

## A INVERSÃO DO PERCURSO TEMPORAL NO CONTO “VIAGEM ÀS ORIGENS”, DE ALEJO CARPENTIER

BOTOSO, Altamir<sup>1</sup>

### RESUMO

No artigo, analisamos a estruturação do conto “Viagem às origens” em função da inversão temporal que o narrador opera para contar a vida do personagem principal, Marquês de Capellanías. Esta narrativa se tornou uma das mais interessantes e bem estruturadas obras literária de Cuba e do continente americano, chamando a atenção de todos os estudiosos da Literatura Hispânica.

**Palavras-chave:** tempo; realismo maravilhoso; Alejo Carpentier; literatura cubana.

### ABSTRACT

In this article, we analyze the structure of the short-story “Viagem às origens” in function of the time inversion that the narrator operates to tell the main character’s life, Marquês de Capellanías. This narrative has become one of the most interesting and well-structured literary works from Cuba and the Americas, calling the attention of all students of Hispanic Literature.

**Keywords:** time, wonderful realism, Alejo Carpentier, cuban literature.

O conto “Viagem às origens” (“Viaje a la semilla”) foi publicado pela primeira vez em 1944 e, “en poco tiempo este cuento magistral” (MULLER-BERGH, 1972, p. 19) passou a fazer parte de inumeráveis antologias do conto hispano-americano, tornando-se conhecido mundialmente.

A narração trata da vida do Marquês Dom Marcial de Capellanías, recobrando todos os seus momentos: nascimento, infância, juventude, velhice e morte. Mas o que torna o conto “Viagem às origens” uma narrativa ímpar e uma obra-prima é o arranjo inusitado que o narrador confere às diferentes fases da vida do Marquês: ele morre, em seguida está muito doente, recupera-se e vai rejuvenescendo até chegar a “las entrañas de la madre, y perderse por último en el sémen derramado en la oscuridad uterina”

---

<sup>1</sup> Altamir Botoso é doutor em Letras pela UNESP, Campus de Assis-SP. Atualmente trabalha como docente na UNIMAR – Universidade de Marília-SP.

(MULLER-BERGH, 1972, p. 27). Dito de outro modo, isso significa que a sua viagem inicia-se com a morte até chegar ao ventre de sua mãe. Todo o relato está calcado na reversibilidade do tempo.

Na leitura do conto, um dos primeiros fatos que nos chama a atenção é a presença de um narrador heterodiegético que está o tempo todo ausente da história narrada (cf. GENETTE, s/d, p. 247). O texto está dividido em treze partes, numeradas com algarismos romanos. Na primeira parte da história, o doador da narrativa narra a demolição da casa dos Capellanías:

Já haviam descido as telhas, que agora cobriam os canteiros mortos com seu mosaico de barro cozido. Lá em cima as picaretas deslocavam blocos de alvenaria, que rolavam pelas calhas de madeira, numa confusa mistura de caliça e argamassa. Ameias caíam uma após outra, desdentando as muralhas, [...].

Quando a noite caiu, a casa estava mais perto da terra. Lá no alto um marco de porta ainda se mantinha de pé, as tábuas como sombras pendentes de gonzos desconjuntados. (CARPENTIER, 1997, p. 55-56).

Situado em um nível extradiegético, já que narra uma história da qual não participa como personagem, o narrador conhece, como ser privilegiado, todo o desenvolvimento da diegese e a escolha desse narrador pelo romancista é fundamental para reverter o percurso temporal vivido pelo Marquês.

Na cena que abre o conto, um negro velho observa os operários no trabalho de demolição:

— O que quer você, velho?

Várias vezes a pergunta caiu do auto dos andaimes. Mas o velho não respondia. Andava para lá e para cá, farejando, deixando escapar da garganta um longo monólogo de frases incompreensíveis. [...] O velho sentara-se ao pé da estátua, o cajado entrando-lhe pela barba adentro. (CARPENTIER, 1997, p. 55-56).

A presença desse negro velho será vital para que ocorra a inversão temporal. Como se fosse um ser dotado de poderes mágicos, ele ergue o seu cajado e uma série de prodígios começa a ocorrer:

Então o negro velho, que ainda não tinha feito um movimento, começou a gesticular de modo estranho, girando seu cajado sobre um cemitério de ladrilhos. Brancos e negros, os quadrados de mármore voaram para o piso de onde tinham vindo, revestindo a terra. Com saltos certos, as pedras foram fechar as brechas da muralha. Portas de noqueira cravejada encaixaram-se em seus marcos, enquanto os parafusos das dobradiças voltavam

aos seus orifícios com rápidos movimentos rotativos. [...] A casa cresceu, voltou às suas proporções habituais, pudorosamente vestida. (CARPENTIER, 1997, p. 56-57).

A série de fatos que se sucede após o negro levantar o cajado permite-nos considerar o conto como uma narrativa que emprega a categoria do “realismo maravilhoso”\*, na qual até os fatos mais insólitos e inusitados podem ocorrer, sem que tais fatos exijam qualquer inquietação ou indagação por parte do leitor que, simplesmente, aceita-os como parte do universo ficcional no qual se inserem.

Ao mesmo tempo em que a casa se reergue, uma estátua do jardim também começa a recobrar as formas perdidas. No início, ela surge como uma figura decadente, na qual a passagem do tempo deixara suas marcas:

Presenciando a demolição, uma Ceres de nariz quebrado, peplo desfiando, o toucado de enfeites silvestres enegrecido pelo tempo, mantinha-se de pé, no pátio interno, sobre o seu chafariz de mascarões cobertos de bolor. Agora visitados pelo sol em horas que deviam ser de sombra, os cinzentos peixes do tanque bocejavam em sua água lodosa e tibia, olhando com olhos redondos para aqueles operários, silhuetas negras contra a claridade do céu, que iam tornando cada vez menor a secular altura da casa. (CARPENTIER, 1997, p. 55).

Depois dessa primeira descrição, iniciam-se várias mudanças e transformações na estátua: “A Ceres ficou menos cinzenta. Aumentou a quantidade de peixes na fonte” (CARPENTIER, 1997, p. 57). Sua cor vai alterando-se até que ela recobra as características anteriores e se reconstrói, seguindo as mutações que ocorrem com a mansão recém-demolida: “As orelhas da Ceres ficaram bem brancas, e os capitéis pareciam recém-esculpidos” (CARPENTIER, 1997, p. 59).

A escolha dessa figura para enfeitar o jardim dos Capellanías é extremamente significativa no enredo do conto. Ceres é a deusa da agricultura, filha de Saturno e Cibele; é aquela que presenteia os mortais com trigo, cereais e boas colheitas. Ela é, habitualmente, representada como uma bela mulher, de talhe majestoso, está sempre

---

\*O realismo maravilhoso estrutura-se por meio de um discurso que torna verossímil as aventuras mais inusitadas do personagem, objetivando “aliciar” o leitor para que ele aceite as ações extraordinárias e inesperadas dentro do universo ficcional. Assim, personagens podem voar, zigzaguar no tempo e no espaço, sobrevoar cidades e até o mundo todo em vassouras, ressuscitar do reino dos mortos, conviver com seres mitológicos (sereias, fadas, unicórnios, dragões etc.), travar lutas contra demônios, interagir com anjos e atravessar mares e rios em questão de segundos; enfim, o maravilhoso é um campo aberto de possibilidades para a imaginação dos escritores. Cabe ressaltar que o conceito de realismo maravilhoso é, freqüentemente, confundido com realismo mágico e realismo fantástico. Dessa forma, apoiamos-nos no livro *O realismo maravilhoso*, de Irlemar Chiampi (1980), que considera o realismo mágico como parte integrante do realismo maravilhoso e conceitua o fantástico como uma forma discursiva que sempre deixa uma dúvida na mente do leitor.

completamente vestida e é “símbolo da terra que oculta aos olhos a sua força fecunda e só deixa ver o que produz” (COMMELIN, s/d, p. 53). É ainda chamada de “Magna Mater”, “Mater Máxima” (“Grande Mãe”, “Maior das Mães”).

Ela representa, portanto, a fartura, a bonança. Contudo, a sua caracterização (enfeites enegrecidos, nariz quebrado, peplo desfiando) atesta a ruína da família Capellanías e a sua completa decadência, com a demolição da casa. Quando ela recupera suas antigas formas, a família também recupera o seu *status quo* social de antes. Trata-se de uma família abastada que vive “en el mundo de la colonia a principios del siglo XIX, donde [...] el tiempo retrocede inexorablemente hacia el pasado” (MULLER-BERGH, 1972, p. 27). Assim, o jardim, a estátua, a casa vão, paulatinamente, recobrando o seu antigo vigor. A estátua de Ceres será substituída, mais tarde, por uma de Vênus, a deusa do amor, quando Marcial torna-se um jovem cheio de desejos e está pronto para se apaixonar.

Seguindo as transformações dos elementos orgânicos (plantas e animais) e dos inorgânicos (casa, estátua), que observamos anteriormente, o personagem principal passa da morte para a vida:

Dom Marcial, Marquês de Capellanías, jazia em seu leito de morte, o peito coberto de medalhas, escoltado por quatro círios com longas barbas de cera derretida. Os círios cresceram lentamente, deixando de suar. Quando recobriram seu tamanho, a monja veio apagá-los, deixando uma janela entreaberta para entrar luz. Os morrões caíram e os pavios voltaram a branquear. Os visitantes esvaziaram a casa e suas carruagens partiram no meio da noite. Dom Marcial apertou uma tecla invisível e abriu os olhos. (CARPENTIER, 1997, p. 57).

Um aspecto que merece destaque no trecho citado é a questão da causalidade. Na narrativa realista com a qual estamos mais acostumados, a causalidade é explícita, isto é, há continuidade entre causa e efeito. No relato fantástico, a causalidade é questionada e surge pela falsificação das hipóteses explicativas, instaurando a “poética da incerteza”, calculada para obter o estranhamento do leitor. Na narrativa do realismo maravilhoso, ela está simplesmente “ausente”: tudo pode acontecer sem que se exija ou se necessite de justificativas (CHIAMPI, 1980, p. 60).

A quebra da causalidade pode ser verificada, também, no exemplo que segue:

Quando o médico meneou a cabeça com tristeza profissional, o doente sentiu-se melhor. Dormiu algumas horas e despertou sob o olhar sobranceiro e escuro do Padre Anastásio. Depois de ter sido franca, detalhada, rica de pecados, a confissão do enfermo

agora se tornava reticente, trabalhosa, cheia de subterfúgios. (CARPENTIER, 1997, p. 57-58).

O efeito precede a causa, contrariamente ao que se pode notar na maioria das obras literárias que conhecemos e isso acontece porque “o regime causal do realismo maravilhoso é ditado pela ‘descontinuidade entre causa e efeito’ (no espaço, no tempo, na ordem de grandeza)” (CHIAMPI, 1980, p. 60). Aliás, é exatamente essa alteração que garante ao conto a sua força e expressão máximas — a inversão temporal, à qual até mesmo os relógios obedecem:

Uma noite, depois de muito beber e embriagar-se com vapores de tabaco verde, deixado por seus amigos, Marcial experimentou a estranha sensação de que os relógios da casa batiam as cinco, depois as quatro e meia, em seguida as quatro, as três e meia... Era alguma coisa assim como a inexplicável percepção de outras possibilidades. (CARPENTIER, 1997, p. 61).

Aos poucos, o que parecia incrível, extraordinário e insólito para o leitor, pelo recurso da repetição constante (todos os objetos e pessoas retornam às suas origens), torna-se verossímil e coerente dentro da história narrada e é aceito como princípio de composição do enredo, ou seja, dentro do universo ficcional de “Viagem às origens”, a existência de um tempo “ao contrário” é essencial para que o narrador possa contar os fatos e os acontecimentos sobre a vida dos personagens do fim para o princípio.

Na última parte da história, somos informados da morte da esposa do Marquês: “Então um deles [operários] lembrou a história, já muito esbatida, de certa Marquesa de Capellanías, que numa tarde de maio havia se afogado entre as malangas do Almendares” (CARPENTIER, 1997, p. 72-73). Anteriormente, na seção quatro do conto, a Marquesa aparece e, tal como o marido, ressuscita:

Foi então que a Marquesa voltou, uma tarde, de seu passeio pelas margens do Almendares. [...] Na hora do crepúsculo uma tina cheia de água rebentou-se quando a Marquesa banhava-se. Em seguida vieram as chuvas de maio e a barragem transbordou. [...] Não se passava um dia sem que a água estivesse presente. Mas essa presença acabou por resumir-se a uma xícara entornada no vestido vindo de Paris [...]. (CARPENTIER, 1997, p. 59).

A menção constante à água é um índice que, durante a leitura da passagem acima, chama-nos a atenção e cria uma expectativa que o narrador desfaz ao relatar que a Marquesa deixara cair uma xícara cheia em seu vestido. À tensão criada: rio/água =

morte, sobrepõe-se uma outra equação narrativa: água/chuva/xícara = incidente sem maiores conseqüências. Só ao final da leitura é possível compreender que todos esses indícios apontavam para um único acontecimento: o afogamento da Marquesa. A inversão causa/efeito possibilita ao narrador reter informações que só são fornecidas ao leitor no fim da narração, mantendo a curiosidade e a atenção do receptor do texto.

Voltando à situação inusitada de Marcial, é possível detectar todos os momentos de sua existência. No início, a sua morte, seguida da doença e depois a cura. Esses segmentos de sua vida são acompanhados de um outro dado — a ruína financeira da família: “Desceu ao escritório, onde o esperavam oficiais de justiça, advogados e escreventes, vindos para tratar da venda da casa em hasta pública. [...] Sua assinatura o havia traído, levando-o a complicar-se nas armadilhas e enredos dos processos” (CARPENTIER, 1997, p. 58).

A assinatura que o levava à miséria assim como à dissipação dos bens perde o seu valor à medida que o personagem retorna à juventude: “E no salão de música realizou-se um grande sarau para comemorar a sua chegada à menoridade. Foi tomado de alegria ao pensar que a sua assinatura havia deixado de ter valor legal, e que registros e escrituras desapareceriam de seu mundo” (CARPENTIER, 1997, p. 61).

Contrário a toda lógica, ao invés de se comemorar a maioridade do personagem, o que se comemora é a sua “menoridade”, ou seja, o seu rejuvenescimento e os benefícios decorrentes dessa transformação. Quanto mais o personagem vai se aproximando de suas origens, mais os problemas financeiros vão se diluindo, até desaparecerem completamente e, um pouco mais adiante na narrativa, ele torna-se um adolescente, entra no Real Seminário de *San Carlos* para estudar. Nesse período, afloram seus desejos sexuais. Ele consome-se entre o prazer e o pecado. Depois disso, ele chega à infância, em conformidade com a passagem que segue, que é uma das mais belas e interessantes do conto:

Os móveis cresciam. Tornava-se mais difícil manter os antebraços na borda da mesa da sala de jantar. [...]  
Certa manhã, [...] sentiu uma repentina vontade de brincar com os soldadinhos de chumbo [...].  
Quando os móveis cresceram um pouco mais e Marcial veio a saber como nenhum outro da casa o que havia embaixo das camas, armários e contadores, [...]. (CARPENTIER, 1997, p. 66-69).

Com a utilização da técnica do sumário, ou seja, “a narração em alguns parágrafos ou algumas páginas de vários dias, meses ou anos de existência” (GENETTE, s/d, p. 95), o narrador oferece ao leitor, com relativa brevidade, todos os fatos relevantes que compõem a trajetória da vida do Marquês de Capellanías, que abrange a velhice até chegar à infância.

O momento crucial do relato é o retorno de Marcial ao ventre de sua mãe. Nessa cena, espetacularmente bem construída, a inversão da temporalidade completa-se e o personagem, que primeiro morre para depois voltar à vida, chega ao extremo limite de sua existência e se desmaterializa:

Fome, sede, calor, dor, frio. Assim que as percepções de Marcial reduziram-se a essas realidades essenciais, ele renunciou à luz, [...]. Ignorava seu nome. [...] O universo entrava nele por todos os poros. Então fechou os olhos que viam somente gigantes nebulosos e penetrou em um corpo quente, úmido, que morria com suas trevas. O corpo, ao senti-lo envolvido com a sua própria substância, deslizou para a vida. (CARPENTIER, 1997, p. 71-72).

A cena transcrita revela o momento da concepção do personagem, ou seja, o ato sexual e a conseqüente fertilização do óvulo que está no ventre de sua mãe e o início da gravidez. Dessa forma, a criança converte-se em um feto, para em seguida tornar-se uma promessa de vida, vale dizer também, o sêmen derramado pelo pai no ventre da mãe, desintegrando-se completamente.

A desmaterialização atinge não só o personagem, mas também tudo que o cerca e faz parte de seu universo:

As aves voltaram ao ovo em um torvelinho de penas. Os peixes reentraram nas ovas, [...]. Os ramos sorviam suas folhas e o solo cobrava de todos aquilo que lhe pertencera. [...] As mantas de lã se desteciam, voltando como velos ao corpo dos carneiros distantes. Os armários, os guarda-roupas, as camas [...] saíram voando no meio da noite, procurando suas raízes nas matas. [...] Tudo se metamorfoseava, voltando à condição primeira. O barro tornou ao barro, deixando um ermo no lugar da casa. (CARPENTIER, 1997, p. 72).

A inversão temporal desconstrói o mundo ficcional, ligando a demolição da casa dos Capellanías com a “viagem às origens” do Marquês. Quando terminamos a leitura, percebemos que o narrador do conto “usa o procedimento de englobar o ‘relato ao contrário’ (a história invertida da vida de Marcial, seções II e XII) no relato linear, cronológico da demolição de sua casa (seções I e XIII)” (CHIAMPI, 1980, p. 62). Da junção das duas narrativas resulta o restabelecimento do tempo cronológico, a



“normalidade”, pois, os relógios voltam a marcar as horas do modo habitual: “[...] o sol viajava do oriente para o ocidente, e as horas que crescem no lado direito dos relógios devem ser esticadas com a ajuda da preguiça, pois são elas as que mais seguramente levam para a morte” (CARPENTIER, 1997, p. 73).

Assim, o tempo dos relógios (quer caminhem para a direita ou para a esquerda) harmoniza-se com o período da vida humana, já que ambos encaminham os seres para a inexistência — através da morte ou pelo regresso à origem, ou seja, à semente, reduzindo-se ao líquido seminal. Nos dois casos chega-se ao nada, a não existência, à imaterialidade, como dissemos anteriormente. A inversão temporal, portanto, termina diluindo-se no tempo linear e cronológico, que conduz tudo, por sua vez, a um caminho sem saída para o gênero humano — a morte, causada pela velhice e as doenças — ou o regresso do espermatozóide e do óvulo aos pais que engendraram a vida de Marcial. Esse fato, também, não deixa de ser uma morte simbólica, uma vez que ele passou a não existir mais e, nos dois casos, “o barro tornou ao barro” (CARPENTIER, 1997, p. 72), confirmando e reafirmando o fluxo da existência humana que tem um começo e, fatal e inevitavelmente, um fim.

Vale destacar uma vez mais que, no conto que analisamos, o efeito sempre precede a causa e esse fato, pela sua repetição, faz com que o leitor se familiarize com os fatos retratados e acabe aceitando a situação inusitada e incomum do personagem, que parte da morte para chegar à vida e, sem seguida, à inexistência. Todas as etapas que dizem respeito à vida do protagonista são revividas ao contrário: velhice/juventude/infância/embrião.

Em poucas páginas, o narrador, como se estivesse rebobinando uma fita de vídeo, conta-nos uma história do fim para o começo. Dessa maneira, o conto explora a questão vida/morte inserida no tempo e, tanto o tempo cronológico quanto a sua inversão condenam o personagem a uma situação inevitável: a sua desmaterialização. De forma original e totalmente inusitada, com o uso da categoria do realismo maravilhoso, aliados a um estilo impecável e único, o ficcionista cubano trabalha um assunto que sempre serviu de tema para a ficção, mas que ele soube inovar e transformar em uma narrativa genial cuja leitura é instigante e extremamente interessante tanto para críticos especializados quanto para qualquer leitor. Portanto, os fatos apontados em nossa análise permitem-nos considerar o conto “Viagem às origens”



como uma narrativa fundamental e um marco da prosa contemporânea hispano-americana.

## **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

CARPENTIER, Alejo. Viagem às origens. In: \_\_\_\_\_. *Guerra do tempo e outros relatos*. Trad. Mário Pontes. São Paulo: Círculo do Livro, 1997, p. 55-72.

CHIAMPI, Irlemar. *O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano*. São Paulo: Perspectiva, 1980. 184p. (Coleção Debates).

COMMELIN, P. *Mitologia grega e romana*. Trad. Thomas Lopes. Rio de Janeiro: Tecnoprint, s/d. 344p.

GENETTE, Gerard. *Discurso da narrativa*. Trad. Fernando C. Martins. Lisboa: Vega Universidade, s/d. 276p.

MULLER-BERGH, Klaus. Alejo Carpentier: autor y obra en su época. In: PALERMO, Zulma et al. *Historia y mito en la obra de Alejo Carpentier*. Buenos Aires: Fernando García Gambeiro, 1972, p. 7-42. (Colección estudios latinoamericanos).

INSTITUTO FEDERAL DE  
EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA