

Livia Grotto
UNICAMP
liviagrotto@gmail.com

Rumo ao desconhecido e originário em *La vorágine* de José Eustasio Rivera e *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier

Resumo: Este ensaio busca contrastar duas viagens à Amazônia protagonizadas pelos narradores de *La vorágine* de José Eustasio Rivera e *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier. Situam-se, portanto, duas percepções distintas sobre a selva, tributárias, entre outras razões, da distinta filiação às vanguardas européias desses dois escritores hispano-americanos. No registro em forma de diário romanceado desses deslocamentos rumo ao desconhecido e originário, os narradores demonstram um incômodo com relação ao homem moderno. Suas viagens seriam signos de um extravio do tempo corrente e uma releitura do mundo a partir de elementos locais.

Palavras chave: Amazônia; viagem; diário íntimo; romance hispano-americano; século XX.

Abstract: This essay searches to contrast two trips to the Amazonia, played by the narrators of Jose Eustasio Rivera's *La Vorágine* and Alejo Carpentier's *Los pasos perdidos*. Two different visions will be placed, therefore, on the jungle, tributaries, among other reasons, to the different filiation to the European vanguards of these two Spanish-American writers. In the registration in form of intimate diary novelized of those displacements to the stranger and original, the narrators demonstrate an indisposition regarding the modern man. Their trips would be signs of a deviation of the current time and a rereading of the world starting from local elements.

Keywords: Amazonia; trip; intimate diary; Spanish-American novel; 20th century.

La vorágine (1924) de José Eustasio Rivera e *Los pasos perdidos* (1953) de Alejo Carpentier são romances hispano-americanos que se compõem como diários de viagem sobre a região amazônica. Entrar na Amazônia equivaleria a entrar em si, daí a hipótese desse ensaio. Conhecer a sel-

va americana aproximaria seu visitante de um “eu” mais próprio, até então desconhecido. Relata-se, pois, o misterioso e, ao mesmo tempo, originário.

O narrador onisciente e não nomeado de Carpentier, segundo Susana Zanetti, se confessa leitor de *La vorágine*:

Tengo en mi maleta una novela famosa, de un escritor suramericano, en que se precisan los nombres de animales, de árboles, refiriéndose leyendas indígenas, sucedidos antiguos, y todo lo necesario para dar un giro de veras a mi relato. (citado em Rivera, 2002, p. 9)

O cotejo desses romances justifica-se devido à temática comum, mas igualmente em razão de certas personagens que podem ser equiparadas, e de um tratamento estético que prima pelo lirismo e virtuosidade da linguagem. Esta última é consequência do maravilhamento, do atônito e da sensualidade frente à Amazônia, reconstituída, nas duas obras, com efeitos de ficção realista¹. Embora em Rivera os parágrafos sejam curtos, com imitação da fala das personagens, ao contrário dos de Carpentier, extensos e permanentemente polidos, em ambos o estilo sobrecarregado, moroso e melancólico pretende traduzir a densidade de um encontro.

As dificuldades dessa descoberta por vezes encantam, por vezes causam repúdio a seus visitantes. Estabelecem-se, então, redimensionamentos de si e da concepção do homem moderno. Este último é visto como responsável pela destruição da floresta e desintegrador da ética e da moral em Rivera. *Los pasos perdidos*, por sua vez, considera-o afastado do ideal do homem, esquecido de suas raízes naturais e de sua cultura. Tanto em um quanto em outro, a viagem à selva americana é medida material e espiritualmente.

Os dois trajetos, ainda que inconclusos, resultarão em arte e em reflexão meta-literária, pois os protagonistas se apresentam como autores. Movidos pela necessidade de conhecer, entender e descobrir, refletem sobre aspectos universais a partir de subsídios locais e, paradoxalmente, exóticos, uma vez que também eles descobrem um novo país, com outra organização social e outras tradições culturais. O contexto bastante demarcado pelo antes e o depois da selva, além de situar um contraste territorial, social e cultural, funda dois tempos principais: o do homem – pela primeira vez conhecendo-se – em contraposição ao tempo imemorial da Grande Savana.

Os pontos anteriores, brevemente anotados, permitem dividir esse ensaio em três partes. A primeira situa o enredo geral dos romances e

separa duas percepções distintas da selva. A segunda, além de discutir as respectivas filiações com relação à vanguarda européia, procura circunscrever a função dos narradores consigo mesmo confrontados e os incômodos que demonstram com relação ao homem moderno. Por fim, a terceira parte busca evidenciar os textos de Rivera e Carpentier como signos de um extravio do tempo corrente e uma releitura do mundo a partir de elementos locais.

Parte 1

Em 1922, Rivera foi designado secretário advogado da Comissão Limítrofe Colombo-Venezuelana. Ao cabo de dois anos, seu intenso contato com a floresta e com a extração da borracha que ali era realizada lhe permitiriam escrever um “romance da terra” ou “*novela de la tierra*”, tal como se designa na Colômbia e na América Hispânica de um modo geral². As paisagens em torno da bacia do Orinoco seriam também o objeto da viagem de Carpentier, embora do lado venezuelano. O telúrico, dessa vez, não descreveria a luta contra a natureza, mas a busca de um sentido ontológico do qual, supostamente, o homem teria estado mais próximo durante as primeiras eras de sua existência na Terra.

É nesse sentido que os títulos dos romances marcariam suas ênfases diferentemente, apesar de mostrarem-se tributários do conto de Edgar Allan Poe, “Uma descida no Maelström” (1841), história de um velho pescador e seus dois irmãos que se aventuram pela natureza portentosa e mortífera, no limite com o impensável. Em Rivera, o redemoinho/voragem ganharia destaque nas notas que o protagonista passa a escrever durante os últimos meses de sua estadia na selva. Aí comparecem o excesso, o exótico, o desenfreado e o fabuloso. Mais do que cenário ou paisagem, a selva seria personagem ubíqua e maligna. Em *Los pasos perdidos* ela se faria presente tão sublime e perigosa quanto em *La vorágine*, desestabilizando, em igual medida, uma progressão estável. Representaria, no entanto, inspiração ou ponto de partida para o mais relevante: os pensamentos e reavaliações registrados no diário escrito pelo narrador não nomeado, quando este promoveria sentidos frente ao misterioso³. A narração realista ganharia, então, os contornos do mítico. São inúmeras, nesse sentido, as citações e comparações com o *Gênesis*.

Com efeito, o tema da viagem em *Los pasos perdidos* adquire um tom regenerador, que devolve o homem à experiência do sentido. Consumido pela mediocridade e o tédio da cidade, símbolo, de qualquer maneira, da modernidade, o narrador empreende a descoberta de uma imensa região tropical, acúmulo de referências a distintas regiões da

América Latina. Convidado por um professor a trazer para a universidade instrumentos musicais primitivos, desconhecidos fisicamente, mas de existência comprovada por documentos de outros viajantes⁴, deixa para trás o insatisfatório: trabalho, casamento, dia-a-dia, tanto quanto a solidão, ainda que estivesse ao lado de milhares de pessoas⁵. Junto da amante, Mouche, vai ao encontro de um tempo mais original e humano. Redescobre, aos poucos, a língua materna castelhana, as memórias da infância e da adolescência, a inspiração para compor peças musicais. O romance, não situado temporalmente, descreve uma regressão positiva. Quanto mais perto do telúrico, mais próximo de um tempo autêntico e espontâneo: Terras do Cavalo, Terras do Cão, Era Paleolítica. Também do “tenebroso de la noche de las edades” (Carpentier, 2005, p. 235), quando assistira o nascimento da Música, mais que palavra, menos que canto. Finalmente, o mundo anterior ao homem, o Terciário (Carpentier, 2005, p. 242). Nesse ponto, amedrontado, mas sobretudo atraído pela vida prístina, quase fora do tempo, decide não retornar. Esse percurso retroativo de milhões de anos, entretanto, não confere ao romance uma trama complexa, pois ao longo dele o narrador se mostra cada vez mais equilibrado.

Em *La vorágine* o enredo envolve o leitor numa sucessão de aventuras. À diferença do romance de Carpentier, não exibe uma oposição clara entre cidade e selva, sendo esta última interpretada como periferia que deve substituir a urbe. Em Rivera não há centro, a não ser a remota Bogotá, apenas citada de memória. Tanto a planície como a selva já são outro mundo. A primeira parte narra a fuga do protagonista e narrador, Arturo Cova, junto de Alicia, que escapa de um casamento forçado pela família. Eles vão em direção à planície: *los llanos*. No caminho, se familiarizam com novas personagens e suas respectivas histórias: Pipa, o “General”, Don Rafo, Griselda, Franco, Sebastiana e seu filho, Zubieta, Barrera. Este último, aliciador de trabalhadores para a extração da borracha, sente-se ameaçado por Cova e ambos entram em disputa. O protagonista flerta com Griselda, esposa de Franco, sem que ele saiba. Homem honesto, que hospeda Cova mesmo sem conhecê-lo, com o passar dos anos e a presença permanente de Barrera, percebe que não encontrará a prosperidade com a qual sonhava. Paralelamente, Alicia e Griselda, talvez escravizadas por Barrera, ou voluntariamente, desaparecem. Franco e Cova, antes desatentos com relação a suas companheiras, decidem persegui-las. Na segunda parte do romance, Cova está distante dos perigos da cidade e dos pampas: na selva já não podem capturá-lo. Reserva-se, então, ao papel de ouvinte. Primeiro de Helí Mesa, que explica a corrupção das companhias de

caucho, amparada pela ausência de lei. Em seguida, de Clemente Silva, cuja história é a da busca incessante por seu filho, Lucianito. Até a terceira parte prossegue o relato de desagregação da família de Clemente. Em seguida, outras personagens aparecem, mas encena-se fundamentalmente a própria concepção de *La vorágine*.

Parte 2

Injustiças de toda ordem recaem sobre Cova e dirigem suas ações. Desde Alicia obrigada a se casar com um homem que não ama, à extração da borracha que converte os homens em escravos e pouco enriquece aqueles que estão no comando, além de uma infinidade de tragédias pessoais, como as de Franco, Zoraida e Clemente Silva. Nessa viagem a um espaço e a um tempo alternativos, Cova é freqüentemente impelido ao papel de redentor de uma barbárie e violência imperantes⁶. Embora busque sentidos para sua existência e se pergunte por algo que possa, finalmente, orientá-la, a travessia não lhe permite segurança. Mostra-se cada vez mais contraditório, com mudanças bruscas de humor e, inclusive, de ideal. Dentro da floresta, com suas sombras variáveis sob as copas das árvores, ele se descobre instável e transtornado. Assim, quando Alicia desaparece, decide buscá-la independente de ela ter fugido ou ter sido raptada e também apesar de ter declarado em diversas passagens não nutrir afeto por ela. Por momentos, imagina-se ermitão, em outros, vê-se casado e com filhos, retirado numa casa modesta e digna de felicidade. Sente-se, tanto mais, atraído pelo paradoxo, registrando as recordações e narrações desse tipo. Um dos micro-enredos, por exemplo, é a história de um naturalista francês revoltado com a miséria e escravidão dos seringueiros. No afã de ajudá-los, envia fotos para um jornal. Quando a notícia retorna à selva, entretanto, a denúncia produz mais sofrimento e violência para aqueles homens, castigados por terem contribuído relatando o seu flagelo.

Em contraste, no romance de Carpentier o narrador se redime, como redentor apenas de si, quase integralmente. Assim, recria-se a viagem num outro espaço e num outro tempo, tal qual ensinara Rivera, mas plasmada de uma estética que inverte os eixos axiológicos: conhece-se o outro e simultaneamente se promove um retorno ao primigênio e ao que parecia perdido⁷. A barbárie é, portanto, substituída por um primitivismo extremamente enriquecedor. O narrador de *Los pasos perdidos*, diferentemente do de *La vorágine*, não pretendeu jamais interferir ou ajudar. Ao contrário, portou-se como um observador, na maior parte do tempo enganando-se com relação ao que presenciava.

Quando a aparente harmonia é quebrada, ele abandona a possibilidade de vida na selva conforme idealizara⁸. Para compreender essa ruptura, faz-se necessário uma breve interpolação sobre a inscrição dos textos de Carpentier e Rivera nas artes de vanguarda.

Durante a escrita de seus romances, os dois escritores estiveram sob o influxo dos movimentos artísticos europeus. No caso de Rivera, tratava-se “del arte nuevo” na Espanha, quando se buscava novos objetos de representação: exóticos ou excessivamente ordinários. Na Colômbia, o grupo que incorporava essa influência era conhecido como *Generación del Centenario*. Suas concepções modernistas alterariam a observação do autóctone, cuja pujança gostariam de ver controlada com a ajuda da tecnologia, da ciência e do progresso. Carpentier, em razão de sua vasta produção jornalística e de um período na França, quando chegou a se filiar ao surrealismo, ofereceria maiores subsídios de seu entendimento da vanguarda⁹. Paradoxalmente, porque sua filiação ao surrealismo francês foi intensa, *Los pasos perdidos*, em vez da categoria regionalista imputada a *La vorágine*, foi tomado como exposição do que seriam as concepções “latino-americanas genuínas”.

Num artigo de 1928, chamado “En la extrema avanzada, algunas actitudes del ‘surrealismo’”, Carpentier discorre sobre André Breton, num tom de homenagem ao “Manifesto do surrealismo” (Carpentier, 1986, pp. 125-130). De fato, esse reconhecimento não seria completamente apagado. O título *Los pasos perdidos* repetiria aquele do volume de textos vanguardistas de Breton, publicado em 1924: *Le pas perdue*¹⁰.

Em 1953, entretanto, quando da publicação de seu romance sobre a Amazônia, o caminho teórico-crítico empreendido pelo escritor havia se tornado sinuoso, desprovido das celebrações vanguardistas dos anos 1930. No famoso prólogo a *El reino de este mundo* (1949), esclarece os rumos do que nomearia “real maravilhoso”, arte exclusiva dos trópicos, que deveria combater o maravilhoso dos “clichês” medievais, do “pobrememente sugerido”, dos “truques de prestidigitação”. A sensação do maravilhoso pressuporia fé, não a artimanha literária do surrealismo, não o “onírico ‘arrumado’”, não os “elogios da loucura”. Para Carpentier, esse efeito teria cobrado força e clareza em uma viagem ao Haiti, quando deparou com o primitivismo e a pureza conservados, ou, em outras palavras, com uma tradição originária em vigor: “onde ainda não terminou de se estabelecer, por exemplo, um inventário de cosmogonias”; onde a maior parte das danças coletivas, como no restante da América, encerraria um profundo sentido ritual, com permanência de hinos mágicos. Assim, “pela virgindade da paisagem, pela formação, pela ontologia, pela presença fáustica do índio e do negro,

pela Revelação que constituiu seu recente descobrimento, pelas fecundas mestiçagens que propiciou”, a América estaria “muito distante de esgotar seu caudal de mitologias”. (Carpentier, 1997, p. 16)

O desenlace desse prólogo vinha sendo construído desde o ensaio “América ante la joven literatura europea”, de 1931, quando segue o conselho de Philippe Soupault aí reproduzido de que a América Latina deveria deixar de se voltar ao velho continente, que conservaria ainda um “prestígio incompreensível”. Também a sugestão de Robert Desnos, que afirmaria a América Latina como “terra fértil e virgem”, palco futuro de “acontecimentos formidáveis na evolução do estado social do mundo”. Carpentier pergunta-se, além disso, tal qual Georges Ribemont-Dessaignes, chefe de redação da revista *Bifur*, “O que se deve esperar para que a América Latina seja, aos olhos da Europa, algo além de uma série de artigos mais ou menos suntuosos ou voluptuosos? O que será necessário para que a Europa a conheça como deve?”. Acreditando na necessidade de reafirmação desses julgamentos, Carpentier concluiria que “Toda arte necessita de uma tradição de *ofício*” (Carpentier, 1986, p. 302).

Essa forma ou realização técnica passaria pela concepção do real maravilhoso, exposto no prefácio de *El reino de este mundo*, mas também pela idéia do barroco, reiterada em ensaios e entrevistas. Por mais que Carpentier não concordasse, sua produção jamais se afastou da Europa. Sua “tradição de *ofício*”, ao contrário do que afirmaria, não resultava apenas do Haiti, mas do olhar europeu (ou daquele formado pela Europa) observando o Haiti como genuíno e inexplorado. Em entrevista a Joaquín Soler Serrano em 1977, Carpentier fala com grande entusiasmo sobre o “barroquismo”, luxo da arte diante de uma natureza exuberante, uma “criação rica” com a “forma aberta” que permite expansão (Carpentier, 2000). A América Latina, sob sua perspectiva, necessitaria do barroco como instrumento de autodescrição. Ele corresponderia à sensibilidade americana, com sua “imaginação da cor” que amalgamaria o gótico e o românico sem ter passado por nenhuma das duas expressões. Note-se, é o próprio Carpentier quem escolheria categorias artísticas européias: gótico, românico, barroco.

O maravilhoso para Carpentier e para Rivera existe na selva amazônica “em estado vivo”, “em estado bruto”. Talvez em decorrência dessa proximidade, consciente para Carpentier, ele tenha afirmado na mesma entrevista que concedeu à televisão espanhola que Rivera escrevia “em barroco”, “sem medo do barroco”. De acordo com Severo Sarduy, o barroco, “animado pela nostalgia do Paraíso Perdido”, seria a imersão no panteísmo, ademais de busca do ingênuo, do primitivo

e da nudez representados pela “apoteose do artifício”, como nas artes plásticas. Comportaria, ainda, o “desperdício erótico” que se compraz no suplemento e na demasia, e, desse modo, “na perda parcial do objeto” (em Moreno, 1979, pp. 161-178). O neobarroco ou barroco atual, categoria em que Carpentier certamente estaria inscrito, sabe-se, entretanto, como técnica que “pretende um fim que constantemente lhe escapa” (em Moreno, 1979, p. 178).

Essa última asserção é apropriada para a compreensão do desenlace de *Los pasos perdidos*. O narrador se frustra ao descobrir-se incapaz de um retorno integral ao primigênio e essa decepção liga-se diretamente à impossibilidade da produção artística num ambiente que precede o artifício. O homem primordial estaria desligado da necessidade de produzir o novo ou de pensar sobre o futuro. Esbarra-se, pois, no preconceito de crer que o artista é menos homem no sentido natural.

(...) la única raza humana que está impelida de desligarse de las fechas es la raza de quienes hacen arte, y no sólo tienen que adelantarse a un ayer inmediato, representado en testimonios tangibles, sino que se anticipan al canto y forma de otros que vendrán después, creando nuevos testimonios tangibles en plena conciencia de lo hecho hasta hoy. (Carpentier, 2005, p. 355)

O narrador de *La vorágine*, menos culto que o de *Los pasos perdidos*, tem inúmeros preconceitos com relação à selva e aos homens que a povoam, por diversas vezes caracterizados como bárbaros. No entanto, sente-se seduzido e alterado pelo lugar, vendo-o, entretanto, com mais clareza do que o narrador de *Los pasos perdidos*. Em vez de pretender um futuro ideal e, a partir dele, queixar-se do presente vivido – como o faria o narrador de Carpentier – observa o presente/a floresta denunciando os problemas e injustiças que detecta. Em situações-limite e de não compreensão, tem consciência que o papel do artista é simplesmente ouvir. Assim, quando percebe que a sua voz não pode substituir a do outro, ele a concede, permitindo uma exposição direta. Daí os extensos diálogos, o monólogo de Clemente Silva que toma quase um terço do romance, as longas páginas de denúncia de Helí Mesa, o registro impessoal dos delírios de Pipa.

Parte 3

Os indícios de uma observação que idealiza a ponto de ofuscar a compreensão podem ser rastreados em várias passagens de *Los pasos perdidos*. A título de exemplo, compilam-se três delas. A primeira, dig-

na de discussão, atribuiria aos homens da selva maior cuidado com a cultura do que com o conforto, numa atitude inversa àquela dos habitantes da cidade. As duas últimas relacionam-se com a personagem Rosario, mestiça de índia pela qual o narrador se apaixona, aparentemente porque ela negaria as prerrogativas femininas em favor dos seus benefícios de macho:

Para un pueblo era más interesante conservar la memoria de la *Canción de Rolando* que tener agua caliente a domicilio.

Me rodea de cuidados, trayéndome de comer, ordeñando las cabras para mí, secándome el sudor con paños frescos, atenta a mi palabra, mi sed, mi silencio o mi reposo, con una solicitud que me hace enorgullecerme de mi condición de hombre: aquí, pues, la hembra 'sirve' al varón en el más noble sentido del término, creando la casa con cada gesto. Porque, aunque Rosario y yo no tengamos un techo propio, sus manos son ya mi mesa y jícara de agua que acerca a mi boca, luego de limpiarla de una hoja caída en ella, es vajilla marcada con mis iniciales de amo.

Agarra su hato y sigue al varón sin preguntar más. Muy poco sé de ella. (Carpentier, 2005, pp. 161, 199 e 234)

O distanciamento produzido pela oposição de dois mundos também ocorreria em *La vorágine*. Os dois narradores, afinal, são parcialmente estrangeiros para o ambiente da selva. Da mesma forma que o narrador de *Los pasos perdidos*, Arturo Cova chega a idealizar sua realidade, mas não deixa de registrar posteriormente que suas condições são diferentes das inicialmente desejadas. Nesses instantes de revisão, culpa-se por ser autoritário com o mundo que imagina. Pretende, apesar disso, muito pouco. É notória, nesse sentido, a ausência de reflexões sobre o progresso ou sobre uma realidade em constante degradação. Nos trechos a seguir, há apenas a percepção da barbárie, como nas palavras de Mesa, ou da selva inumana, na opinião de Cova:

(...) la selva trastorna al hombre, desarrollándole los instintos más inhumanos: la crueldad invade las almas como intrincado espino y la codicia quema como fiebre. El ansia de riquezas convalece al cuerpo ya desfallecido, y el olor del caucho produce la locura de los millones" (...) "Sólo que la realidad anda más despacio que la ambición y el beriberi es mal amigo. En el desamparo de vegas y estradas muchos sucumben de calenturas, abrazados al árbol que mana

leche, pegando a la corteza sus ávidas bocas, para calmar, a falta de agua, la sed de la fiebre con caucho líquido; y allí se pudren como hojas, roídos por ratas y hormigas, únicos millones que les llegaron, al morir.

Teniendo a la selva por enemigo, no saben a quién combatir, y se arremeten unos a otros y se matan y se sojuzgan en los intervalos de su desnudo contra el bosque. Y es de verse en algunos lugares cómo sus huellas son semejantes a los aludes: los caucheros que hay en Colombia destruyen anualmente millones de árboles. (Rivera, 2002, pp. 200 e 253)

Cova é devorado pela voragem da selva¹¹, o protagonista de Carpentier sobrevive, mas a custo de talvez nunca se achar. Descobrirá, não sem dor, que os amazônicos não eram tão inocentes quanto supunha, nem mais homens ou mais mulheres. De um lado a morte, de outro, a experiência do irreconciliável. Apesar do tom exortativo em Carpentier, e do descritivo em Rivera, os dois romances são histórias de um extraviado legadas ao leitor com a finalidade de educá-lo. Seus narradores, modelos de aventureiros como Robson Crusoe, atravessam experiências extremas, mas conseguem, senão eles, que pelo menos seus relatos escapem ilesos, fixando a memória da riqueza e extensão da selva, seus detalhes, nomes, imagens, caminhos.

Notas

1. Em *Visão da América* (2006), compilam-se artigos do fim da década de 1940, recolhidos de jornais e revistas, em que Carpentier descreve suas viagens, impressões e leituras de outros viajantes desde o tempo colonial. Rivera começa sua pesquisa bibliográfica e de campo em 1922, quando sai em expedição à Amazônia junto a uma comissão para delimitar os limites entre a Colômbia e a Venezuela. Em 1925, ainda participaria de uma nova viagem.
2. Em 1923, Rivera enviou ao Ministério de Relações Exteriores suas denúncias das injustiças e crimes cometidos nas fronteiras. De volta a Bogotá, no ano de 1924, além de organizar a Junta Patriótica de Defesa Nacional, dedicou-se a escrever artigos de contestação. Sua morte em Nova Iorque no ano de 1928 teve motivos misteriosos e algumas hipóteses atribuem-na às suas críticas.
3. A partir do prefácio de Franklin Távora a seu romance *O Cabeleira*, pode-se depreender que a Amazônia como mistério hídrico, vegetal, pertencente à pré-história do homem, seria um tema recorrente na literatura sobre o assunto: "Quem não entrou ainda nesse mundo novo onde ao homem que pela primeira vez nele penetra se afigura não ter sido precedido por um único sequer dos seus semelhantes" (1973, p. 24).
4. Atribui-se ao pai de Carpentier seu contato inicial com a música, pois antes de se tornar arquiteto foi aluno de Pablo Casals e tencionava ser violinista. Sua mãe tocava piano. Em 1948, Carpentier publicou um estudo intitulado *La música en Cuba*.
5. No período de publicação de *Los pasos perdidos*, o antropólogo Claude Lévi-Strauss fazia sua viagem de exploração das sociedades indígenas brasileiras que resultaria em *Tristes tropiques* (1955).

6. Há, portanto, uma reiteração da tradicional oposição civilização e barbárie, como em *Facundo o Civilización y Barbarie* (1845) de Domingo Faustino Sarmiento e *Doña Bárbara* (1929) de Rómulo Gallegos.
7. No preâmbulo redigido por Euclides da Cunha ao livro de Alberto Rangel, *Inferno verde*, a impressão pré-histórica da Amazônia comparceria de forma semelhante: “O raio da vida humana, que noutros lugares não basta a abranger as vicissitudes das transformações evolutivas da terra e tem de dilatar-se no tempo, revivendo, nas profecias retrospectivas, as extintas existências milenárias dos fósseis, ali abarca círculos inteiros de transmutações orogênicas expressivas. A geologia dinâmica não se deduz, vê-se; e a história geológica vai escrevendo-se, dia a dia, ante as vistas encantadas dos que saibam lê-la.” (em RANGEL, 1927, p. 10).
8. Stephen Gingerich (2001) avalia o narrador protagonista de *Los pasos perdidos* como alter-ego de Carpentier, comenta a tradução norte-americana e registra discordâncias com relação a um dos principais estudiosos de Carpentier, Roberto González Echeverría.
9. Em 1927, Carpentier, depois de encarcerado por seis meses pelo governo de Gerardo Machado, foge para Paris, onde permanece onze anos e adere ao movimento surrealista de André Breton, escrevendo, entre outros, para a revista *Révolution surréaliste*.
10. Entre outros, o volume apresentaria ensaios sobre Guillaume Apollinaire, Jacques Vaché, o dadaísmo, Max Ernst, Giorgio de Chirico, Marcel Duchamp e Francis Picabia.
11. Alejandro Mejías-López (2006) discutiria o romance como discurso sobre discursos. A selva, desse ponto de vista, seria um *corpus* textual.

Bibliografia

- Bréton, André. *Les pas perdus*. In: *Œuvres complètes I*. Paris: Gallimard, 1988.
- Carpentier, Alejo. *Alejo Carpentier: A fondo* [vídeo, 1977]. Entrevista de Joaquín Soler Serrano, 41 min. Barcelona: Editrma, 2000.
- _____. *El reino de este mundo*. México: Siglo XXI, 1997.
- _____. *Los pasos perdidos*. Buenos Aires: Losada, 2005.
- _____. *Obras completas de Alejo Carpentier*. Vol. IX. México: Siglo XXI, 1986.
- _____. *Visão da América*. Trad. Rubia Prates Goldoni e Sérgio Molina. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- Coester, Alfred. *Maelstroms, Green Hells, and Sentimental Jungles*. In: *Hispania*. Vol. 16, nº 1, febrero-marzo 1933, pp. 43-50.
- Rangel, Alberto. *Inferno verde (Scenas e escenarios do Amazonas)*. Tours, France: Tipografia Arault & Cia, 1927.
- David, Elba R. El pictorialismo tropical de *La vorágine* y *El viaje* de Alexander von Humboldt. In: *Hispania*, vol. 47, nº 1, marzo 1964, pp. 36-40.
- Ferrada Alarcón, Ricardo. Texto e identidad en *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier. In: *Lit. lingüíst.*, 2006, nº 17, p.141-155.
- Gingerich, Stephen. Culture and Anonymity, the other voice of *Los pasos perdidos*. In: *The New Centennial Review*, vol. 1, nº 1, Spring 2001, pp. 229-255.
- Mejías-López, Alejandro. Textualidad y sexualidad en la construcción de la selva: genealogías discursivas en *La vorágine* de José Eustasio Rivera. In: *MLN*, 121, nº 2, March 2006, pp. 367-390.

- Poe, Edgar Allan. *Histórias extraordinárias*. Trad. Brenno Silveira e outros. São Paulo: Nova Cultural, 2003.
- Rivera, José Eustasio. *La vorágine*. Con un estudio crítico y biográfico del autor por Juan Loveluck. Santiago: Zig-Zag, 1945.
- _____. *La vorágine*. Prólogo de Susana Zanetti. Buenos Aires: Corregidor, 2002.
- Sarduy, Severo. O Barroco e o Neobarroco. In Moreno, César Fernández (coord.). *América Latina em sua literatura*. Trad. Luiz João Gaio. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- Távora, Franklin. *O Cabeleira*. Rio de Janeiro: Editora Três, 1973.