

O Caribe como área cultural

Eurídice Figueiredo¹ 

Resumo

Este artigo se propõe a analisar o Grande Caribe como uma área cultural correspondente ao que se pode chamar também de Afro-América. Ele parte da concepção do antropólogo brasileiro Darcy Ribeiro, que dividiu a América em três regiões, correspondentes aos diferentes tipos de povoamentos: a dos povos testemunhos (a Meso-América dos povos originários), a América dos brancos que chegaram da Europa (Euro-América) e a América dos “povos novos” (Neo-América ou Afro-América), constituídos pela mestiçagem. O Caribe é aqui concebido não como um espaço delimitado por fronteiras geográficas rígidas, antes, um espaço aberto, de múltiplas variações culturais, que se desterritorializam com as migrações para as grandes capitais onde formam comunidades diaspóricas. A questão da memória da escravidão se conecta também com as da genealogia, da relação com o território e com a história. Uma das características dessa região é o barroco tal como conceptualizado por Alejo Carpentier, Lezama Lima, Severo Sarduy, Edouard Glissant. Carpentier e Glissant afirmam que a América Latina é a terra eleita do barroco porque toda simbiose engendra um barroquismo. O barroco americano estaria ligado também ao realismo maravilhoso tal como apresentado por Carpentier no prólogo do romance O reino desse mundo.

Palavras-chave: mestiçagem; barroco; genealogia; alegoria; escravidão

Silvio Renato Jorge
Editor-chefe dos
Estudos de Literatura

Dra. Livia Reis
Dra. Maria Carolina Pizarro
Editores convidados

Recebido em: 17/05/2024
Aceito em: 11/06/2024

¹Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ, Brasil.
E-mail: euridicefig@gmail.com

Como citar:

FIGUEIREDO, Eurídice. O Caribe como área cultural. *Gragoatá*, Niterói, v. 29, n. 65, e62982, set.-dez. 2024. Disponível em: <https://doi.org/10.22409/gragoata.v29i65.62982.pt>

Preâmbulo

Ana Pizarro, a convite da professora Livia Reis, começou a vir dar cursos, proferir conferências e participar de eventos no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal Fluminense nos anos 1990. Ela havia organizado à época o seu monumental livro *América Latina, palavra, literatura e cultura*, em três tomos, publicados pela editora Unicamp e Memorial da América Latina, respectivamente em 1993, 1994 e 1995. Ela foi visionária ao perceber a necessidade de ampliar o escopo dos estudos sobre a América Latina, na maioria das vezes concebida como sinônimo de Hispano-América. Assim, é necessário enfatizar hoje, 30 anos depois de sua empreitada, o valor de seus esforços em estabelecer diálogos entre as diferentes áreas culturais da região. Dentre tantos aspectos inovadores, destaco o fato de não ter deixado de fora o Caribe francófono e o Caribe anglófono, cujos artigos estiveram a cargo de dois especialistas, Maximilien Laroche e Emilio Jorge Rodríguez, respectivamente.

Em 2000, organizei o colóquio “Americanidade compartilhada”, que contou com a participação dos escritores Moacyr Scliar (Brasil), Pierre Samson (Canadá) e George Lamming (Barbados); e dos pesquisadores Eva Le Grand (Université du Québec à Montréal), Flávio Aguiar (Universidade de São Paulo), Ana Pizarro (Universidad de Santiago de Chile), Ruben Oliven (Universidade Federal do Rio Grande do Sul), Enrique Lareta (Universidade Cândido Mendes), Denis Delage (Université Laval), Jocelyn Letourneau (Université Laval), Roberto Marquez (Mount Holyoke College).

Os desdobramentos desse evento se fizeram sentir em 2002, no livro *El archipiélago de fronteras externas: culturas del Caribe hoy*, organizado por Ana Pizarro, no qual publiquei o artigo “Construcciones identitarias: Aimé Césaire, Édouard Glissant y Patrick Chamoiseau”. No mesmo livro saiu o texto que Roberto Marquez havia apresentado no colóquio “Americanidade compartilhada”, cuja participação, aliás, havia sido sugerida por Ana Pizarro, assim como a de George Lamming. O texto a seguir foi parcialmente inspirado por esse livro organizado por Ana Pizarro.

A Afro-América ou o Grande Caribe

O antropólogo brasileiro Darcy Ribeiro divide a América em três regiões que correspondem aos diferentes tipos de povoamentos: a América dos povos testemunhos (a Meso-América), a América dos brancos que chegaram da Europa (Euro-América) e a América dos “povos novos” (Neo-América ou Afro-América). No artigo “Áreas culturais na modernidade tardia”, do livro *O Sul e os Trópicos*, Ana Pizarro (2006, p. 97) parte dessa concepção de Darcy Ribeiro e expande-a, vislumbrando mais quatro áreas culturais na América Latina: 1. o Brasil, que articula uma série de subáreas; 2. uma área com estrutura cultural similar, porém sem

unidade geográfica, que corresponderia às grandes planícies (o páramo mexicano, o sertão brasileiro, a savana venezuelana, o Pampa argentino); 3. a comunidade dos latinos nos Estados Unidos; 4. a Amazônia, região que faz parte de oito países e tem cerca de vinte milhões de habitantes. “Conhecer a Amazônia é uma maneira de apropriá-la para o continente que a olhou sem enxergá-la” (Pizarro, 2006, p. 101).

A Afro-Latino-América ou América Ladina, nas expressões de Lélia Gonzalez (2020), corresponde à região das fazendas escravistas em que populações de etnias díspares entraram em contato, em processos de mestiçagem biológica e cultural: “são povos novos os brasileiros, os venezuelanos, os colombianos, os antilhanos, uma parte da população da América Central e do Sul dos Estados-Unidos” (Ribeiro, 2007, p. 185). O crítico cubano Antonio Benitez Rojo associa a Neo-América ao Caribe, concebido como um meta-arquipélago situado no fluxo marinho que vai

de la desembocadura del Amazonas hasta el delta del Mississipi, el cual baña la costa norte de Sudamérica y Centroamérica, el viejo puente de islas arahuaco-caribe, y partes no del todo integradas a la médula tecnológica de Estados Unidos, como son la Florida y la Louisiana: además, habría quizá que contar a Nueva York, ciudad donde la densidad de la población caribeña es cosa notable. (Benitez Rojo, 1998, p. 43).

Ao se referir a Nova York, ele evoca a diáspora caribenha, presente tanto ali quanto em outras cidades como Paris e Londres. George Yúdice (2002, p. 143) afirma que, pelos anos 1990, seria lógico caracterizar Miami como capital do Caribe, como propuseram Alejandro Portes e Alex Stepick, em *City on the edge: The transformation of Miami*. No entanto, no início dos 2000, Yúdice vê Miami antes como capital da indústria cultural voltada para o público latino dos Estados Unidos e o latino-americano.

Do ponto de vista geográfico, costuma-se definir o Caribe como toda a área que é banhada pelo mar do mesmo nome, mas ainda assim as opiniões são divergentes porque se se considerar que a característica principal do Caribe é a herança do sistema de *plantations*, há ilhas que não tiveram esse sistema escravista enquanto grandes regiões do Brasil e dos Estados Unidos compartilham, neste sentido, uma história semelhante à do Caribe. Daniel Maximin (2006) aponta para a denominação da área, que é imprecisa, variada: se nas línguas latinas usam-se as variantes de Caribe e Antilhas, em inglês o termo é West Indies. Com fronteiras moventes, ele lembra que a região pode abarcar tanto Nova Orleans quanto a Bahia, e hoje, com as migrações, tanto Montreal quanto Miami ou Paris. Este Grande Caribe¹ não tem fronteiras nacionais rígidas porque há imbricações e superposições: a região costeira de Colômbia, Venezuela e México é caribenha enquanto o *hinterland* se define como Meso-América.

Ao falar de Grande Caribe sem fronteiras precisas, levo em consideração: 1. A dimensão histórica (*plantations*, escravidão, mestiçagens de múltiplos povos colocados em contato); 2. A dimensão geográfica que faz com que as Antilhas (as ilhas, pequenas e grandes), apesar das

¹Para uma configuração mais geográfica ao longo da História, cf artigo de Margarita Mateo e Luis Alvares “Los contextos caribeños: lenguas, etnias, geografía” (2006).

diferenças de colonização, criaram alguma interação, alguns laços, devido à sua situação arquipélica; 3. A importância das crescentes migrações que projetam o Caribe para os grandes centros hegemônicos, ensejando novos fatores de comunicação e novas identidades. Esse aspecto cultural se caracteriza pelo hibridismo e por novas performances identitárias. Aliás, a ideia de abertura transnacional está presente no sugestivo título do livro de Ana Pizarro, *El archipiélago de fronteras externas* (2002) e na epígrafe do escritor George Lamming:

Un concepto de nación no definida por fronteras territoriales específicas y cuyos ciudadanos, dispersos por varias latitudes dentro y fuera del archipiélago, muestran fidelidad a las leyes de 'nación-estado' de su localidad particular sin ruptura alguna de contigüidad cultural con el mundo de su primera infancia. Ellos han creado el fenómeno de una familia transnacional. (Lamming *apud* Pizarro, 2002, p. 11).

Essa epígrafe enfatiza a ideia que já estava no título, a concepção do Caribe não como um espaço delimitado por fronteiras geográficas rígidas, antes, um espaço aberto, de múltiplas variações culturais, que se desterritorializam com as migrações. Os migrantes caribenhos instalados nas grandes capitais (Londres, Paris, Nova York, Miami, Montreal) formam comunidades diaspóricas que, encaradas como massa homogênea pelo "grupo de referência" (Landowski, 2002, 1988) e vivendo em geral nos mesmos locais, são levadas a estabelecer novas relações com migrantes de outros países, criando identificações e novas redes de relacionamento. Um jamaicano em Londres torna-se *malgré lui* "afro-caribenho", tanto quanto aqueles provenientes de Trinidad, Barbados, etc.

Comparada com as outras duas regiões da América - a Meso-América e a Euro-América -, a América dos chamados povos novos e que, na esteira dos escritores mencionados, sobretudo de Benitez Rojo, estou chamando de Grande Caribe, é onde a questão genealógica é mais crucial. A quem pertence a América? Aos povos ameríndios que a habitavam antes de todos, aos europeus que a colonizaram, aos africanos que a cultivaram enquanto escravizados, aos imigrantes que a adotaram? A história desta região da América foi marcada pelo choque, pela contração, pela negação dolorosa e pela explosão, ou como afirma Stuart Hall (2003, p. 30): "Longe de constituir uma continuidade com os nossos passados, nossa relação com essa história está marcada pelas rupturas mais aterradoras, violentas e abruptas". O descontínuo na continuidade, assim como a impossibilidade de a consciência coletiva contornar a questão caracterizaria o que Glissant (1981a, p. 131), prefere chamar de "não-história". Se na Meso-América os ameríndios conservaram, ainda que de maneira já hibridizada, seus mitos cosmogônicos, numa atitude de resistência, se na Euro-América os brancos construíram seus discursos fundadores pela rasura da presença de negros e ameríndios, no Grande Caribe a questão da origem continua ressoando, de maneira muito visível, até hoje.

Para Benitez Rojo, a *plantation* constitui o imenso arquivo do Caribe, é o seu macrossistema que explicaria a cultura e o modo de vida dos caribenhos até o presente, numa repetição em diferença. Inspirando-se na Teoria do Caos, assim como Glissant, Benitez Rojo (1998, p. 26) considera o Caribe “un meta-archipiélago cultural sin centro y sin límites, un caos dentro del cual hay una isla que se repite incesantemente – cada copia distinta –, fundiendo y refundiendo materiales etnológicos”.

Apesar desse traço comum fundador, o Caribe tem diferenças culturais importantes, decorrentes das histórias coloniais. Existe grande variedade de línguas ocidentais – espanhol, inglês, francês, espanhol, neerlandês e português –, diferentes crioulos (créole, papiamento, sranan/surinamês), além de línguas indígenas, hindi, vestígios de línguas africanas ainda usadas nos cultos, etc. Isto levou Sidney W. Mintz a considerar o Caribe não propriamente uma “área cultural”, mas uma “área societal”, devido aos traços sócio-estruturais comuns (*apud* Benitez Rojo, 1998, p. 55-56). Alguns autores no passado privilegiaram a semelhança – como o Père Labat (1663-1738) – enquanto outros salientaram e apontaram sobretudo as diferenças – como James Anthony Froude (1818-1894). Como o Père Labat, Benitez Rojo considera o Caribe uma “área rítmica”, já que os vários ritmos da região têm semelhanças graças a uma origem (africana) comum. Fugindo, pois, de qualquer categorização de ordem geográfica, aproprio-me da metáfora de Benitez Rojo para considerar o Grande Caribe como uma “Via Láctea de Caos”, em que se detectam algumas regularidades dinâmicas em um devir sempre imprevisível.

O Caribe francófono e a América Latina

Há um hiato entre o Caribe de língua francesa (Haiti e os Departamentos de Ultramar da França: Martinica, Guadalupe e Guiana Francesa) e a América Latina. O caso dos países de língua inglesa² e neerlandesa é ainda mais problemático.³ O Haiti⁴ foi, desde sua independência, ignorado pelos países latino-americanos, apesar da ajuda dada pelo país ao Libertador, Simon Bolívar, que esteve no Haiti duas vezes, em 1815 e 1816. O presidente Pétion, do Haiti, forneceu-lhe homens, armas e barcos para ajudá-lo em sua guerra de independência, pedindo-lhe que acabasse com a escravidão após a vitória, o que Bolívar – proprietário de escravos – não fez.

Na América escravista, todos tinham medo do exemplo haitiano. O pânico foi particularmente forte em países com maioria negra como o Brasil. O grande diferencial entre a independência haitiana e a dos países latino-americanos é que no Haiti foram os antigos escravos que encabeçaram a revolução e assumiram o poder enquanto nos demais países a independência foi feita pelas elites *criollas*, que eram proprietárias de terras e escravos. O Haiti foi a Cuba do século XIX: como o poder realmente mudou de mãos, sofreu um bloqueio econômico das potências, o que impossibilitou seu desenvolvimento econômico. Depois de alguns

²Deve-se destacar a relação de solidariedade e de aliança que se estabeleceu desde o início do século XX entre os intelectuais negros do Caribe e dos Estados Unidos. Basta evocar os nomes de Marcus Garvey e Claude Mackay no período das vanguardas. A partir dos anos 1960 o intercâmbio com a África se intensificou, numa triangulação com Londres, que se tornou o maior centro caribenho da Europa.

³Um destaque deve ser dado ao trabalho empreendido pela Casa de las Américas, em Cuba, com seu Centro de Estudos sobre o Caribe, que não faz distinção de língua e divulga pesquisa sobre toda a região.

⁴O Haiti (Saint-Domingue, enquanto colônia francesa) teve uma impressionante luta contra a metrópole francesa, iniciada em 1791 com a cerimônia de Bois-Caïman e liderada em seguida por Toussaint Louverture, Dessalines e Christophe, que venceram as tropas de Napoleão. O país independente (1804), praticamente destruído, não foi reconhecido nem pela antiga metrópole, nem pela comunidade internacional. A França só viria a reconhecer a independência do Haiti em 1838, depois de um acordo em que o país se comprometeu a pagar-lhe uma indenização. Os Estados Unidos só iriam entrar em entendimento com o governo do Haiti durante a Guerra de Secessão (1864), quando se preparavam para abolir a escravidão em seu próprio território.

anos de conflitos internos, o Haiti já não tinha nem dinheiro nem tecnologia para continuar produzindo açúcar, café e outros produtos agrícolas que exportava até sua independência.

A diferença de língua não impediu os contatos de Bolívar com Pétion no anos de 1815-1816 – quando precisou de sua ajuda – mas a partir do momento em que todos passaram a fugir de um modelo que não queriam imitar, o Haiti se isolou do resto da América Latina, em particular de seus vizinhos, a República Dominicana e Cuba, que construíram suas identidades nacionais em oposição à do Haiti: se este era negro e praticava o vodu, Cuba e a República Dominicana buscaram afirmar sua hispanidade e seu catolicismo, denegando a forte presença do sangue negro em sua população. O *créole* (de base francesa) falado pelos haitianos é barreira que serve para separar ainda mais. Com o empobrecimento do Haiti e a diáspora dos haitianos – sobretudo das camadas mais pobres – em direção às outras ilhas do Caribe, a rejeição e o desprezo aos haitianos tenderam a se acirrar e reforçar o seu isolamento.

Apesar da realidade difícil, o Haiti tinha uma história revolucionária que podia fornecer, no plano do discurso, o aspecto épico e heroico que os escritores caribenhos buscavam. Como nenhum outro país da região tinha uma história tão espetacular quanto ele – sendo que alguns ainda eram colônias ou mantinham uma relação de dependência com os Estados Unidos – a partir dos anos 1930 o Haiti desempenhou um papel de ícone da revolução. A epopeia da luta pela independência foi tematizada por diversos escritores. C.L.R. James traçou a história da revolução em *Os jacobinos negros (The Black Jacobins)*. No *Diário de um retorno ao país natal (Cahier d'un retour au pays natal)* Aimé Césaire se referiu ao Haiti como o país “onde a negritude se pôs de pé pela primeira vez” (*où la negritude se mit debout pour la première fois*). A viagem de Césaire ao Haiti em 1944, que o marcou profundamente, transparece em obras publicadas nos anos 1960: a peça *A tragédia do rei Christophe (La tragédie du roi Christophe)* e o ensaio histórico *Toussaint Louverture*. Edouard Glissant também retomou a história do herói da independência na peça *Monsieur Toussaint*. Alejo Carpentier recriou a grande epopeia negra no romance *O reino deste mundo (El reino de este mundo)*, romance de 1949 que narra, de maneira fictícia, a história de vida do personagem Ti-Noël, cujo percurso acompanha o da revolução haitiana. Foi no prefácio desse romance que apresentou o conceito de realismo maravilhoso, inspirado justamente pelas forças mágicas do vodu, que ele conheceu em sua viagem ao Haiti em 1943.⁵

Apesar da mitificação do Haiti como a terra da rebelião de escravizados que, simbolicamente, afirma o orgulho de uma identidade negra, nos romances que tematizam a vida cotidiana, no presente, a figura do haitiano – sempre associado ao vodu e à pobreza – é retratada de maneira bastante negativa. Carpentier mostra o grupo de haitianos em *Écue-yamba-ó (1933)* como pessoas que são desprezadas em Cuba porque representam o Outro: não pronunciam as palavras do espanhol

⁵Maria Helena Valentim Duca Oyama (2009), em sua tese de doutorado *O Haiti como locus ficcional da identidade caribenha: olhares transnacionais em Carpentier, Césaire e Glissant*, defendida na Universidade Federal Fluminense (UFF), vê a revolução de Saint-Domingue como paradigma da luta anticolonial.

“direito”, falam um *patois*, praticam bruxarias, aceitam salários menores que os cubanos. “Los haitianos eran unos animales y unos salvajes! Los hijos de Tranquilino Moya estaban sin trabajo desde que los braceros de Haití aceptaban jornales increíblemente bajos!” (Carpentier, 1990, p. 73).

Apesar de as diferenças de línguas serem causa de separação, de hiato, os escritores estão em contato com maior facilidade graças às traduções, às viagens e encontros internacionais, que possibilitam maior interação e interlocução. Um escritor como Glissant, que afirma que escrever em presença das outras línguas é um imperativo nos dias de hoje, tem consciência de ter uma linguagem semelhante à de outros escritores caribenhos como Nicolás Guillén, Derek Walcott e V.S. Naipaul: todos eles transgridem a norma da língua a fim de criar uma linguagem que dê conta do vivido antilhano (Glissant, 1981a, p. 182).

Mestiçagem e barroco

Alguns dos mais influentes teóricos do barroco americano são escritores do Caribe: Alejo Carpentier, Lezama Lima, Severo Sarduy, Edouard Glissant. Carpentier afirma que a América latina é a terra eleita do barroco⁶ porque toda simbiose, toda mestiçagem, engendra um barroquismo; o barroquismo viria da consciência de ser uma coisa nova. Glissant também associa o barroco à mestiçagem: “O tempo forte dessa evolução é a mestiçagem, cuja vontade barroca se precipita na vertigem: dos estilos, das linguagens, das culturas” (Glissant, 1990, p. 92).⁷ Lezama Lima não usa a palavra mestiçagem, mas aponta dois mestiços, o índio Kondori (na Bolívia) e Aleijadinho (no Brasil) como epítomes do barroco. Eles seriam “as duas grandes sínteses que estão na raiz do barroco americano, a hispano-incaica e a hispano-negroide” (Lezama Lima, 1988, p. 106).

O barroco americano estaria ligado também ao realismo maravilhoso tal como conceituado por Carpentier (1987, p. 121): “aquele que encontramos em estado bruto, latente, onipresente em tudo o que é latino-americano. Aqui o insólito é cotidiano, sempre foi cotidiano”. Não é só a arquitetura que é barroca para Carpentier, a própria natureza americana seria barroca: “Nosso mundo é barroco pela arquitetura [...] pelo arrefrescamento e complexidade de sua natureza e vegetação, pela policromia de tudo quanto nos cerca, pela pulsação telúrica dos fenômenos aos quais ainda estamos submetidos” (Carpentier, 1987, p. 26).

Em resumo: apesar de se referir e analisar as diferentes formas do barroco europeu, Carpentier acaba tendo uma visão essencialista da América como terra do maravilhoso que engendra um barroquismo, que já estaria, segundo ele, presente nas civilizações azteca e inca. Para Carpentier, o barroco americano decorre também da necessidade de nomear a paisagem americana, diferente da europeia e, portanto, desconhecida, inimaginável, para os leitores europeus. Não basta que o escritor profira a palavra para que a coisa seja evocada: a rosa ou a maçã, por exemplo, são termos que têm uma longa história literária

⁶Embora alguns escritores e críticos usem o termo neobarroco, prefiro usar simplesmente barroco para designar o barroco americano porque a diferença residiria no fato de sua irrupção no século XX na América Latina, notadamente no Caribe, quando a Europa parecia esquecida dele. Entretanto, o barroco subsiste, mesmo se como força latente, contra-hegemônica, que volta à cena.

⁷É de minha autoria a tradução de todas as citações retiradas de livros que estão em francês nas referências.

na Europa, enquanto plantas americanas como *ceiba* e *papayo* não são conhecidas, o que leva o escritor a fazer perífrases a fim de descrever, detalhar, comparar.

Lezama Lima (1988) considera que o barroco é ibérico e, em seguida, (latino)americano, e corresponde ao luto que nasce da violência histórica da colonização, das ruínas dos mitos e das divindades autóctones. Se na Europa ele é obra da contrarreforma, na América Latina ele seria decorrência da contra-conquista. Para Lezama Lima, o barroco se caracteriza pela tensão, pelo plutonismo (fogo originário que rompe os fragmentos e os unifica) e pelo estilo plenário, que representa aquisições de linguagem, talvez únicas no mundo.

Severo Sarduy mostra também que o barroco recicla as diferentes linguagens – inclusive a da ciência – para transformá-las em novas metáforas. Aliás, o uso que Glissant faz da Teoria do Caos⁸ e da Geometria Fractal vai nesse sentido, o de apropriação da linguagem científica como metáfora para construir seus conceitos de criouliização e de *Tout Monde*: a noção de imprevisibilidade, que é fundadora dessas teorias, norteia a ideia de Glissant de que o mundo se criouliiza, de que, na esteira da globalização, surgem novos fenômenos de contato e mistura, novos processos de Relação, que caracterizaram a formação histórica do Caribe. No processo imprevisível de criouliização, a variante “tempo” é importante, pois é ao longo do tempo que se dão as mudanças desordenadas, múltiplas e aleatórias, como um grande Caos.

Para Sarduy, o barroco rememora o caos primitivo; inspirando-se em Pierre Charpentrat, ele identifica o barroco com “a ideia de liberdade e de confiança numa natureza de preferência desordenada” (Sarduy, 1979, p. 162-163). Ele considera, como Jean Rousset, que o barroco está ligado ao artifício, postulando três mecanismos de artificialização: 1. A substituição de um significante comum por um outro; o barroco seria, pois, o domínio da metáfora, da hipérbole, do desperdício; 2. A proliferação de significantes que circunscrevem o significante ausente, que será inferido por uma leitura radial: “Sua presença é constante sobretudo em forma de enumeração disparatada, de acumulação de diversos nódulos de significação, de justaposição de unidades heterogêneas, de lista díspar e *collage*” (Sarduy, 1979, p. 165). Essa exuberância barroca está presente em *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, no qual o diabo só é mencionado através de perífrases. A proliferação é metonímica por excelência. 3. A condensação – análoga ao processo onírico – é feita de “permutação, miragem, fusão, intercâmbio entre os elementos [...] de dois dos termos de uma cadeia significativa, choque e condensação dos quais surge um terceiro termo que resume semanticamente os dois primeiros” (Sarduy, 1979, p. 167).

Esses procedimentos barrocos evocados por Sarduy são utilizados por vários escritores dentre os quais Guimarães Rosa, Edouard Glissant e Patrick Chamoiseau. Para realizar o projeto literário de forjar uma

⁸ A Teoria do Caos surgiu na década de 1960 a partir das experiências do cientista estadunidense Edward Lorenz que pesquisava questões meteorológicas: ele percebeu que bastava a mudança de um pequeno elemento para que resultados muito diferentes fossem alcançados (efeito borboleta). Já na década de 1970 o cientista francês Benoît Mandelbrot se deu conta de que as equações de Lorenz coincidiam com as que ele mesmo fizera ao desenvolver os fractais, figuras da geometria não-euclidiana, geradas a partir de fórmulas que retratam matematicamente a geometria da natureza.

estilística da oralidade popular, Guimarães Rosa se pôs à escuta do falar dos tropeiros de Minas Gerais, enquanto os dois escritores da Martinica tentam dar conta de uma certa rítmica do crioulo. Se Ángel Rama⁹ chamou o processo de transformação do romance de “transculturação narrativa”, Glissant utiliza o termo “crioulização” para caracterizar o trabalho de escrita literária feito a partir de uma tradição do conto (oral) crioulo. Eis como Glissant define a crioulização:

⁹Para analisar o que ele chamou de transculturação narrativa, Rama se dedicou sobretudo à obra do peruano José María Arguedas, embora também tenha se referido a Guimarães Rosa, Gabriel García Márquez e Juan Rulfo.

A crioulização para mim não é o crioulo: é, por exemplo, engendrar uma linguagem que tece as poéticas, talvez opostas, das línguas crioulas e das línguas francesas. O que eu chamo uma poética? O contador [de histórias] crioulo se serve de procedimentos que não pertencem ao espírito da língua francesa, que vão até mesmo no sentido oposto: os procedimentos de repetição, de reduplicação, de reiteração, de espera na incerteza, de circularidade. As práticas de listagem [...] que esboço em muitos dos meus textos, essas listas que tentam esgotar o real não em uma fórmula, mas na acumulação, a acumulação precisamente como procedimento retórico, tudo isto me parece ser muito mais importante do ponto de vista da definição de uma linguagem nova, mas muito menos visível [...]. A acumulação de parênteses, por exemplo, ou de [orações] intercaladas, que é uma técnica, não intervém de maneira tão decisiva no discurso francês. (Glissant, 1996, p. 121).

A estética assim definida, barroca por excelência, deriva, pois, do conto tradicional. Glissant explica que a crioulização é barroca porque ela se caracteriza pelo relativismo de suas afirmações; o barroco não pretende impor seus valores como universais (como faz o classicismo). O romance barroco se constrói pelo uso de procedimentos de listagem, de acumulação, de repetição, de circularidade: esse movimento espiralado rompe com a linearidade da narrativa clássica, introduzindo o improvável, o paradoxal, o labiríntico, o obscuro.

O afrorrealismo

A partir dos anos 1980 alguns escritores de língua castelhana começaram a utilizar a expressão afrorrealismo para designar a produção literária de autores afro-descendentes, sobretudo do Caribe (mas não exclusivamente). Segundo Quince Duncan (nascido na Costa Rica em 1940), o afrorrealismo se distingue da negritude e do negrismo, embora ele reconheça que Nicolás Guillén tenha, de alguma forma, começado a tendência ao usar termos de origem africana. “Es una nueva expresión que realiza una subversión africanizante del idioma, recurriendo a referentes míticos inéditos o hasta ahora marginales” (Duncan, 2006, p. 10). Como Glissant em relação à distinção entre crioulo e crioulização, Duncan frisa que os elementos africanos não são decorativos, mas “medulares” na busca de identidade, reconciliação com sua herança cultural e afirmação de sua etnicidade afro. Essa nova corrente teria seis características básicas:

1. El esfuerzo por restituir la voz afroamericana por medio del uso de una terminología afrocéntrica.
2. La reivindicación de la memoria simbólica africana.
3. La reestructuración informada de la memoria histórica de la diáspora africana.
4. La reafirmación del concepto de “comunidad ancestral”.
5. La adopción de una perspectiva intracéntrica.
6. La búsqueda y proclamación de la identidad afro (Duncan, 2006, p. 11).

Como se pode perceber, a linguagem está, mais uma vez, no centro do debate, porque é através dela que as questões identitárias vão poder emergir. A “subversão africanizante do idioma” em espanhol (ou outra língua ocidental) engendra a desterritorialização da língua, a transgressão do código vigente, a busca de uma linguagem que se adapte às exigências de expressão. Nesse sentido, o afrorrealismo tem pontos comuns tanto com a transculturação narrativa concebida por Ángel Rama quanto com a criouliização de Glissant. Processo semelhante se dá com as literaturas produzidas na África por escritores de várias línguas que estão moldando as línguas ocidentais, seja por rupturas na sintaxe, na semântica ou na introdução de africanismos.

Vale também destacar que muitos escritores do Haiti, desde o indigenismo nos anos 1920, fazem uso de termos ligados ao vodu (portanto, de africanismos), além de praticar uma estética da oralidade pela utilização do crioulo (língua popular). Vodu e crioulo, tidos como elementos formadores da identidade nacional, entram em choque com o espírito da língua francesa, plasmando-a e desviando-a para novas realizações. A proposta estética e ideológica do afrorrealismo tem parentesco com o realismo maravilhoso dos haitianos, conforme texto apresentado por J. S. Alexis no Primeiro Congresso de Intelectuais e Artistas Negros, realizado em Paris em 1956. Nesse texto Alexis dá ênfase à cultura popular haitiana, muito mais impregnada das tradições africanas que a cultura das elites, que é mais próxima da ocidental.

Praticar o realismo corresponde para os artistas haitianos a falar a mesma língua que o povo. O realismo maravilhoso dos haitianos é, pois, parte integrante do realismo social, em sua forma haitiana ele obedece às mesmas preocupações. O tesouro de contos, lendas, toda a simbologia musical, coreográfica, plástica, todas as formas de arte popular haitiana para ajudar a nação a resolver os problemas e a realizar as tarefas que estão a sua frente. Os gêneros e os organons ocidentais que nos foram legados devem ser resolutamente transformados num sentido nacional e tudo na obra de arte deve abalar essa sensibilidade particular dos haitianos, filhos de três raças e de quantas culturas. (Alexis, 1956, p. 268).

Ao afirmar as semelhanças entre as correntes ou tendências literárias em diferentes tempos, línguas e regiões não busco aplainar, muito menos amalgamar, todas elas, como se fossem o mesmo. Cada grupo social, sobretudo em situação de conflito, procura traçar caminhos

que o levem a afirmar sua identidade; em cada caso, há especificidades. No entanto, não seria, talvez, excessivo, postular que todas essas poéticas negras e mestiças são barrocas *par excellence* porque implicam na hibridização da língua, na mistura de mitologias e simbologias. Toda mestiçagem engendra um barroquismo, como já haviam percebido Carpentier e Glissant.

Barroco e história

Severo Sarduy (1979, p. 178) assinala que o barroco “reflete estruturalmente a desarmonia, a ruptura da homogeneidade, do *logos* enquanto absoluto, a carência que constitui nosso fundamento epistêmico”, ou seja, os escritores barrocos fazem uma crítica à história oficial, adotando uma visão crítica, contestatária.

Barroco em sua ação de pesar, em sua queda, em sua linguagem afetada, às vezes estridente, multicolor e caótico, metaforiza a impugnação da entidade logocêntrica que até então nos estruturava em sua distância e sua autoridade; barroco que recusa toda instauração, que metaforiza a ordem discutida, o deus julgado, a lei transgredida. Barroco da Revolução. (Sarduy, 1979, p. 178).

Esses escritores barrocos fazem uma invocação épica da história através da alegoria, da fantasmagoria, situando-se numa visão revisionista que se insurge contra os paradigmas de modernização difundida pelo Ocidente, ao mesmo tempo em que incorpora os elementos da tradição europeia, inclusive a do próprio barroco. Há neles uma visão não-linear e não naturalista da história. Segundo Chiampi (1998), o barroco se dinamiza no nível de uma temporalidade paralela que seria a da meta-história: “é o nosso devir permanente, o morto que continua falando, um passado que dialoga com o presente por seus fragmentos e ruínas, quem sabe para preveni-lo de tornar-se teleológico e conclusivo” (Chiampi, 1998, p. XVII).

As histórias contadas pelos escritores barrocos se embaralham, se entranham, em metamorfoses que produzem uma profusão de sentidos. As narrativas não são nem lineares nem miméticas, as intrigas e as relações entre os personagens não são muito claras nem muito lógicas. O leitor encontra-se no terreno do indecível, há uma hesitação justamente porque os romances não são “realistas”. A liberdade desses escritores decorre do fato de eles não terem a pretensão de desvelar “a verdade”, é antes uma maneira de conservar uma liberdade que se abre a todas as liberdades. Incorpora-se à tradição rabelaisiana do barroco que a França havia apagado por séculos, introduzindo o riso, o erotismo, a carnavalização, a linguagem desregrada e inovadora, o realismo grotesco¹⁰.

Guy Scarpetta (1988, p. 279), numa análise do romance *Terra nostra*, de Carlos Fuentes, se refere à maneira como a dimensão hispânica é tratada por grandes romancistas latino-americanos: não como uma

¹⁰ Desenvolvo este aspecto no artigo “O humor rabelaisiano de Patrick Chamoiseau e Mário de Andrade”, publicado na revista *Alea: Estudos neolatinos*, v. 7, n. 2, dez. 2005. Disponível em <http://www.scielo.br> e retomado, com pequenas modificações, no meu livro *Representações de etnicidade: perspectivas interamericanas de literatura e cultura* (Figueiredo, 2010)

camada arqueológica, mas como algo transversal. Ao assumir a tradição barroca ibérica, eles mostram o seu avesso, o não-dito: “um avesso, e isto é essencial, que pertence à própria Espanha, e não só às civilizações pré-colombianas que ela suplantou” (Scarpetta, 1988, p. 280). Ao desencavar o recalcado, esses escritores não apontam para o mito de uma origem pura, mas iluminam a força sombria que está subjacente no próprio recalque.

Memória e história da escravidão

É grande o número de escritores que tematizaram a memória da escravidão. Sem pretender esgotar a questão nos limites deste artigo, creio que alguns livros formam as balizas para se pensar o assunto. O cubano Miguel Barnet (nascido em 1940), com *Biografía de un Cimarrón* (1966), foi um dos autores que inauguraram o gênero de *testimonio* hispano-americano, que seria legitimado pela Casa de las Américas em 1970 ao criar um prêmio específico para ele. A narrativa tem um registro etnológico, pois foi escrito a partir do testemunho de um velho, Esteban Montejo, que tinha 104 anos quando Barnet conheceu-o e entrevistou-o. Montejo, nascido em 1860, fora escravizado, e depois fugira para as colinas, tornando-se um *cimarrón*.¹¹ Ele descreve as condições de vida nos *barracones* em que viviam os escravizados, os castigos, as religiões, as danças, a impossibilidade de constituir uma família já que homens, mulheres e crianças eram separados uns dos outros. Conta como escapou dessa vida e tornou-se *cimarrón* vivendo nos morros em perfeita solidão. Depois da abolição da escravidão, voltou para a planície onde se encontravam os engenhos de açúcar para trabalhar; anos depois participou da guerra de independência. Ele se refere ao suicídio dos ameríndios e dos chineses, mas, numa espécie de realismo mágico, afirma que os negros não se suicidavam, eles voavam de volta para a África.

Pero los negros no hacían eso, porque ellos se iban volando, volaban por el cielo y cogían para su tierra. [...]. Hay gente que dicen que los negros se tiraban en los ríos; eso es falso. La verdad es que ellos se amaraban un negocio a la cintura que le decían prenda y estava cargada. Ahí estava la fuerza. Eso yo lo conozco palmo a palmo y es positivo. (Barnet, 1993, p. 36).

Numa região em que quase não houve relato de escravo, comparativamente com os Estados Unidos, que tiveram muitos¹², o livro de Barnet foi um importante testemunho dado por um dos últimos homens vivos a terem tido a experiência da escravidão e do *cimarronaje*. Assim, o depoimento, escrito a partir da transcrição das fitas gravadas, exerce o papel de arquivo para que as gerações futuras possam ter preservada essa parte da história dos afro-cubanos. O livro não tem a pretensão de restabelecer toda a verdade: o narrador às vezes destaca o fato de não se lembrar direito de coisas passadas há tanto tempo. A figura do velho já centenário que conta sua vida evoca o que Benjamin (1993) diz da transmissão de memória feita pelo velho moribundo, que

¹¹ As palavras *cimarrón* em espanhol, *marron* em francês, *maroon* em inglês, designam o escravo que fuge das fazendas e se embrenha pela mata, em geral nas alturas dos morros. Em alguns lugares, conseguiram criar comunidades chamadas de *palenques* e quilombos.

¹² A mais famosa narrativa de escravos nos Estados Unidos é *Frederick Douglass, autobiografía de um escravo* (*Narrative of the Life of Frederick Douglass*, de 1845, traduzido em 2021 aqui no Brasil). Algumas narrativas de mulheres se destacam: *Autobiography of a female Slave*, de Mary Griffiths, de 1857; *Incidentes da vida de uma escrava contados por ela mesma* (*Incidents in the Life of a Slave girl: Written by Herself*) de Harriet A. Jacobs, de 1861 (traduzido em 1988); *The History of Mary Prince, a West Indian Slave, Related by Herself*, de Mary Prince, de 1831. Autores contemporâneos, como Toni Morrison, com seu incomparável romance *Amada* (*Beloved*), retomaram a questão, reescrevendo a história já de nova maneira.

no seu leito de morte tem uma lição de moral – uma sabedoria – a passar para seus filhos e netos.

A figura do *cimarrón*, associado pela história oficial ao bandido de beira de estrada, percorre os tempos desde a época colonial até os dias de hoje, em formas de “narração arbórea” (Benitez Rojo, 1998, p. 302) que servem de alternativa para as histórias feitas do ponto de vista das elites. O espaço é esquadrihado no romance caribenho: de um lado, a plantação na planície, de outro, o espaço selvagem, geralmente associado ao alto dos morros. Na área da plantação, os negros moram em *cases* (em francês) ou *barracones* (em espanhol), sempre em condições precárias, em oposição às belas casas dos proprietários de terras, e são reprimidos pelos diferentes níveis da hierarquia do poder e da repressão, auxiliados sempre pelos cães, usados para persegui-los. No espaço selvagem, há as ameaças das cobras e outros animais, o medo da fome, da solidão. O domínio do espaço rural e selvagem do *cimarrón* é transmitido às gerações subsequentes que, através de vários mecanismos de hibridização, vão praticar atividades ilegais na ocupação do espaço urbano.

Glissant considera que, como a história do Caribe foi rasurada, o escritor deve escavar a memória em busca dos vestígios; como o tempo foi estabilizado no nada de uma não-história imposta, o escritor deve contribuir para restabelecer sua cronologia atormentada. Assim, conclui que a história enquanto consciência em ato e a história enquanto vivido não são trabalho só para os historiadores (Glissant, 1981a, p.133). Contar literariamente essa história sobredeterminada pela escravidão é criar ficções que dão conta de um certo ambiente, forçosamente imaginário, fazendo uso de diferentes formas de arquivos a fim de reconstituir a memória cultural do país.

A questão histórica da escravidão é fundamental porque, como afirma Edouard Glissant, os mitos cosmogônicos das populações afro-americanas remetem suas origens ao ventre do navio negreiro e ao antro das plantações. Em seu romance *La case du commandeur* (1981b), essa origem obscurecida é simbolizada por um nome, Odon, que não chega a ser explicado. É um grito lancinante, que continua repercutindo nos corações e mentes das pessoas enlouquecidas pela neurose coletiva provocada pelo trauma da escravidão.

E se o homem mais uma vez grita *Odon Odon*, não é porque nesse momento ele volta à entrada do vilarejo, no país da África, onde o traidor conduziu os carregadores de gente; não. O homem não desceu tão longe no abismo do oceano. Ele ouve de novo só o pesado alcance de sons que ecoava outrora nas canas e nas casas o anúncio da morte – e desta vez o nascimento de uma criança –, com o que nós espalhávamos neste país o espaço violado do país de antes. (Glissant, 1981b, p. 19, grifos do autor).

Este nome, Odon, que percorre *La case du commandeur* em sua opacidade, como signo de uma origem apagada, evocado nos momentos de nascimento e morte, é também o nome dado por Marie Celat (Mycéa)

a um de seus filhos. O dono é um eco, um vago sentido de uma genealogia impossível de ser reconstituída, que perpassa uma memória coletiva, ela também rasurada, porque chamar O dono parece ser ato de loucura, motivo de escárnio de todos porque ninguém quer se lembrar do trauma dos ancestrais, a viagem no navio negro.

O nome O dono reaparece no romance *Sartorius* (1999) como um Batouto (etnia fictícia), que foi transplantado para o Caribe nos fins do século XVII. O dono, ao viver o delírio da viagem no mar, pensa que os sobreviventes nunca evocariam a experiência do horror entre eles, nem a contariam a seus descendentes “de medo de estragá-los com esta podridão” (Glissant, 1999, p. 115). Nesse romance, uma re/trans/escrita de *Sartoris*, de William Faulkner, O dono – outro *marron* – deambula pelo Caribe e acaba chegando às *plantations* dos Estados Unidos, na Geórgia e na Carolina do Sul, em seguida às planícies ocupadas por ameríndios de várias etnias.

Patrick Chamoiseau (2002, p. 59), por seu lado, evoca o tráfico como o “crime fundador da América”, cuja memória continua a perseguir as pessoas.

O que torna a memória da escravidão tão plena e obsedante [...] é que ela não existe. Como não se sabe nada, sabe-se tudo. E tudo parece ter sido dito, pois nada foi dito. Entrar com a escrita nessa morte da escravidão é entrar com a vida, pois toda escrita é, antes de tudo, vida. Mas parece difícil aos olhos da vida explorar de maneira justa e exata [...] o segredo absoluto dessa morte. (Chamoiseau, 2007, p. 181).

Ele empreende um trabalho de reescrita dos afetos e arquivos da escravidão no romance *Un dimanche au cachot* (2007), dando prosseguimento a uma temática que já aparecia em suas obras precedentes como *L'esclave vieil homme et le molosse* (1997), *Texaco* (1992) e *Biblique des derniers gestes* (2002). Já que “a verdade da escravidão americana estava perdida para sempre para o mundo”, o romance tem por função elevar “essa memória impossível ao nível de testemunho. No testemunho, a ficção parece menos fictícia embora continue sendo tanto quanto” (Chamoiseau, 2007, p. 101). Seus romances que encenam a história da escravidão mostram como a tortura, as experiências traumáticas, as sucessivas perdas, afetam as pessoas, provocando neuroses, deixando-as doentes, de geração em geração, numa repetição patológica.

Na reescrita da memória da escravidão que Glissant e Chamoiseau¹³ realizaram não há datação, não há descrição de fatos históricos precisos, não há, senão de forma alegórica, personagens. Moldadas numa estética barroca, suas narrativas são tecidas de fios entramados, condensando a história, transformando-a em puro presente, o que elimina toda possibilidade de tempo linear. Os personagens alegóricos não têm dimensão psicológica ou sociológica, não participam de intrigas realistas; não são plausíveis, trata-se, antes, de espectros que se aproximam mais dos personagens míticos.

¹³ Outros escritores do Caribe francófono trataram da escravidão; alguns nomes fundamentais são Joseph Zobel, Maryse Condé, André e Simone Schwarz-Bart, no romance, e Aimé Césaire na poesia e no teatro.

Frequentar esses personagens é desenterrar uma memória recalçada, é escrever para rememorar, mas também para curar o trauma que afeta ainda hoje as pessoas. Assim, a literatura se reapropria dos elementos minúsculos do passado para fazer, como queria Walter Benjamin (1993), uma montagem da história, rompendo com o naturalismo histórico vulgar. Glissant e Chamoiseau incorporam uma experiência coletiva (*Erfahrung*) do passado, reescrevendo uma história que se situa numa concepção do tempo que não é homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de 'agoras'.

Neste modo de construção de romance, os escritores não temem os paradoxos, ao contrário, os explicitam em oxímoros. É preciso inventar uma memória fundadora para falar de Odonou ou de Man L'Oubliée, cujas histórias não pertencem a uma memória pessoal, mas a uma memória coletiva que remonta ao tempo da escravidão, memória recalçada, que se procurou apagar. Esses personagens alegóricos que renascem das cinzas parecem se regenerar, numa infinidade de desdobramentos a fim de testemunhar que os pequenos acontecimentos do passado, o sofrimento por que passaram, têm tanta importância quanto os pretensos "grandes acontecimentos". O escritor seria como o cronista de Benjamin, que valoriza todo o passado. "O cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história" (Benjamin, 1993, p. 223). Ou ele poderia ser como o anjo da história, na metáfora descrita por Benjamin (1993, p. 226). "O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés".

À guisa de conclusão

O romance caribenho aqui abordado percorre dois eixos fundamentais, o do tempo e o do espaço: a obsessão pela reconstituição do passado encontra a obsessão pelo inventário do *locus*. De Faulkner a Carpentier, de Glissant a Chamoiseau, a reinvenção da história deve, necessariamente, descrever, perscrutar, o espaço vivido, porque tanto a história como a geografia foram rasuradas, quando não obliteradas devido às grandes fraturas provocadas pela colonização e pela escravidão, que deixaram profundas marcas nas sociedades caribenhas.

A rememoração imaginária de fatos passados percorre, ao mesmo tempo, as trilhas, as veredas, as sendas, os caminhos pedregosos, os manguezais, os altos dos morros ou das montanhas, *loci* dos pequenos-acontecimentos que afetaram nossos povos. Essa atitude faz contraponto à alienação das elites, que se expressa no sentimento de ser expatriado na América, porque o lugar delas encontra-se sempre num *ailleurs*, antes em Paris e, mais recentemente, em Nova York.

Um elemento forte na narrativa caribenha é a questão genealógica. Glissant (1964), em *O quarto século (Le quatrième siècle)*, tenta reconstituir as histórias de duas famílias, a dos escravos Beluse e a dos *marrons* Longoué, desde o desembarque do navio negreiro até o presente da enunciação. Ao fazer isso, ele enlaça tempo e espaço, memória e história, *quimbois*¹⁴ e religião católica, brancos, negros e mulatos, numa visão profética do passado, a fim de imaginar aquilo que a história relegou ao lixo.

A menção reiterada à cor da pele ou à raça é um *topos* recorrente, que perpassa todas essas histórias alegóricas, barrocas, e tem sempre um peso significativo porque a cor sempre se associa à classe social. Em *Cem anos de solidão (Cien años de soledad)*, de Gabriel García Márquez, por exemplo, a família Buendía, cuja linha genealógica é também traçada, não aceita que Meme se case com Maurício Babilónia porque ele é amulado e é um operário. A dupla “inferioridade” basta para que se provoque uma tragédia que acaba com a vida dos dois: ele é assassinado, Meme, traumatizada, é enclausurada num convento e fica muda o resto da vida, o filho bastardo é escondido de todos. O mestiço, o bastardo, o filho ilegítimo: este é o nó que ata todas as crises da genealogia caribenha.

Para o mundo caótico engendrado pela mestiçagem só mesmo o barroco, com seus paradoxos, artifícios, erotismo desbragado, carnavalização, para dar conta de um mundo novo, que requer uma linguagem híbrida e cheia de hipóboles, de ambiguidades. Para dar conta da vertigem desse mundo espiralado foi preciso reinventar um romance que reatasse com as tradições mais populares, orais, sem as exigências rígidas de normas que só podiam ser executadas num mundo em ordem como o europeu. Para a desordem caribenha, o caos barroco.

Referências

ALEXIS, Jacques Stephen. Du réalisme merveilleux des Haïtiens. *Présence Africaine*. n. 8-10, p. 245-271, 1956.

BARNET, Miguel. *Biografía de un cimarrón*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1993.

BENITEZ ROJO, Antonio. *La isla que se repite*. Barcelona: Editorial Casiopea, 1998.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1993. p. 222-232.

CARPENTIER, Alejo. *A literatura do maravilhoso*. Tradução de Rubia Prates Goldoni e Sérgio Molina, S. Paulo: Editora Revista dos Tribunais, Edições Vértice, 1987.

¹⁴ *Quimbois* designa o trabalho em que se associam a medicina das plantas e o saber religioso africano; popularmente foi associado ao curandeirismo.

CARPENTIER, Alejo. *Obras completas*. Vol. 1. *Écue-yamba-ó y otros escritos afrocubanos*. Mexico: Siglo Veintiuno, 1990.

CHAMOISEAU, Patrick. *Biblique des derniers gestes* Paris: Gallimard, 2002.

CHAMOISEAU, Patrick. *Un dimanche au cachot*. Paris: Gallimard, 2007.

CHAMOISEAU, Patrick. *Texaco*. Paris: Gallimard, 1992.

CHIAMPI, Irlemar. *Barroco e modernidade*. Ensaio sobre literatura latino-americana. São Paulo: Editora da FAPESP; Perspectiva, 1998.

DUNCAN, Quince. El afrorrealismo, una dimensión nueva de la literatura latinoamericana. *Anales del Caribe*. La Habana: Casa de las Américas, 2006.

FIGUEIREDO, Eurídice. *Representações de etnicidade: perspectivas interamericanas de literatura e cultura*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010.

GLISSANT, Edouard. *Le discours antillais*. Paris: Seuil, 1981a.

GLISSANT, Edouard. *Introduction à une poétique du Divers*. Paris: Gallimard, 1996.

GLISSANT, Edouard. *Poétique de la Relation*. Paris: Seuil, 1990.

GLISSANT, Edouard. *Le quatrième siècle*. Paris: Seuil, 1964.

GLISSANT, Edouard. *La case du commandeur* Paris: Seuil, 1981b.

GONZALEZ, Lélia. *Por um feminismo afro-latino-americano; ensaios, intervenções e diálogos*. Organização de Flavia Rios e Márcia Lima. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

LANDOWSKI, Eric. *Presenças do outro*. Ensaio de sociosemiótica. Tradução de Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Perspectiva, 2002.

LEZAMA LIMA, José. *A expressão americana*. Tradução, introdução e notas de Irlemar Chiampi. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

MATEO, Margarita, ALVARES, Luis. Los contextos caribeños: lenguas, etnias, geografía. *Anales del Caribe*. La Habana: Casa de las Américas, 2006.

MAXIMIN, Daniel. *Les fruits du cyclone ; une géopoétique de la Caraïbe*. Paris: Seuil, 2006.

OYAMA, Maria Helena Valentim Duca. *O Haiti como locus ficcional da identidade caribenha: olhares transnacionais em Carpentier, Césaire e*

Glissant. 2009. Tese (Doutorado) – Universidade Federal Fluminense, Programa de Pós-Graduação em Letras, Niterói, 2009.

PIZARRO, Ana. *El archipiélago de fronteras externas: culturas del Caribe hoy*. Santiago: Editorial Universidad de Santiago, 2002.

PIZARRO, Ana. *O Sul e os Trópicos: ensaios de cultura latino-americana*. Tradução de Irene Kalina, Liege Rinaldi. Niterói: Editora da UFF, 2006.

RIBEIRO, Darcy. *As Américas e a civilização; processo de formação e causas do desenvolvimento desigual dos povos americanos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SARDUY, Severo. O Barroco e o Neobarroco. In: FERNÁNDEZ MORENO, César (coordenação e introdução). *América Latina em sua literatura*. Tradução Luiz João Gaio. S. Paulo: Perspectiva, 1979. p. 161-178.

SCARPETTA, Guy. *L'artifice*. Paris: Grasset, 1988.

YÚDICE, George. La integración del Caribe y de América Latina a partir de Miami. In: PIZARRO, Ana. *El archipiélago de fronteras externas; culturas del Caribe hoy*. Santiago: Editorial Universidad de Santiago, 2002. p. 143-165.

The caribbean as a cultural space

Abstract

The aim of this article is to analyze the Great Caribbean as a cultural space analogue to what can be referred to as Afro-America. It is based on the concepts of Brazilian anthropologist Darcy Ribeiro, who divided America into three regions, corresponding to the different types of settlements: that of the testimonial peoples (the Meso-America of the original peoples), the America of European-originated white peoples (Euro-America) and the America of the “new peoples” (Neo-America or Afro-America), constituted by miscegenation. In this article, the Caribbean is conceptualized not as a space delimited by rigid geographic borders, but rather as an open space of multicultural variation, which become deterritorialized with migrations to large capitals where diasporic communities are then formed. The pressing issue of the memory of slavery is also connected with those of genealogy, territory and history. One of the characteristics of this region is the Baroque as conceptualized by Alejo Carpentier, Lezama Lima, Severo Sarduy, and Édouard Glissant. Carpentier and Glissant state that Latin America is the chosen land of the Baroque because every symbiosis engenders barroqueness. Accordingly, American Baroque would also be linked to marvelous realism as presented by Carpentier in the prologue of the novel “The Kingdom of This World”.

Keywords: *miscegenation; baroque; genealogy; allegory; slavery.*