonista de sua vida que, ao abandoná-lo, ficou aquele destinado a ser o seu escrivão e, ao prosseguir com a intenção de conhecer melhor a nova personagem que nascia de “sus más escondida esencia”, surge um terceiro espectador, aquele que seguramente Maqroll teve a certeza que sabia toda a verdade e todos os motivos que regiam seu destino. Para Gaviero, a partir desse momento, a morte carece de importância, pois passa a fazer parte de um episódio a mais de um livro.

Tais escritos do protagonista, o narrador-editor informa que tomou de algumas notas achadas em um armário de um hotel miserável, onde Maqroll ficou os últimos dias antes de seguir sua vida de viajante.

Abro um parêntese antes de referir-me ao último poema da sequência. James Clifford em *Itinerarios transculturales* (1999) tem como premissa o movimento e as viagens, apontando que as “Culturas viajeras” apresentam íntima relação com determinados espaços nos quais não é possível estabelecerem vínculos, pois “tanto el hotel como la estación, las terminal aérea o el hospital, son lugares por los cuales se pasa, donde los encuentros tienen carácter fugaz, arbitrário” (CLIFFORD, p. 29)

⁴⁷.

Tais espaços caracterizados como locais de trânsito marcam a vida de Gaviero: o trem dos sonhos, a embarcação da viagem, rios como Xurandó e

⁴⁷ O estudioso acaba destacando com mais ênfase os hotéis.

Aracuriare, mares do Mediterrâneo, cafés do encontro com Abdul Bashur, hotéis como o de Flandres, cargueiros, estabelecimentos como La nieve del Almirante. Todos esses locais presentes na obra acabam sendo cronotopos de viagem, lugares de onde partem as histórias relatadas pelo protagonista, assim como são os pontos de onde o próprio Gaviero vai em busca de aventuras.

O último poema em prosa, “La visita del Gaviero”, apresenta um cruzamento de enunciações, pois o narrador-editor transcreve a voz do protagonista cruzando com a dele, um registro que se dá a partir da oralidade de Maqroll. No diálogo, Gaviero fala de inúmeras empresas de sua vida, tais como ter sido vendedor de roupa a beira do rio, a permanência em um vagão de trem, o trabalho que teve como falso profeta e a estada em um cargueiro, no qual passara a maior parte do tempo relatando aos fogoneiros a história dos Duques de Borgoña⁴⁸.

Na sequência, o narrador trata de transcrever outras obsessões de Gaviero, a felicidade da infância, assim como certa investigação que o protagonista fazia de alguns feitos históricos sobre o qual falou que “en el fondo de esta historia hay meandros y zonas oscuras que creí, hace mucho años, que valia la pena esclarecer” (p. 112). Maqroll aponta para uma História com lacunas, merecendo assim ser revisada em alguns pontos, mas, todavia, não o faz, pois sua investigação trata-se de “los borrados de mi libro que ya no terminaré jamás” (p.112). Isso acaba sugerindo a ideia de uma História aberta, inacabada, bem como a inutilidade de toda a intenção de reconstruir um feito em sua totalidade, mostrando então a fragilidade da escrita. Mas, essencialmente, nesse relato, vemos como Maqroll concebe a palavra e a memória, ambas, para ele, precárias:

Saber que nadie escucha a nadie. Nadie sabe nada de nadie. Que la palabra, ya, en si, es un engaño, una trampa que encubre, disfraza y sepulta el precario edificio de nuestros sueños y verdades, todos señalados por el signo de lo incomunicable. Aprender, sobre todo, desconfiar de la memoria. Lo que creemos recordar es por completo ajeno y diferente a lo que en verdad sucedió. (p. 110)

Ainda no poema em prosa, sabe-se pela enunciação do narrador-editor que Maqroll entregou a ele cartas da juventude, sobre as quais o narrador fala, “me quedé repasando sus papeles, y en ellos encontré no pocas huellas de la vida

⁴⁸ A história contada aos fogoneiros trata-se do mesmo livro que Maqroll lia durante a viagem pelo rio Xurandó, o assassinato do Duque de Orleães.

pasada del Gaviero, sobre las cuales jamás había hecho mención” (p. 113). Por fim, o narrador fala que o amigo se perdeu por entre os cafetais sibilando uma velha canção que havia encantada “nuestra juventud” (p.113), sendo tal encontro o último que teve com Maqroll el Gaviero.

Deter-se em tais textos se torna relevante, não somente pelo fato deles terem sido publicados anteriormente à *La nieve del Almirante*, sendo então escritos que já faziam parte do conhecimento daqueles leitores que acompanhavam a personagem, mas sobretudo, porque instaura o rompimento cronológico da obra de Mutis,. Isso colabora com a ideia de que eles não podem ser organizados a partir de um critério de tempo linear e progressivo, pois neles confundimos um antes e depois, o que conduz a narrativas de espaços e tempos híbridos, desmistificando a concepção de uma homogeneidade e linearidade, constituindo uma nova cronologia que leva em consideração a multiplicidade dos tempos e dos espaços.

Também colabora com o feito já apontado antes, de que os romances de Mutis surgem como ampliações de poesias, assim como elas mesmas são incluídas nas suas narrações. Dessa forma é que o leitor-privilegiado, editor, amigo, organizador dos relatos de Maqroll pode afirmar no prólogo ter encontrado o lugar que acredita estar certo e de onde realmente pertencem os poemas, relatos e crônicas anteriores, pois ao serem incluídas no romance, elas adquirem plena coerência e acabam ganhando vitalidade. A par disso, ao incorporar outras tipologias textuais, como os poemas em prosa e as crônicas, torna o romance de natureza heterogênea, apontando para a possibilidade de diferentes gêneros literários conviverem no mesmo espaço da escrita.

Importante igualmente será o fato de que, olhando a narrativa *La nieve* em conjunto com os poemas em prosa, o tema da viagem reaparece constantemente, indicando que a obra reedita, de maneira contínua, o processo de viagem. Segundo Blanca González:

El trabajo de escritura de Álvaro Mutis fragmenta el interior del texto y propone un entrecruzamiento de redes simbólicas que a manera de ritornelo hace posible una lectura de la estructura profunda, mediante la reiteración de motivos, temas e imágenes. Al mundo de Mutis sólo es posible acceder en el conocimiento plural de su obra, ya que las novelas y poemas establecen un diálogo entre ellas. (2007, p. 124)

E por fim, fundamentalmente, mostra o romance *La nieve del Almirante* como verdadeira releitura dos textos anteriores, operando uma rica intertextualidade por referências diretas ou indiretas, assim como, estabelece uma resignificação que concretiza aquela noção de que os textos se constroem quando apontam para o dito, mostrando então a relação da palavra literária com o passado e com a palavra já dita e escrita, da mesma maneira que entrelaça outras modalidades discursivas e gêneros narrativos.

Dessa forma, o romance acaba por privilegiar a palavra e explora as máximas possibilidades que ela permite. A palavra é capaz de abrir para invenção, para transgressão, para subversão e criticidade da ordem, ao passo que faz parte do mundo que construímos, onde evitamos o caos, a desordem e procuramos dar um caráter ordenado por meio da linguagem.

A partir da palavra, o homem se organiza e se orienta dando significados ao mundo. Percepções e sensações ganham magnitude pela palavra. Ela também carrega marcas sociais e históricas capazes de se integrarem em um processo de discursividade onde se confundem por vezes e, em outras, levam-nos a reconhecer a palavra do outro e a nossa. Por intermédio da experiência da palavra dita ou escrita, podemos apreender a dimensão ideológica e a cosmovisão da autoria do sujeito. A palavra tem a propriedade de relacionar-se com os sentidos em diferentes situações de contextualização, significando e resignificando, criando sempre novos sentidos, mostrando que a leitura e a escrita do mundo estão sempre em movimentos inacabados.

Pensando na palavra, enquanto elemento primordial da ficção, e todas as relações que ela tece a partir da escrita com outros discursos, possibilitando variações infinitas, é que retorno à teoria de “mito e arquivo” do estudioso cubano Echevarría (2000).

Para o teórico, a origem do romance latino-americano é derivada do discurso legal do Império espanhol do século XVI. A partir de então, o romance fez-se não simular e imitar outros discursos dotados de legitimidade, sendo o dos naturalistas do século XIX e dos etnógrafos do começo do século XX, continuando a explorar, com o mesmo processo de imitação, outros textos, o discurso da antropologia nos estudos das línguas e dos mitos.

A narrativa ficcional latino-americana apresenta formas composicionais que são afetadas por formas não literárias, a relação que estabelece com essas outras

fontes discursivas são produtivas, debruçando-se sobre as origens do continente, elas tendem, a partir de outra concepção, a fazer uma reescritura da História.

Os historiadores oficiais ou os primeiros cronistas tinham a função de relatar à Europa os recentes territórios descobertos na América, escritos que acabaram sendo o registro da fundação do espaço americano. Partindo desse vínculo textual é que Echevarría aponta para a imitação que o romance faz de tal discurso, regressando então às crônicas dos primeiros viajantes que, segundo o estudioso, sustentavam-se pelo discurso da lei.

Por vezes, a narrativa vai simular os diários dos naturalistas que, para o teórico cubano, foram os responsáveis pela redescoberta da América pelos europeus. Nesse sentido, a linguagem e a forma composicional expressa nos diários de tais viajantes científicos irá mediar a escritura das narrativas do fim do século XIX, quando, começos do século seguinte, desponta o que Echevarría chama de “novela de la tierra”, agora mediada pela linguagem etnográfica.

De igual procedência se dará com as formas discursivas fornecida pela antropologia, quando a ciência voltou seus estudos para linguagem e para os mitos da América, a ficção latino-americana imitará tal discurso, recuperando a linguagem dos mitos.

Para Echevarría, a novela hispano-americana, ao regressar aos documentos, faz mediante a figura de Arquivo, depósito legal de conhecimento e poder de onde surge. Assim, o próprio romance, ao voltar-se a tais documentos, torna-se ele mesmo um romance de Arquivo na medida em que contém outros discursos antigos portadores da História da América, disso resulta então, as crônicas e diários serem imitados, tanto em linguagem, quanto em forma, bem como a recuperação dos mitos. Esses procedimentos ficcionais estão presentes nas narrativas que o estudioso chama de Romance de Arquivo.

As narrativas que ficcionalizam a viagem, nas últimas décadas do século XX, são experiências significativas do ato de manipular de maneira lúdica outros textos, criando uma contaminação genérica consciente, assim como demonstra a relação da palavra literária com o passado. Dessa forma, penso que, ao mesmo tempo em que a narrativa *La nieve del Almirante* vincula-se à tradição de romances de viagem de ingresso a selva americana, é um exemplo eloquente que acolhe e incorpora a tradição nomeada por Echevarría de ficção de Arquivo

Mutis, através do cronotopo de viagem, abre caminho para uma revisão da sociedade e da cultura latino-americana, passando a andar também por tópicos conflitivos. A obra, sem dúvida, debruça-se sobre a origem do continente, não estando isenta de marcas identitárias e tão pouco desligada da História, propondo-se a avaliar uma série de questões modernas. Nesse sentido, *La nieve del Almirante* se integra ao que Echevarría chama de romance de arquivo, pois contém, mediada pela ficção e exploração da palavra, a simulação dos discursos de outros gêneros não romanescos, como as crônicas e os diários, relatos esses portadores da História da América. A contaminação presente com aquelas formas de relatos dos primeiros escritos aparece de modo alusivo e temático, mas fundamentalmente, mediante aos textos concretos: a própria escrita adota formas textuais.

Tal trabalho composicional, além de conduzir a narrativa a uma elaboração de aporte híbrido e heterogêneo, parece que, ao incorporar tais modalidades discursivas, volta-se para os textos fundadores na intenção de revisar e interpretar a América do passado, a partir do presente.

Mutis compõe um personagem que se assemelha ao papel do conquistador, naturalista, etnógrafo e, por vezes, do antropólogo do Novo Mundo, e assim como aponta Echevarría acerca do protagonista de *Los pasos perdidos* (1953), obra de Carpentier, penso que Maqroll também pode assumir tais papéis porque:

[...] ya ninguno es vigente, ninguno proporciona el apoyo ideológico para llegar a la verdad, a un comienzo, a un origen. Su propia historia es la única que puede autenticar, esto es, la historia de su propia búsqueda y recolección de historias, la narración de historias pasadas, la repetición de sus formas (ECHEVARRÍA, 2000, p. 44).

Também me atrevo a conjecturar que Maqroll, ao ser autor de vários escritos, ele mesmo constrói um volumoso arquivo de relatos da sua história, sendo *La nieve del Almirante* sua narrativa maior, aquela que contém diversos relatos de sua vida, obra em que Maqroll tomou existência definida e definitiva, deixando o testemunho de que, através da viagem de ingresso à selva, encontrou seu lugar de pertencimento.

Dessa forma, Mutis criou um proceder narrativo no qual converteu Maqroll e *La nieve del Almirante* num vasto arquivo. Daí, o diário ser encontrado dentro daquele santuário de ritos esquecidos, uma “livrería de viejo” guardada por donos que “conservan aún esas sutiles habilidades, esas intuiciones gratificantes, ese

saber cazurro que son virtudes del auténtico librero, especie en vías de una inminente extinción” (p. 15).

Ainda pensando a partir da concepção de Arquivo da obra, Echevarría aponta que o romance *Los pasos perdidos* apresenta a incapacidade do narrador-protagonista, quando ingressa na selva, de apagar o passado e começar de novo, associando isso com o livro que, ao buscar uma narrativa nova e original, deve conter todas as anteriores, e ao “volverse Arquivo, regresar a la más fundacional de esas modalidades” (2000, p. 56).

Enquanto a narrativa de Carpentier remonta, fundamentalmente, ao discurso da lei que, segundo o teórico, é o mais poderoso princípio de origem da História, *La nieve del Almirante* remonta à discursividade das crônicas, diários de bordos, relatos descritivos, tanto dos primeiro cronistas, como dos naturalistas, etnógrafos e antropólogos. Tal regresso aponta também para impossibilidade de isentar-se da História, pois recupera e incorpora ao texto discursos e formas narrativas que foram modelando a imagem da América. Nessa retomada, conforme aponta Echevarría, o romance de Arquivo latino-americano termina com a ilusão de que no Novo Mundo é possível apagar o passado e ter um novo começo liberado da História.

Além de Mutis apontar para tal impossibilidade no romance, decorrente da recuperação que faz de tais gêneros narrativos, constrói na obra seu personagem como exemplo de tal concepção. Pelas constantes recuperações que Maqroll faz a partir de referências internas a outros textos seus do passado, assim como o resgate de outras aventuras vividas e relatadas, aponta que ele mesmo não está liberado da sua história; assim, a viagem pela selva e seu diário, trata-se de um novo começo que já é história, escritura literária.

Maqroll, como o viajante de *Los pasos perdidos*, também carrega com ele o peso de recordar os repetidos intentos de descobrir a novidade do Novo Mundo ingressando na selva, mas agora, essa passa a se apresentar como febril, alucinante e densa. O mundo ali não se apresenta mais como pura natureza primitiva ocupada por plantas e seres fantásticos. No discurso de Gaviero não há abundância e inocência, é uma paisagem insana com força avassaladora e hostil ao homem, uma realidade atroz que corrompe o ser humano.

Quando Maqroll se distancia da civilização e ingressa à selva, não vemos em seu discurso uma divisão dicotômica entre o mundo primordial e civilizado, o primitivo e o progresso, nela coexistem e se mesclam os dois. Vejo isso no relato de

Maqroll sobre a prisão do estoniano e do prático, quando o Major, enquanto um oficial do Exército, ocupando a missão de garantir a lei, fala:

La selva no tiene nada misterioso, como suele creerse otras gentes. Ese es su peligro más grande. Es, ni más ni menos, esto que usted há visto. Esto que ve. Simple, rotunda, uniforme, maligna. Aquí la inteligencia se embota, el tiempo se confunde, las leyes se olvidan, la alegría se desconoce, la tristeza no cuaja (p. 45).

Acusados de venderem e matarem índios indiscriminadamente e com barbárie, os dois presos são executados por ordem do Major que aplica sua própria lei longe daquelas regras jurídicas escritas criadas pelo homem civilizado, “las ejecuciones hacen ruido y hay que llenar muchos trámites. En cambio, así caen en la selva y el suelo es tan pantanoso que, con el impacto, ellos mismos cavan su tumba. Nadie pregunta más y la cosa se olvida pronto” (p. 43).

O típico conflito ideológico tradicional presente nas narrações do “romance da terra”, civilização *versus* barbárie é abandonado, pois o homem da cidade, aquele que representa a lei e a civilização em relação à vida selvagem e natural dos índios se converte ele mesmo em um bárbaro.

Nesse sentido, Maqroll enquanto viaja, não faz somente um regresso ao tempo do Arquivo ao imitar o discurso e as formas textuais dos viajantes europeus, e tão pouco volta somente ao seu passado. Gaviero retorna na história da América, caracterizada não somente pelo registro da natureza, dos costumes primitivos dos índios e pela incorporação do tempo mítico, mas também por narrar a atividade de exploração, contrabando de mão-de-obra e extermínio, evidenciando práticas do passado, ainda presentes na contemporaneidade.

A partir dos elementos apresentados, observa-se que Mutis abandona por completo as formas tradicionais de situar os temas e as coordenadas diegéticas da narrativa, antes sustentadas em diálogos diretos, estrutura de tempo e espaço lineares, personagens homogêneos e conflitos também tradicionais, é incorporado então, a pluralização, a heterogeneidade, a multiplicidade de tempos, espaços e vozes, fazendo que prevaleça o discurso sobre os acontecimentos.

No tecido textual, o tempo da escrita de Gaviero envolve outros tempos, colocando em evidência que não é a história contada que dura, mas o relato dessa história, diminuindo assim, a distância entre o narrar e o narrado, acabando por entrelaçar dimensões temporais da memória, do presente e da história contada, de

forma que “la reducción temporal garantiza la metatextualidad, la que a su vez, por naturaleza, genera cierta condición híbrida en la escritura, pues ella permite la coexistencia de dos dimensiones temporales en un mismo acto enunciativo (PALMERO, 2007, p. 35).

Assim, *La nieve del Almirante* apresenta um cronotopo de viagem com sensível transformação do modelo bakhtiano, pois entrelaça na discursividade da narrativa e na simultaneidade, a temporalidade do mito, da História, de outros gêneros narrativos e de vozes plurais, assumindo tais aspectos como ato de criação, fundamentando a composição num rico jogo de relatos, auto-referenciadas e intertextualidades, tornando a palavra e o gesto de contar em centros privilegiados, transformando a viagem e Maqroll em linguagem e, conseqüentemente, em escrita.

Torna-se importante recuperar o pensamento de Ángel Rama (1982), no qual aponta os três níveis importantes que constituem o processo de transculturação nas obras literárias. O crítico aponta que o processo se dá quando ela opera não somente a matéria prima, mas também uma cosmovisão, uma língua e uma técnica de produção.

De outra maneira, para o estudioso, seria o uso inventivo da linguagem, por intermédio do resgate de falas e modos de expressão regional ou local, a incorporação do imaginário popular, de formas narrativas e temas próprios, o abandono do discurso lógico-racional em favor da incorporação de uma nova visão mítica – os aspectos transculturadores que, articuladas pelo romancista, resultariam num elemento novo, próprio e singular. Nesse horizonte, para o crítico, a influência exercida dos escritores transcultuadores, na nova visão do mito, ultrapassou e superou as formas interpretativas acerca do mito inseridas pelos estudos da antropologia ao proporem-se trabalharem “sobre lo tradicional indígena y lo modernizado occidental, indistintamente asociados, en un ejercicio del ‘pensar mítico’” (1982, p. 45).

Assim, Álvaro Mutis vai ao encontro dos níveis significativos apontados por Rama. Utilizando-se da matéria prima da América, articula a ela, em perfeita harmonia, o linguístico e o estrutural, bem como a cosmovisão, pois o escritor não parece revigorar os mitos do continente, mas sim, originar novos mitos da América Latina, exercendo então, o “*pensar mítico*”.

Nesse panorama, a obra de Mutis constrói, não somente em forma, mas também em conteúdo, um cruzamento de possibilidades que confluem em uma

heterogeneidade e hibridez: tempos e espaços de diferentes ritmos coexistindo; discursos que se completam e, por vezes são conflitantes; distintos atores sociais possuindo representatividade e voz; captura da linguagem oral e outros sistemas linguístico na própria ausência da fala; coexistência de culturas díspares. Todos elementos que correspondem aquela ideia de Polar quando se refere que há “diversidad y pluralidad” na América Latina, porém todos pertencentes à mesma história. Mutis parece apontar para criação de um mundo unitário onde existe a possibilidade de conviver os elementos mais desiguais dentro de um mesmo curso.

Mutis lê a América naquilo que ela tem de essencial, como um espaço híbrido, heterogêneo e transcultural e ao seu equivalente o homem pertencente ao continente, cristalizando isso então, em uma estética igualmente híbrida, heterogênia e transcultuadora. Expressividade eloquente suscitada pelo tema da viagem e do emblemático protagonista Maqroll, errante que se configura nas constantes migrações, encontros, confluências e divergências daquele que está sempre em travessia, em deslocamento, no entre-lugar como marca identitária.

Nessa composição, de coexistências de tempos e espaços distintos, encontra-se, com toda a certeza, a contribuição singular de Álvaro Mutis a uma poética do cronotopo de viagem na criação literária latino-americana das últimas décadas do século XX.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo da dissertação analisei o cronotopo da viagem no romance latino americano *La nieve del Almirante*, de Álvaro Mutis. O poeta narrador cria, através de Maqroll el Gaviero, personagem em várias das suas obras, uma referência primordial para pensar acerca da viagem, dos encontros e desencontros presentes em toda e qualquer travessia.

Envolvei-me tanto com e por Gaviero, que chego a tais linhas finais parecida com a personagem em seus diversos percursos. Desloquei-me por mais de uma centena de páginas e ainda não posso apresentar ao leitor nenhuma resposta substancial e nenhuma identidade pura sobre minha viagem. Creio que ela faz sentido a todo o momento do meu texto e precisa ser pensada em sua totalidade, uma página depende da outra, formando um só mosaico.

É possível que algumas das principais hipóteses propostas no trabalho tenham sido respondidas e que outras talvez eu tenha a oportunidade de esclarecer em outro momento e, ainda outras, quem sabe, serão respondidas pelos demais pesquisadores que se sintam instigados, como me senti, pela importância do tema. Não tive a pretensão no percurso do estudo ser conclusiva, procurei bem mais o caminho da dúvida e, chegando ao término da trajetória, permanecem certas inquietações sobre o alcance do meu compromisso com as questões propostas para a investigação.

Embora saiba que não se trate de um final, mas sim de inúmeras outras possibilidades de seguir novos e diferentes cursos investigativos, irei arriscar-me a falar em “considerações finais”.

Uma das bases de análise do trabalho foi o cronotopo narrativo de viagem de Mikhail Bakhtin. A concepção do teórico permite entender a relação tempo e espaço como elementos significativos de construção textual e também como integrante de uma imagem humana. O conceito bakhtiniano fundamenta uma tipologia do romance a partir dos traços cronotópicos dominantes apresentados. Noção que resulta como linha teórico-metodológica de grande valor no âmbito do sistema literário do gênero

narrativo no cânone ocidental. Contudo, as significativas transformações experimentadas pela literatura latino-americana da vanguarda, do *boom* e da pós-modernidade, clamam por um novo entendimento a partir da revisão e ampliação dessa tipologia narrativa se levarmos em conta as formas totalmente originais que o cronotopo passa apresentar na práxis literária do continente nesse momento.

O cronotopo de viagem, na literatura da América Latina do século XX, abandona, gradativamente, o tipo de narração que dominou nos romances do século XIX e das primeiras décadas do século XX. Tal tipologia se sustentava em um discurso restrito à imitação do acontecimento, no dado factual e na informação, apresentando temporalidades dilatadas e a não exteriorização do ato ficcional.

Agora passa a por em evidência uma narração que privilegia o ato discursivo, a voz do relato e o próprio narrar em detrimento do narrado, apelando para formas metaficcionais, metadiscursivas, auto-referencialidade com apego nas intertextualidades como formas constitutivas do entendimento da literatura, da sua representação e do próprio texto ficcional.

Também serão constantes, no cronotopo de viagem, sempre com rico jogo textual, a contaminação genérica consciente. Aparecerá a recuperação, imitação e simulação, tanto das formas quanto dos discursos, de textos produzidos por viajantes em terras americanas que registravam suas experiências em diários de bordos, crônicas e relatos científicos, originando uma vasta literatura como parte constituinte da história da América Latina.

Igualmente será possível surpreender um cronotopo de viagem que possibilita a incorporação da História como forma de dessacralização e questionamento, propondo uma revisão do passado, ao mesmo tempo em que se caracteriza como cronotopo de viagem de escrita declarada. A singularidade desse cronotopo de viagem também proporciona a inclusão do mágico, bem como da palavra e do tempo mítico, provocando um cruzamento que conduz a narrativa para tempos e espaços que se pluralizam.

Assumido nesses termos, o cronotopo narrativo de viagem, nas últimas décadas do século XX, apresenta certa sistematicidade, assimilando tais formas narrativas no corpo composicional, integrando a elas, o tema da identidade como busca de respostas satisfatórias e substanciais acerca do ser humano e do mundo e, sobretudo, da imagem do homem latino-americano e do continente.

La nieve del Almirante, ao tematizar a viagem e apresentar a figura do viajante Maqroll el Gaviero, constante realizador de travessias, integra-se e dá continuidade à tradição do romance de viagem nas letras latino-americanas, ao tempo que abre espaço para transformação da tipologia narrativa, apresentando original composição, na qual a viagem não se apresenta como o típico relato de sucesso, antes sim, mostra-se como fracasso.

Constata-se ainda que o romance de Mutis apresenta uma perceptível variante cronotópica ao incorporar à narrativa de viagem o próprio ato de narrar o relato de viagem pela voz do protagonista, assim como ao exteriorizar os elementos do processo de criação do próprio texto, que é incorporado na obra como parte constituinte da história contada.

Mutis, ao eleger a construção do romance em forma de diário de bordo, relatado pela figura do viajante, está privilegiando a linguagem, o ato de contar e a própria escrita, pois conforme as imagens, percepções e recordações do narrador surgem, elas vão se transformando, no tempo presente do vivido e experienciado, em escritura. Aspectos que procurei estabelecer quando explorei as instâncias do ato de narrar, bem como quando apontei que a realidade do romance é tomada pelo ato discursivo, sendo, portanto, voz e linguagem.

Um dos meus principais propósitos foi pensar a ficção naquilo que possui de substancial, quer dizer, a palavra. Analisei as façanhas de Maqroll a partir daquilo que é contato, narrado, o que significa, através da palavra enquanto ato ficcional. A palavra, na interpretação que sugeri da obra, assume a forma de enunciação e de construção do real. Assim, *La nieve del Almirante* não assume sem propósito a forma de diário de viagem; trata-se de um diário porque nele o que se faz é relatar e a realidade passa ser exclusivamente aquilo que se conta.

Busquei igualmente contemplar a dimensão dos relatos de viagens dos homens que passaram e registraram sobre a alteridade do continente quando se tratava de um Novo Mundo que surgia e ressurgia o tempo todo por meio da palavra, mostrando tal aspecto como fundamental para discutir a ideia de travessia. Como os homens históricos reais elaboraram uma narrativa acerca dos acontecimentos, triunfos e desastres do continente, os homens ficcionais também elaboraram e ainda elaboram de forma representativa os mesmos temas.

Procurei mostrar tal relação entre História e a narrativa literária de Mutis, buscando entender como a narrativa ficcional de viagem, enquanto modelo

compositivo, foi se constituindo em gênero literário, e nunca de forma pura, mas sempre “contaminada” por outros gêneros. Dessa forma, observei que *La nieve del Almirante* se vincula a mais uma tradição, a do Romance de Arquivo latino-americano proposta por Echevarría.

Ao longo do trabalho sustentei que a perspectiva da modernidade e alta-modernidade permite-nos entender o continente americano e sua literatura enquanto totalidade, um misto de rupturas e continuidades, articulação entre velho e novo, passado e presente, todos constitutivos de uma formação heterogênea, de uma identidade plena de combinações de tempos e lugares diferentes. Perspectiva que, em alguns aspectos, ao ser representada pela literatura que ficcionaliza a viagem, supera certas limitações do conceito de cronotopo narrativo de Bakhtin, sugerindo um cronotopo que articula de forma dinâmica diferentes temporalidades e espacialidades, tanto em termos ficcionais quanto sociais e culturais.

Remeti-me a determinados contextos históricos concretos, mas tendo em vista nada mais que o discurso ficcional. Ao falar do caráter mosaico da América Latina, queria mesmo era me referir ao caráter da unidade na diversidade das suas letras, pensando que tanto continente quanto literatura são capazes de serem fragmentados e total ao mesmo tempo.

Esforcei-me para indicar que a obra *La nieve* mostra o protagonista como um viajante que vive em zonas fronteiriças assim como a América Latina, uma espécie de “entre-lugar” que não se coaduna em pureza dicotômica alguma. Essa Terceira Zona é o lugar do híbrido, das impurezas e contaminações, tanto de realidades, contextos e tempo sociais, quanto de gêneros e modelos compositivos.

Apontei que o escritor colombiano faz de Maqroll um herói, mas não do típico clássico, mas um, cujas incertezas e indagações estão presentes, fazendo da personagem um mito, o mito do herói moderno e desesperançado. Quando destaco Gaviero como um errante em constante movimento, quis mostrar o quanto sua viagem é uma procura interminável do seu eu, com o qual vai se encontrando e desencontrando a cada passo da travessia. Indiquei também, que as façanhas de Maqroll resultam em fracasso, tendo como triunfo somente a história da sua viagem, os relatos das suas aventuras, restando-lhe então viver no espaço da escrita.

Observei que na narrativa aparece toda pluralidade existente tanto em termos de escrita e discurso, quanto de temporalidades e espaços, destacando,

incessantemente, as intertextualidades, os entrecruzamentos e as coexistências que conduzem a obra para um hibridismo.

Penso que a narrativa de Mutis é uma espécie de monumento que articula aspectos universais e particulares, envolvendo contexto e tempo globais, bem como contexto e tempo local, todos construídos pela palavra ficcional.

A obra também é uma nova forma de contar a história do continente americano e, dessa vez, não pela história do progresso linear e homogêneo que divide o mundo em dois lados, pelo contrário, mostra que os espaços se fazem na coexistência.

O romance nos permite um olhar muito rico e particular sobre o que é a América Latina, oferecendo um entendimento do homem e sua identidade, assim como das coordenadas históricas, convertendo-se numa singular reflexão sobre o continente enquanto história e identidade. Uma resposta possível para tal espaço através do estatuto ficcional e de um discurso sustentado por um sujeito de identidade fragmentada e complexa.

Nesse sentido, a experiência narrativa de *La nieve del Almirante*, ao tempo que demonstra as vertentes cronotópicas de Bakhtin, assimila as transformações em termos de composição e pragmática do relato, enriquecendo a tradição literária que centraliza a viagem como tema e motivo composicional privilegiado, contribuindo para a configuração de uma poética do cronotopo de viagem na narrativa latino-americana do século XX.

Ao encerrar o presente trabalho, entendo que o pesquisador encontra-se em um lugar de tensão quando adentra na obra de um autor. É sempre arriscado fazer atribuições que talvez não estejam conforme as vozes dos personagens e do seu criador. Contudo, atrevi-me na escrita de *La nieve del Almirante*, e encantada pelos relatos de Maqroll, ousei a interpelá-lo, propondo-lhe novos diálogos, agora a minha própria intertextualidade.

REFERÊNCIAS

AINSA, Fernando. Universalidad de la identidad cultural latinoamericana. In: *Revista Culturas - Diálogo entre los pueblos del mundo*. UNESCO, 1991.

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

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

_____. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Annablume Editora, 2002.

BARRERA, Trinidad. Álvaro Mutis o la poesía como metáfora. In: *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 28, Universidad de Sevilla, 1999, p. 473-487.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BERND, Zilá. *A dupla face da viagem: a reencenação dos mitos de Ulisses e Jasão na literatura das América*. In: *Identidades em trânsito*. Niterói: EDUFF/Abecam, 2004.

BIZARRI, Gabriela. La recuperación de la novela de aventuras en la narrativa de Álvaro Mutis: ¿descubrimiento de nuevos caminos míticos o jocosas refracciones de la posmodernidade? In: *Anales de Literatura Hispanoamericana*, v.31, Universidade de Pisa, 2002, p. 283-294.

BOLAÑOS, Aimée G. *Pensar la narrativa*. Rio Grande: FURG, 2002.

_____. *Alejo Carpentier e sus ficciones*. FURG: 2008, (mimeo).

BORDA, Juan Gustavo Cobo. Mutis de vuelta. In: *Revista Número*, vol. 32, Separata. México: 2001.

BURGOS, Roberto. Amirbar: o de las razones historicas del desencanto. In: *Estudios de Literatura Colombiana. Colômbia*: Universidad de Antioquia, 2000.

CANFIELD, Martha. *Poesía onírica y sueños contados en la obra de Álvaro Mutis*. Universitá Ca Foscari di Venezia. Disponível em: <http://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/09/09_409.pdf>. Acesso em: jun. 2008.

CANFIELD, Martha. *Um peregrino elegido por los dioses, reflexiones acerca de la narrativa de Álvaro Mutis*. Bogotá: CEJA, 1994.

CARPENTIER, Alejo. Um caminho de meio século. In: *A literatura do maravilhoso*. Trad. Rubia Prates Goldoni e Sérgio Molina. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais/ Edições Vértice, 1987, v. 1, p. 143-162.

CASTRO, José Font. Álvaro Mutis: Escribo para perpetuar la tierra de mi niñes. In: *Jornal de Poesia. México: agost, 1998*.

CELANI, Simone. Um percurso africano: a indetidade através da história. In: JOBIM, José Luis; PELONO, Silvano (org). *Identidade e literatura*. Rio de Janeiro: SapienZo, 2006.

CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Alfaguara, 2004.

CHIAPPINI, Lígia. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 1991.

CLANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Trad. Heloísa Pezza Cintrão; Ana Regina Lessa. São Paulo: USP, 2008.

CORREA, Diego Cerón. Biografias. In: *Gran Enciclopedia de Colombia del Círculo de Lectores*. Biblioteca Luis Ángel Arango - Banco de la República del Colombia, 2004. Disponível em: <<http://www.lablaa.org/blavirtual/biografias/mutialva.htm>> Acesso em: mai, 2008.

CRISTOVAO, Fernando (coord.). *Condicionantes culturais da literatura de viagens*. Coimbra: Almedina e Centro de Literaturas de Expressão Portuguesa da Universidade de Lisboa, 2002a.

DALCHIAVON, Ligia. *A ficção da viagem em Vigília del Almirante, de Augusto Roa Bastos*. Rio Grande: FURG, 2009. Dissertação (Mestrado em História da Literatura), Programa de Pós-Graduação em Letras, Instituto de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande, 2009.

ECHEVARRÍA, Roberto González. *Mito y Archivo: una teoría de la narrativa latinoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.

ESCALANTE, Pilar. La presencia de Cervantes en la obra de Álvaro Mutis. La sombra cervantina que proyecta Maqroll el Gaviero. In: *Anuário brasileiro de estudos hispanicos*, v. 12, 2002, p. 189-197.

FESNEDA, Carlos. Entrevista Álvaro Mutis. In: *La revista de El mundo, mar*. México: 1997.

FURASTÉ, Pedro A. *Normas técnicas para o trabalho científico: elaboração e formatação*. Explicitação das normas da ABNT. Porto Alegre: [s.n], 2008.

GENETTE, Gerard. *Discurso da narrativa*. Trad. Fernando C. Martins. Lisboa: Arcádia, 1972.

GIMFERRER, Pere. A poesia de Álvaro Mutis. In: *Suplemento Literário*. Tad. Floriano Martins. Minas Gerais: Biblioteca da Faculdade de Letras. Universidade Federal de Minas Gerais, 1990.

GONZÁLEZ, Blanca Inês Gómez. Epifanía y desesperanza en la obra de Álvaro mutis. La escritura como viaje. In: *Humanística Universitas*. Bogotá: Pontificia Universidad Javerina, 2007, p. 117-127.

GONZÁLEZ, Elena C. P. *Relatar el tiempo: Alejo Carpentier*. Rio Grande: FURG, 2003.

_____. Los tiempos desandados. In: *Relatar el tiempo: Alejo Carpentier*. Rio Grande: FURG, 2003.

_____. Los pasos perdidos o el camino de la identidad. In: *Islas*, n. 137, jul- sep, Universidad Central de Las Villas, 2003b.

_____. Poética del viaje: La tradicion cervantina en la novela moderna latinoamericana. In: *Islas*, n. 145, oct- dic, Universidad Central de Las Villas, 2005 .

_____. Poética del viaje en la narrativa de la alta modernidad latinoamericana: Los pasos perdidos, de Alejo Carpentier. In: *Contexto. Revista Anual de Estudios Literarios*, Segunda Etapa, v.10, n.12, Venezuela: Universidad de Los Andes, 2006, p.23-42.

_____. Escritas do entre-lugar: uma poética da viagem na obra de Alejo Carpentier. In: *Revista Brasileira do Caribe*, v.6, n. 12, p. 319-338. Goias: UFG, 2006b.

_____. El último viaje a los orígenes de Alejo Carpentier: El arpa y la sombra. In: *Contexto*. n.11. Venezuela: Universidade de los Andes, 2007.

_____. Metáforas de viaje en la novela latinoamericana del siglo XX: El arpa y la sombra, de Alejo Carpentier. In: *Letras*, n. 35. Santa Maria: UFSM, 2007b.

_____. *Escrituras de lo entre-lugar: una poética del viaje en la narrativa de Alejo Carpentier*. Paris: Sorbonne, 2007. Tese (Pós-Doutorado), Université Paris IV-Sorbonne, 2007c.

_____. Escrituras de lo entre-lugar: una poética del viaje de Cervantes a Carpentier. In: GARRIDO, Miguel; ALBUQUERQUE, Luis (org.). *El Quijote y el pensamiento teórico-literario*. Madrid: Consejo Superior de Investigacion Científicas, 2008.

_____. Alejo Carpentier em sua última viagem as origens. In: *Revista Brasileira do Caribe*, v. IX, n. 17. Brasília: CECAB, 2008.

GONZÁLEZ, Mercedes Ortega. Álvaro Mutis: derrota y leyenda en Los elementos del desastre. In: *Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, 2004.

HARTOG, François. *Memórias de Ulisses: narrativas sobre a fronteira na Grécia antiga*. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

HERNÁNDEZ, Consuelo. *Álvaro Mutis: uma estética del deterioro*. Caracas: Monte Ávila, 1996.

HOLANDA, Sergio Buarque de. *Visão do paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1996.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

KURI, Lorelai. Vianjantes-naturalistas no Brasil oitocentista: experiência, relato e viagem. In: *História, Ciência e Saúde*, v. 8, suplemento. Rio Janeiro: Fundação Oswaldo Cruz, 2001.

LEÓN, Gina Ponce de. El tranpaso de la frontera como búsqueda en la obra de Álvaro Mutis. In: *Explicación de Textos Literarios*. California State University: Sacramento, 1999.

MARINHO, Marcelo. Álvaro Mutis e o simbolismo dos personagens femininos na tetralogia romanesca de Maqroll, el Gaviero. In: *O guardador de inutensílios*. Campo Grande: Universidade Católica Dom Bosco, 1997, p. 31-34.

MÁRQUES, Gabriel García. Prólogo. In: *La Mansion de Aracaima y otros relatos*. Colômbia: Banco de la República, Biblioteca Ángel Arango, 1998, p. 01. Disponível em: <<http://www.lablaa.org/blaavirtual/literatura/mansion/lmda7.htm>>. Acesso em: jun. 2009.

MARTINS, Floriano. Álvaro Mutis, escritor colombiano, um de imagens estalantes. In: *Suplemento Literário*. Minas Gerais: Biblioteca da Faculdade de Letras. Universidade Federal de Minas Gerais, 1990.

MIER, Ariel Castillo. Un texto clave en la trayectoria poética de Álvaro Mutis. In: *Revista Trimestral de Atlántico Barranquilla*, vol. 01, nº 02, jul-sep. Colômbia: Departamento de Idiomas Facultad de Ciencias Humanas – Facultad de Educación Universidad del Atlántico, 2000. Disponível em: <<http://lacasadeasterion.homestead.com/v1n2mutis.html>>.

MUTIS, Álvaro. La desesperanza (1965). In: *Obra literaria II. Prosas*. Bogotá: Procultura, 1985.

_____. Álvaro Mutis: escribir es un continuo corregir. In: *Entrevista a Miguel Angel Zapata*. México: março, 1986.

_____. Celebraciones y otros fantasmas. Una biografía intelectual de Álvaro Mutis. In: *García Aguilar, Eduardo*. Santafé de Bogotá: Tercer Mundo, 1993, p. 142-143.

_____. *Caravansary*. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.

_____. El placer de escribir está en encontrar a alguien que recuerda un personaje que he criado. In: *Entrevista a Marta Riveira de la Cruz*. Madrid: Universidad Complutense, 1997.

_____. De cómo mueren los imperios. In: *De lecturas y algo del mundo*. Compil. por Santiago Mutis. Santafé de Bogotá: Seis Barral, 1999.

_____. Caminos y encuentros con Maqroll el Gaviero. In: *Entrevista a Guilherme Sheridan*. Comp. por Javier Ruiz. Barcelona: Áltera, 2001.

_____. *Summa de Maqroll El Gaviero: poesía 1948-2000*. Madrid: Visor Libros, 2002.

_____. Los paraísos secretos de Álvaro Mutis. In: *Espéculo*. Revista de estudios literarios. Madrid: Universidad Complutense, 2004.

_____. Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero. Madrid: Alfaguara, 2005.

_____. *Mutis por Mutis*. Disponível em: <<http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/mutisxmutis.html>>. Acesso em: mai, 2007.

NASCIMENTO, Milton; BRANT, Fernando. Encontros e despedidas. In: *Encontros e Despedidas - Long Play*. Rio de Janeiro: Barclay/PolyGram, 1985.

OSPINA, Alfredo Laverde. *Afinidades y oposiciones en la narrativa colombiana - Una lectura de Jorge Isaacs, José Asunción Silva, Gabriel García Márquez y Álvaro Mutis*. São Paulo: USP, 2006. Tese (Doutorado em Letras) Programa de Pós-Graduação em Letras pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2006.

OSPINA, Willian. Álvaro Mutis. In: *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 619, Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, jan, 2002. Disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveEstadisticas?portal=177>>. Acesso em: jun, 2008.

OVIEDO, José Miguel. *Caravansary de Álvaro Mutis: hastío y fervor*. México: Fondo de Cultura Económica, 1981.

PALITTOT, Martins Estêvão; ALBUQUERQUE, Marcos Alexandre dos Santos. *Viagem no interior do Brasil*. Campina Grande: Laboratório de Etnicidade, Cultura e Desenvolvimento. Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro, set, 2002.

PAZ, Octavio. Alrededores de la literatura hispanoamericana. In: *Mediaciones*. 2. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1981, p. 25-37.

PAZ, Octavio. Os hospitais de Ultramar. In: *Suplemento Literário*. Trad. Floriano Martins. Minas Gerais: Biblioteca da Faculdade de Letras. Universidade Federal de Minas Gerais, 1990.

PINTO, João Rocha. Literatura de viagens. In: *Dicionário de História dos descobrimentos portugueses*, v. II. Lisboa: Biblioteca Nacional de Lisboa, 2006. Disponível em: <http://purl.pt/162/1/Brasil/25_literatura_viagens.html>. Acesso em: agosto, 2008.

PIZARRO, Ana. *La literatura latinoamericana como proceso*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1985.

_____. *O sul e os trópicos: ensaios de cultura latino-americana*. Trad. Irene Kallina; Liege Rinaldi. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2006.

POLAR, Antonio Cornejo. *Problema de la critica hoy*. Texto crítico, Veracruz, III, 1977.

_____. Antonio Cornejo. *Para una agenda problemática de la critica literaria latinoamericana: diseño preliminar*. La Habana: Casa de las Américas, XXI, 128, 1981.

_____. La literatura peruana: totalidad contradictoria. In: *Lectura critica de la literatura americana*. Seleção, prólogo e notas Saul Sosnowski. Caracas: Biblioteca Nacional, 1997.

_____. *O condor voa: literatura e cultura latino-americanas*. Seleção, apresentação e notas Mario Valdés. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

PORRAS, María del Carmen. *Mirada anacrónica y resistencia: La obra de Álvaro Mutis*. Caracas: Equinócio, 2006.

PRATT, Mary Louise. *Os olhos do império: relatos de viagem e transculturação*. Trad. de Jézio Hernani Bonfim Guerra. Bauru: Universidade Sagrado Coração, 1999.

RAMA, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI, 1982.

_____. Algunas sugerencias de trabajo para uma aventura intelectual de integración. In: PIZARRO, Ana (org). *La literatura latinoamericana como proceso*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1985.

_____. *Literatura, cultura e sociedade na América Latina*. Seleção, apresentação e notas Pablo Rocca. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

REIS, Carlos. *O conhecimento da Literatura: introdução aos estudos literários*. Porto Alegre: EDIPUC, 2003

REMÉDIOS, Maria Luiza R. A viagem, a memória e a história. In: Zilberman, R; BERND, Z. (org.). *O viajante transcultural; leituras da obra de Moacyr Scliar*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004b, p. 79-98.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SECO, Ana Paula. Viagem. In: *Biblioteca virtual UNICAMP*. Campinas: Faculdade de Educação da Universidade de Campinas, [s.d], p. 02. Disponível em: <<<http://www.histedbr.fae.unicamp.br/navegando/apresentacao.html>>>. Acesso em: jun. de 2009.

SEIXO, Maria Alzira. *Poéticas da viagem na literatura*. Lisboa: Cosmos, 1998.

SOBREVILLA, David. Transculturación y heterogeneidad: avatares de dos categorías literarias en América Latina. In: *Revista de crítica literaria latinoamericana*. XXVII, nº 54. Lima: Hanover, 2001, p. 21-33.

TENORIO, Harold Alvaredo. Álvaro Mutis. In: *Revista Enfocart nº33. Chile, 2000*.

TUTELA, Rocío Oviedo Pérez. Reseñas. In: *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 27, Universidad Complutense de Madrid, 1998, p.313-330.

OBRAS CONSULTADAS

AINSA, Fernando. Universalidad de la identidad cultural latinoamericana. In: *Revista Culturas - Diálogo entre los pueblos del mundo*. UNESCO, 1991.

ARANA, María Eugenia Rojas. El último viaje de Maqroll El Gaviero. In: *Revista Polígramas*, v. 22, jun. Meléndez: Universidad del Valle, 2005, p. 189-205.

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

BACHELARD, Gaston. Imaginação e matéria; As águas claras primaveris e as águas correntes. As condições objetivas do narcisismo. As águas amorosas. In: *A água e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p. 01-46.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

_____. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Annablume Editora, 2002.

BARRERA, Trinidad. Álvaro Mutis o la poesía como metáfora. In: *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 28, Universidad de Sevilla, 1999, p. 473-487.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BERNADETTE, Mario P. (org). *Identidades em trânsito*. Niterói: EDUFF/ABECAN, 2004.

BERND, Zilá. *A dupla face da viagem: a reencenação dos mitos de Ulisses e Jasão na literatura das América*. In: *Identidades em trânsito*. Niterói: EDUFF/Abecam, 2004.

BIZARRI, Gabriela. La recuperación de la novela de aventuras en la narrativa de Álvaro Mutis: ¿descubrimiento de nuevos caminos míticos o jocosas refracciones de la posmodernidad? In: *Anales de Literatura Hispanoamericana*, v.31, Universidade de Pisa, 2002, p. 283-294.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BLANCO, Juan Moreno. La poética mutisiana más allá de la desesperanza. In: *Revista Polígramas*, 2005, v. 22, jun. Meléndez: Universidad del Valle, 2005, p. 51-59

BOLAÑOS, Aimée G. *Pensar la narrativa*. Rio Grande: FURG, 2002.

_____. *Alejo Carpentier e sus ficciones*. FURG: 2008, (mimeo).

BORDA, Juan Gustavo Cobo. Mutis de vuelta. In: *Revista Número*, vol. 32, Separata. México: 2001.

BRADASIC, Oscar A. Barrientos. Álvaro Mutis, soñador de continentes remotos. In: *Documentos Lingüísticos y Literário*, v. 19. Chile: Universidad Austral de Chile, 1993, p. 17-19.

BURGOS, Roberto. Amirbar: o de las razones históricas del desencanto. In: *Estudios de Literatura Colombiana. Colômbia*: Universidad de Antioquia, 2000.

CANCLINI, Néstor García. *Latino-americanos à procura de um lugar neste século*. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: Iluminuras, 2008.

_____. Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Trad. Heloísa Pezza Cintrão; Ana Regina Lessa. São Paulo: USP, 2008.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Cia Ed. Nacional, 1985.

CANFIELD, Martha. *Poesía onírica y sueños contados en la obra de Álvaro Mutis*. Universitá Ca Foscari di Venezia. Disponível em: <http://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/09/09_409.pdf>. Acesso em: jun. 2008.

CANFIELD, Martha. *Um peregrino elegido por los dioses, reflexiones acerca de la narrativa de Álvaro Mutis*. Bogotá: CEJA, 1994.

CARPENTIER, Alejo. Um caminho de meio século. In: *A literatura do maravilhoso*. Trad. Rubia Prates Goldoni e Sérgio Molina. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais/ Edições Vértice, 1987, v. 1, p. 143-162.

CASTRO, José Font. Álvaro Mutis: Escribo para perpetuar la tierra de mi niñes. In: *Jornal de Poesia. México: agost, 1998*.

CELANI, Simone. Um percurso africano: a indentidade através da história. In: JOBIM, José Luis; PELONO, Silvano (org). *Identidade e literatura*. Rio de Janeiro: Sapienzo, 2006.

CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Alfaguara, 2004.

CHEVALLIER e GHEERBRANT. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympo, 1997.

CHIAPPINI, Lúgia; AGUIAR, Wolf de (org.). *Literatura e história na América Latina*. Trad. de Joyce Rodrigues Ferraz (espanhol); Ivone Daré Rabello & Sandra Vasconcelos (francês). São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2001.

_____. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 1991.

CLIFFORD, James. Culturas viajeiras; Las diásporas. In: *Itinerarios transculturales*. Barcelona: Gedisa S/A, 1999.

CORREA, Diego Cerón. Biografias. In: *Gran Enciclopedia de Colombia del Círculo de Lectores*. Biblioteca Luis Ángel Arango - Banco de la República del Colombia, 2004. Disponível em: <<http://www.lablaa.org/blavirtual/biografias/mutialva.htm>> Acesso em: mai, 2008.

CÔTE, Jean-François. O conceito de americanidade: hibridismo cultural e cosmopolitismo. In: *Imaginários coletivos e mobilidades (Trans) Culturais*. Porto Alegre: Nova Prova, 2008, p 13-37.

CRISTOVÃO, Fernando (coord.). *Condicionantes culturais da literatura de viagens*. Coimbra: Almedina e Centro de Literaturas de Expressão Portuguesa da Universidade de Lisboa, 2002a.

DALCHIAVON, Ligia. *A ficção da viagem em Vigília del Almirante, de Augusto Roa Bastos*. Rio Grande: FURG, 2009. Dissertação (Mestrado em História da Literatura), Programa de Pós-Graduação em Letras, Instituto de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande, 2009.

DURÁN, Santiago Mutis. *Tras las rutas de Maqroll el Gaviero: 1988-1993*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1993.

DURAND, Gilbert. Perenidade, derivações e desgaste do mito. In: *Campos do imaginário*. Lisboa: Instituto Piaget, 1996, p. 91-118.

_____. Mito e poesia. In: *Campos do imaginário*. Lisboa: Instituto Piaget, 1996, p. 41-54.

EAGLETON, Terry. *As ilusões do pós-modernismo*. Trad. Elisabeth Barbosa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

ECHEVARRÍA, Roberto González. *Mito y Archivo: una teoría de la narrativa latinoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.

ESCALANTE, Pilar. La presencia de Cervantes en la obra de Álvaro Mutis. La sombra cervantina que proyecta Maqroll el Gaviero. In: *Anuário brasileiro de estudos hispanicos*, v. 12, 2002, p. 189-197.

FALCÃO, Ana Margarida; NASCIMENTO, Maria Tereza; LEAL, Maria Luísa (org.). *Literatura de viagem: narrativa, história, mito*. Lisboa: Cosmos, 1997.

FERRARI, Américo. Versística y prosística en la poesía de Álvaro Mutis. In: *La soledad sonora (Voces poéticas del Perú e Hispanoamérica)*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú. Fondo Editorial, 2003.

FESNEDA, Carlos. Entrevista Álvaro Mutis. In: *La revista de El mundo, mar*. México: 1997.

FONSECA, Patrícia Mazeau da. La errancia de Maqroll el Gaviero, una herencia de Eros: Algunos apuntes sobre la obra de Álvaro Mutis. In: *Segunda etapa*. v. 5, nº 7. jul/diez. Táchira: Universidad de Los Andes, 2001.

FURASTÉ, Pedro A. *Normas técnicas para o trabalho científico: elaboração e formatação*. Explicitação das normas da ABNT. Porto Alegre: [s.n], 2008.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Trad. Fernando C. Martins. Lisboa: Arcádia, 1972.

GIMFERRER, Pere. A poesia de Álvaro Mutis. In: *Suplemento Literário*. Tad. Floriano Martins. Minas Gerais: Biblioteca da Faculdade de Letras. Universidade Federal de Minas Gerais, 1990.

GONZÁLEZ, Blanca Inês Gómez. Epifanía y desesperanza en la obra de Álvaro mutis. La escritura como viaje. In: *Humanística Universitas*. Bogotá: Pontificia Universidad Javerina, 2007, p. 117-127.

GONZÁLEZ, Elena C. P. *Relatar el tiempo: Alejo Carpentier*. Rio Grande: FURG, 2003.

_____. Los tiempos desandados. In: *Relatar el tiempo: Alejo Carpentier*. Rio Grande: FURG, 2003.

_____. Los pasos perdidos o el camino de la identidad. In: *Islas*, n. 137, jul- sep, Universidad Central de Las Villas, 2003b.

_____. Poética del viaje: La tradicion cervantina en la novela moderna latinoamericana. In: *Islas*, n. 145, oct- dic, Universidad Central de Las Villas, 2005 .

_____. Poética del viaje en la narrativa de la alta modernidad latinoamericana: Los pasos perdidos, de Alejo Carpentier. In: *Contexto. Revista Anual de Estudios Literarios*, Segunda Etapa, v.10, n.12, Venezuela: Universidad de Los Andes, 2006, p.23-42.

_____. Escritas do entre-lugar: uma poética da viagem na obra de Alejo Carpentier. In: *Revista Brasileira do Caribe*, v.6, n. 12, p. 319-338. Goias: UFG, 2006b.

_____. El último viaje a los orígenes de Alejo Carpentier: El arpa y la sombra. In: *Contexto*. n.11. Venezuela: Universidade de los Andes, 2007.

_____. Metáforas de viaje en la novela latinoamericana del siglo XX: El arpa y la sombra, de Alejo Carpentier. In: *Letras*, n. 35. Santa Maria: UFSM, 2007b.

_____. *Escrituras de lo entre-lugar: una poética del viaje en la narrativa de Alejo Carpentier*. Paris: Sorbonne, 2007. Tese (Pós-Doutorado), Université Paris IV-Sorbonne, 2007c.

_____. *Escrituras de lo entre-lugar: una poética del viaje de Cervantes a Carpentier*. In: GARRIDO, Miguel; ALBUQUERQUE, Luis (org.). *El Quijote y el pensamiento teórico-literário*. Madrid: Consejo Superior de Investigación Científicas, 2008.

_____. Alejo Carpentier em sua última viagem as origens. In. *Revista Brasileira do Caribe*, v. IX, n. 17. Brasília: CECAB, 2008.

GONZÁLEZ, Mercedes Ortega. Álvaro Mutis: derrota y leyenda en Los elementos del desastre. In: *Revista de estudios literários*. Universidad Complutense de Madrid, 2004.

GRANADOS, Jorge Fernández. Álvaro Mutis, el río y el encuentro. In. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2006.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Org. Liv Sovik. Trad. Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

_____. *Identidade Cultural na Pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005

HARTOG, François. *Memórias de Ulisses: narrativas sobre a fronteira na Grécia antiga*. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

HERNÁNDEZ, Consuelo. *Álvaro Mutis: uma estética del deterioro*. Caracas: Monte Ávila, 1996.

HOLANDA, Sergio Buarque de. *Visão do paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1996.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

IANNI, Octavio. *Enigmas da modernidade-mundo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

JAMES, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultura do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1997.

JOBIM, José Luis; PELOSO, Silvano (org.). *Identidade e literatura*. Rio de Janeiro: Sapienza, 2006.

KURI, Lorelai. Vianjantes-naturalistas no Brasil oitocentista: experiência, relato e viagem. In: *História, Ciência e Saúde*, v. 8, suplemento. Rio Janeiro: Fundação Oswaldo Cruz, 2001.

LEÓN, Gina Ponce de. El tranpaso de la frontera como búsqueda en la obra de Álvaro Mutis. In: *Explicación de Textos Literarios*. California State University: Sacramento, 1999.

LOPEZ, Luiz Roberto. *História da América Latina*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1989.

MARINHO, Marcelo. Álvaro Mutis e o simbolismo dos personagens femininos na tetralogia romanesca de Maqroll, el Gaviero. In: *O guardador de inutensílios*. Campo Grande: Universidade Católica Dom Bosco, 1997, p. 31-34.

MÁRQUES, Gabriel García. Prólogo. In: *La Mansion de Aracaima y otros relatos*. Colômbia: Banco de la República, Biblioteca Ángel Arango, 1998, p. 01. Disponível em: <<http://www.lablaa.org/blaavirtual/literatura/mansion/lmda7.htm>>. Acesso em: jun. 2009.

MARTÍ, José. Nuestra América. In: *Edición crítica*. Investigación, presentación y notas de Cintio Vitier. La Habana: Casa de las Américas, 1991.

MARTÍNEZ, Fabio. Fabulaciones de Maqroll el Gaviero. In: *Revista Poligramas*. v. 27, jun. Meléndez: Universidad del Valle, 2007, p. 01-02

MARTINS, Floriano. Álvaro Mutis, escritor colombiano, um de imagens estalantes. In: *Suplemento Literário*. Minas Gerais: Biblioteca da Faculdade de Letras. Universidade Federal de Minas Gerais, 1990.

MIER, Ariel Castillo. Un texto clave en la trayectoria poética de Álvaro Mutis. In: *Revista Trimestral de Atlántico Barranquilla*, vol. 01, nº 02, jul-sep. Colômbia: Departamento de Idiomas Facultad de Ciencias Humanas – Facultad de Educación Universidad del Atlántico, 2000. Disponível em: < <http://lacasadeasterion.homestead.com/v1n2mutis.html>>.

MONTSERRAT, Ordóñez. La secreta herida de Maqroll el Gaviero: la marca del centauro. In: *Revista de crítica literaria latinoamericana*, año XXVII, nº 53. Lima: Hanover, Universidad de Los Andes, 2001, p. 79-85.

MUTIS, Álvaro. La desesperanza (1965). In: *Obra literaria II*. Prosas. Bogotá: Procultura, 1985.

_____. *Álvaro Mutis: escribir es un continuo corregir*. In: *Entrevista a Miguel Angel Zapata*. México: março, 1986.

_____. Celebraciones y otros fantasmas. Una biografía intelectual de Álvaro Mutis. In: *García Aguilar, Eduardo*. Santafé de Bogotá: Tercer Mundo, 1993, p. 142-143.

_____. *Caravansary*. México: Fondo de Cultura Economica, 1994.

_____. El placer de escribir está en encontrar a alguien que recuerda un personaje que he criado. In: *Entrevista a Marta Riveira de la Cruz*. Madrid: Universidad Complutense, 1997.

_____. De cómo mueren los imperios. In: *De lecturas y algo del mundo*. Compil. por Santiago Mutis. Santafé de Bogotá: Seis Barral, 1999.

_____. Caminos y encuentros con Maqroll el Gaviero. In: *Entrevista a Guilherme Sheridan*. Comp. por Javier Ruiz. Barcelona: Áltera, 2001.

_____. *Summa de Maqroll El Gaviero: poesía 1948-2000*. Madrid: Visor Libros, 2002.

_____. Los paraísos secretos de Álvaro Mutis. In: *Espéculo*. Revista de estudios literários. Madrid: Universidad Complutense, 2004.

_____. *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*. Madrid: Alfaguara, 2005.

_____. *Mutis por Mutis*. Disponível em: <<http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/mutis/mutisxmutis.html>>. Acesso em: mai. 2008.

NASCIMENTO, Milton; BRANT, Fernando. Encontros e despedidas. In: *Encontros e Despedidas* - Long Play. Rio de Janeiro: Barclay/PolyGram, 1985.

OSPINA, Alfredo Laverde. *Afinidades y oposiciones en la narrativa colombiana - Una lectura de Jorge Isaacs, José Asunción Silva, Gabriel García Márquez y Álvaro Mutis*. São Paulo: USP, 2006. Tese (Doutorado em Letras) Programa de Pós-Graduação em Letras pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2006.

OSPINA, Willian. Álvaro Mutis. In: *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 619, Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, jan, 2002. Disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveEstadisticas?portal=177>>. Acesso em: jun. 2008.

OVIEDO, José Miguel. *Karavansary de Álvaro Mutis: hastío y fervor*. México: Fondo de Cultura Económica, 1981.

PALITTOT, Martins Estêvão; ALBUQUERQUE, Marcos Alexandre dos Santos. *Viagem no interior do Brasil*. Campina Grande: Laboratório de Etnicidade, Cultura e Desenvolvimento. Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro, set, 2002.

PAZ, Octavio. *El arco y la lyra*. México: Fondo de Cultura Económica, 1956.

_____. Alrededores de la literatura hispanoamericana. In: *Mediaciones*. 2. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1981, p. 25-37.

_____. Os hospitais de Ultramar. In: *Suplemento Literário*. Tad. Floriano Martins. Minas Gerais: Biblioteca da Faculdade de Letras. Universidade Federal de Minas Gerais, 1990.

PINTO, João Rocha. Literatura de viagens. In: *Dicionário de História dos descobrimentos portugueses*, v. II. Lisboa: Biblioteca Nacional de Lisboa, 2006. Disponível em: <http://purl.pt/162/1/Brasil/25_literatura_viagens.html>. Acesso em: agost, 2008.

PIZARRO, Ana. *La literatura latinoamericana como proceso*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1985.

_____. *O sul e os trópicos: ensaios de cultura latino-americana*. Trad. Irene Kallina; Liege Rinaldi. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2006.

POLAR, Antonio Cornejo. *Problema de la critica hoy*. Texto crítico, Veracruz, III, 1977.

_____. Antonio Cornejo. *Para una agenda problemática de la critica literaria latinoamericana: diseño preliminar*. La Habana: Casa de las Américas, XXI, 128, 1981.

_____. La literatura peruana: totalidad contradictoria. In: *Lectura critica de la literatura americana*. Seleção, prólogo e notas Saul Sosnowski. Caracas: Biblioteca Nacional, 1997.

_____. *O condor voa: literatura e cultura latino-americanas*. Seleção, apresentação e notas Mario Valdés. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

PORRAS, María del Carmen. *Mirada anacrónica y resistencia: La obra de Álvaro Mutis*. Caracas: Equinócio, 2006.

PRATT, Mary Louise. *Os olhos do império: relatos de viagem e transculturação*. Trad. de Jézio Hernani Bonfim Guerra. Bauru: Universidade Sagrado Coração, 1999.

RAMA, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI 1982.

_____. Algunas sugerencias de trabajo para una aventura intelectual de integración. In: PIZARRO, Ana (org). *La literatura latinoamericana como proceso*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1985.

_____. La construcción de una literatura. In: *Antonio Candido y los estudios latinoamericanos*. Universidade de Pittsburg: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Série Críticas, 2001.

_____. *Literatura, cultura e sociedade na América Latina*. Seleção, apresentação e notas Pablo Rocca. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

REIS, Carlos. *O conhecimento da Literatura: introdução aos estudos literários*. Porto Alegre: EDIPUC, 2003

REMÉDIOS, Maria Luiza R. A viagem, a memória e a história. In: Zilberman, R; BERND, Z. (org.). *O viajante transcultural; leituras da obra de Moacyr Scliar*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004b, p. 79-98.

SANTIAGO, Silvano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SECO, Ana Paula. Viagem. In: *Biblioteca virtual UNICAMP*. Campinas: Faculdade de Educação da Universidade de Campinas, [s.d], p. 02. Disponível em: <<<http://www.histedbr.fae.unicamp.br/navegando/apresentacao.html>>>. Acesso em: jun. de 2009.

SEIXO, Maria Alzira (org). *A viagem na literatura*. Lisboa: Europa-América, 1997.

_____. Maria Alzira. *Poéticas da viagem na literatura*. Lisboa: Cosmos, 1998.

SOBREVILLA, David. Transculturación y heterogeneidad: avatares de dos categorías literarias en América Latina. In: *Revista de crítica literaria latinoamericana*. XXVII, nº 54. Lima: Hanover, 2001, p. 21-33.

TACCA, Oscar. *As vozes do romance*. Coimbra: Almedina, 1983.

TENORIO, Harold Alvaredo. Álvaro Mutis. In: *Revista Enfocart nº33. Chile, 2000*.

TODOROV, Tzvan. *A conquista da América: a questão do outro*. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

TRIVINO, Gilberto; FAUNDEZ, Edson. La condena perpetua: El mito del héroe en tres relatos de la literatura latinoamericana. In. *Acta literatura*. v. 27. Perú: Universidad de Concepción, 2002, p. 23-42.

TUTELA, Rocío Oviedo Pérez. Reseñas. In: *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 27, Universidad Complutense de Madrid, 1998, p.313-330.