

THIAGO MIGUEL ANDREU

(DES)CONCERTO:

o realismo maravilhoso em *Concierto barroco*



ARARAQUARA/SP
2012

THIAGO MIGUEL ANDREU

(DES)CONCERTO:

o realismo maravilhoso em *Concierto barroco*

Dissertação de Mestrado, apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Estudos Literários – Teorias e Crítica da Narrativa

Orientadora: Ana Luiza Silva Camarani

Bolsa: CAPES

ARARAQUARA/SP
2012

Andreu, Thiago Miguel
(Des)concerto: o realismo maravilhoso em Concierto barroco /
Thiago Miguel Andreu. – 2012
106 f. ; 30 cm

Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade
Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Campus de
Araraquara

Orientador: Ana Luiza Silva Camarani

1. Literatura fantástica. 2. Carpentier, Alejo, 1904-1980. I. Título.

THIAGO MIGUEL ANDREU

(DES)CONCERTO:

o realismo maravilhoso em *Concierto barroco*

Dissertação de Mestrado, apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Estudos Literários – Teorias e Crítica da Narrativa

Orientadora: Ana Luiza Silva Camarani

Bolsa: CAPES

Data da defesa: 10.02.2012

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador:

Profª Drª ANA LUIZA SILVA CAMARANI
Universidade Estadual Paulista – FCLAR/UNESP

Membro Titular:

Profª Drª MARÍA DOLORES AYBAR RAMÍREZ
Universidade Estadual Paulista – FCLAR/UNESP

Membro Titular:

Prof. Dr. ANTÔNIO ROBERTO ESTEVES
Universidade Estadual Paulista – FCL/ASSIS

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – *Campus* de Araraquara

A Alice Zanardi Serafim.

AGRADECIMENTOS

A Deus.

Aos meus pais,
Tânia Mara Serafim Andreu e Miguel Andreu Filho,
pela brava luta, sempre ao meu lado, e pelo amor incondicional.

Ao companheiro
Carlos Rodrigo Camargo Teixeira,
pelo carinho e atenção.

Aos amigos
Lilian Barbosa e Eugênio César Cordeiro,
parceiros deste e de outros tempos.

À professora e orientadora
Ana Luiza Silva Camarani,
pela dedicação, pela orientação eficaz e cuidadosa, pela paciência e confiança em mim.

Aos professores
Antônio Roberto Esteves e María Dolores Aybar Ramírez,
pelas valiosas contribuições para o projeto e para a visão de mundo.
Maria Célia de Moraes Leonel, Adalberto Luis Vicente e Giséle Manganelli Fernandes,
pelos estudos que auxiliaram o desenvolvimento do trabalho.
Heloísa Costa Milton,
pelo incentivo e pela valorização de um sonho.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES),
pelo financiamento do projeto.

Muito obrigado.

As afirmações ficcionais são verdadeiras dentro da estrutura do mundo possível de determinada história. [...] Estamos seguros de que nossa noção de verdade no mundo real é igualmente sólida e precisa?

Umberto Eco (1994, p. 94)

RESUMO

O discurso realista maravilhoso, por não apresentar disjunção entre natural e sobrenatural, torna-se um espaço de convergência e debate dos fatos de que se tem conhecimento sobre a América, dando margem para a transgressão do real, sem ruptura. O único enfrentamento seria com a própria história tida, até o momento, como hegemônica, característica que encontra na diegese, condições para proliferar a ideologia americanista, relacionada à formação da identidade no discurso literário hispano-americano, que está no cerne das discussões a respeito do subgênero. A partir da constatação de tais mecanismos narrativos típicos do realismo maravilhoso, propomos avançar para o campo analítico pragmático e fenomenológico, tendo como referencial teórico, em especial, os postulados de Irlemar Chiampi (1980), Alejo Carpentier (1949), William Spindler (1993) e David Roas (2001), aplicados na estrutura da narrativa do romance carpentieriano *Concierto barroco*, de 1974. Para nossa pesquisa, temos como objetivo analisar quais seriam os mecanismos textuais que instauram o subgênero realismo maravilhoso na narrativa do romance supracitado os quais, possivelmente, se articulam, em um segundo momento, com conceitos como a história e a ideologia. Estruturamos o primeiro capítulo da dissertação, como uma averiguação teórica do subgênero, perpassando questões como o realismo maravilhoso e a mimese literária, suas correlações com o surrealismo, e com o mágico *sui generis*, como também suas feições linguística, pragmática e ideológica. Isto feito, avançamos para a análise do romance, detendo-nos em cinco aspectos básicos de estruturação – fabricação de efeito de encantamento na narrativa (CHIAMPI), ausência de hesitação, cronologia e espaço diegéticos não-lineares, expressão linguística do subgênero e história como articulador textual.

Palavras-chave: Literatura hispânica. Narrativa. *Concierto barroco*. Realismo maravilhoso. Alejo Carpentier.

RESUMEN

El discurso realista maravilloso, por no presentar la disyunción entre lo natural y lo sobrenatural, se convierte en un espacio de convergencia y discusión de los hechos que conocemos sobre América, dando lugar a la transgresión de lo real, sin irrupción. La confrontación sólo se hace con la historia hegemónica: una característica que encuentra en la diégesis, condiciones para proliferar la ideología americana, relacionada con la formación de la identidad en el discurso literario hispanoamericano, que está en el centro de los debates sobre el subgénero. Basados en la observación de estos mecanismos, típicos del realismo maravilloso, nos proponemos a avanzar al campo analítico, pragmático y fenomenológico, en particular, con los estudios de Irlemar Chiampi (1980), Alejo Carpentier (1949), William Spindler (1993) y David Roas (2001), aplicándolos en la narrativa de la novela carpentieriana *Concierto barroco*, de 1974. Para nuestra investigación, proponemos como objetivo analizar cuáles son los mecanismos textuales que establecen el subgénero realismo maravilloso en la narrativa de dicha novela que, posiblemente se relacionan a los conceptos de historia e ideología americana. Estructuramos el primer capítulo de la disertación, como una investigación teórica sobre el subgénero, los temas que abarca, como el realismo y la mimesis literaria, su correlación con el surrealismo y lo mágico *sui generis*, así como sus características lingüísticas e ideológicas. Pasamos, en seguida, al análisis de *Concierto barroco*, centralizado en cinco aspectos básicos de la estructura: el efecto de encantamiento narrativo (CHIAMPI), la ausencia de hesitación por parte del narrador y de los personajes, la cronología y el espacio diegéticos no lineales, la expresión lingüística del subgénero y la historia como articulador textual.

Palabras-clave: Literatura hispánica. Narrativa. *Concierto barroco*. Realismo maravilloso. Alejo Carpentier.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 DISCUTINDO O CONCEITO DE REALISMO MARAVILHOSO	
1.1 Da mimese literária.....	16
1.2 O realismo maravilhoso e suas raízes mágicas.....	26
1.3 Das implicações ideológicas e do neobarroco.....	38
1.4 A história como plano de articulação do subgênero.....	47
2 ASPECTOS DO REALISMO MARAVILHOSO EM <i>CONCIERTO BARROCO</i>	
2.1 Das ranhuras no plano real e do efeito de encantamento.....	58
2.2 O neobarroco: linguagem de articulação do subgênero.....	70
2.3 Tempo/espaço da narrativa: o mítico.....	81
2.4 A história em função do discurso.....	89
CONSIDERAÇÕES FINAIS	97
REFERÊNCIAS	101

INTRODUÇÃO

Na verdade, se entram na verdadeira Aracataca, [...] comprovarão que somos riquíssimos [...]. No nosso universo não existe impossível, tudo pode acontecer. Sair o sol à noite, a lua durante o dia, se interromper a lei da gravidade para que as pessoas possam dar um passeio nas nuvens. (VARGAS LLOSA, 2006, p. 28)

Matéria indefinida e transitória é a realidade. Seus contornos são borrados e podem ser sondados, com pouca solidez e segurança, pois fato é que, quando tal façanha se concretiza, o real se desloca e se reestrutura num *continuum* incessante, iludindo-nos. Porventura, nesse caráter esteja fincado o poder de fascínio que ela exerça sobre a literatura, na medida em que, o desempenho desta vigeu muito menos numa tentativa de conceituar o real, que discuti-lo e problematizá-lo. Os estudos literários tiveram que contar, apenas, com vestígios de realidade e admitir sua impossibilidade de agarrar esse objeto por demais fluido. Como reflexo de uma leve frustração nesse tocante, eles foram se transformando num *locus* de discussão de tal urdidura, que avança até os dias de hoje.

Nessa linha de raciocínio, engendra-se o conceito de real maravilhoso, proposto por Alejo Carpentier, em 1949. Sob o pretexto de que a realidade americana seria naturalmente mágica, o que o autor fez foi questionar os limites sondáveis, não somente do mundo americano, mas da realidade em sentido mais abrangente, haja vista a noção de que portentos, exuberância e milagres não são categorias exclusivas da América Hispânica, mas sim, se subordinam ao mundo, como um todo. Isto equivaleria à suposição de que “[...] *magical and mythical Weltanschauung, which coexists with the rational mentality generated by modernity, is not an exclusively Spanish-American phenomenon.*”¹ (SPINDLER, 1993, p. 81), indicando, ainda, que a ânsia de se atingir a americanidade² desenvolvida pelo autor cubano resvalou certo nacionalismo e/ou regionalismo

¹ “*Weltanschauung*” (a cosmovisão) mágica e mítica, que coexiste com a mentalidade racional gerada pela modernidade, não é um fenômeno exclusivamente hispano-americano. [tradução nossa].

² Tomamos a americanidade como sendo equivalente ao “percurso hispano-americano” do conceito (BERND, 2005, p. 26), isto é, o termo apontaria para um conjunto ponderado de valores culturais, sociais, geográficos e políticos comuns aos países hispano-americanos, tendo como contraponto a Europa; cuja origem estaria pautada no sentimento de exaltação da América, como também, no projeto de compreensão do homem hispano-americano e seu território, de José Martí, em *Nuestra América*, de 1891. O conceito conta, também, com a contribuição de Lezama Lima, desenvolvida em *La expresión americana*, de 1969, ao ponderar a importância do barroco para a compreensão

romântico, como também que, possivelmente, a gênese desse conceito tenha começado a aflorar quando o autor estivera em contato com os surrealistas, uma vez que estes se voltavam para indagações análogas, como investigar os limites do consciente e do inconsciente, do sonho e da realidade: testando e reconfigurando a mimese, por meio de criações artísticas.

Denominando o conjunto de narrativas do realismo mágico do século XX, na Hispano-América, como *macondismo*, o estudioso Emil Volek (2007) afirma que o início desse período, ao qual pertence Carpentier, estaria no sentimento utópico-nacionalista instaurado na literatura pelo escritor de *Nuestra América* (1891), José Martí. Avançando um pouco mais, Volek critica o efeito de tais narrativas para a América, expondo o fato de elas terem ofuscado os problemas reais existentes, emperrando o desenvolvimento desta região, como também, avalia a retórica de Martí e o conceito de real maravilhoso da seguinte forma:

La retórica infantilista de Martí trasvasada a la política es, por supuesto, otro tema por rastrear con detalle en su obra. Si los americanos eran niños para Hegel y los latino-americanos seguían siéndolo para sus seguidores, o eran buenos conejos de Indias para algunos pós-modernos (como Fredric Jameson), parece que también lo eran para el mártir cubano. Lo real maravilloso infantil, pré-moderno, es otra cara de Macondo. (VOLEK, 2007, p. 310).

A retomada de valores românticos de *Nuestra América*, por Carpentier é visível. Contudo, claro está que a tradição resgatada por Carpentier, seja no romantismo, seja no surrealismo, não subtraiu seu valor como filósofo de seu tempo; ao contrário, impulsionou as ideias infiltradas em seu prólogo ao romance *El reino de este mundo* (1949), erigindo-o como um dos materiais teóricos para os estudos hispano-americanos. Desta maneira, a literatura, naquele momento, se prontificou a atuar nessa trajetória e as discussões sobre a identidade no continente estiveram no eixo das construções narrativas.

A poética de Carpentier é marcada pela história e por certa ideologia americanista, o que ratifica sua obsessão pela realidade transposta ao texto. O autor publica seu primeiro romance, *Écué-Yamba-Ó*, em 1933, em que, já pelo título, podemos captar o diálogo estabelecido com a cultura negra. O livro fora escrito durante os anos de prisão de Carpentier, devido à assinatura de

da identidade hispano-americana. Deste modo, “[...] a América seria o lugar de transformação de fragmentos de outros imaginários, caracterizando uma estética barroca.” (BERND, 2005, p. 27)

um manifesto contra a ditadura de Gerardo Machado³: fato que não passaria em branco, na constituição de sua narrativa, cujo foco repousava sobre dois conceitos fundamentais – a negritude e o nacionalismo –, renunciando sua linha de produção. Nessa fase, Carpentier estaria empenhado em denunciar as condições a que eram submetidos os negros nos engenhos de açúcar, nos primórdios do século; além de que, já deixava entrever o gérmen que traria à tona o seu real maravilhoso americano, ao inserir a magia, o mito e outras textualidades ao texto principal, como fotografias e expressões da poesia afrocubana, no discurso: o que possivelmente tenha se manifestado, *a posteriori*, em forma de inserção metatextual em suas narrativas do realismo maravilhoso.

Na década seguinte, revelaria certa preocupação com questões relacionadas ao tempo e, em “*Viaje a la semilla*”, conto de 1944, apresenta aos leitores uma proposta de cronologia reversiva: assunto que também será discutido em nosso trabalho. É justamente no final desse período que o escritor atinge seu apogeu, com o supracitado *El reino de este mundo*, cujo prólogo, não por coincidência, fora mais comentado (e continua sendo) que o próprio romance. Nos anos 1950 e 60, o autor publica *Los pasos perdidos* (1953), os contos *Guerra del Tiempo* (1956), o breve romance *El acoso* (1958), *El siglo de las luces* (1962) e “*El camino de Santiago*” (1967).

Por fim, em seu romance *Concierto barroco* (1974), texto que constitui nosso *corpus* de análise, há uma espécie de inchamento da narrativa por excesso de recursos no plano da expressão, o que, portanto, já ilustraria seu título: o barroquismo dos signos, as inserções textuais e a estrutura do subgênero realismo maravilhoso se destacam na narrativa. O discurso é construído sob um universo diegético entrecruzado por aspectos e personagens retirados da história – são referências pagãs e católicas que se articulam em uma espécie de festa orgiaca e sincrética de elementos que se mesclam em um concerto, que toma dimensões típicas do realismo maravilhoso, articulando os excessos e a transgressão do real, sem que haja a constatação das personagens que tal fato ocorre.

³ A ditadura de Gerardo Machado teve seu fim com a entrada de um negro no poder: o sargento Fulgencio Batista. Este dá início a mais um período ditatorial em Cuba, reafirmando a tensão política causada por sucessivos golpes, corrupção e abuso de autoridade. Batista assume a presidência constitucional entre os anos de 1940 e 1944. Terminado seu mandato, o adversário político Grau San Martín assume o poder em Cuba. Carlos Prio Sacarrás o sucede, mas é deposto e condenado ao exílio por Batista, que novamente assume a liderança até janeiro de 1959, quando foge para a República Dominicana devido ao avanço de Fidel Castro.

Trata-se de uma viagem protagonizada por um rico mexicano, apresentado como Amo e seu criado negro, Filomeno, que saem da América rumo ao Carnaval de Veneza, passando por um universo cultural formado por origens africanas, europeias e americanas, que atuam em um discurso elaborado em seus aspectos estruturais e temáticos: o que, porventura, assegura seu valor literário.

No mesmo ano de publicação do *Concierto*, Carpentier produz *El recurso del método* e, no fim da década de 70, seus últimos romances: *La consagración de la primavera* e *El harpa y la sombra*, que marcam, também, sua fase madura de produção literária. Além das narrativas que destacamos, demonstrou talento em seus ensaios, cuja produção se notabiliza por reflexões relacionadas à literatura, à música e à história. Referimo-nos a trabalhos como *La música en Cuba* (1946), *Tientos y diferencias* (1964), *Literatura y conciencia en América Latina* (1969), *Razón de ser* (1976) e *El músico que llevo dentro* (1980).

Tendo como referência o surgimento do real maravilhoso americano, nossa pesquisa propõe como objetivo a análise do romance *Concierto barroco*, a partir do conceito de subgênero⁴ realismo maravilhoso, do próprio autor. Ademais, pretendemos discutir a solidez de tal concepção, visto que a proposta de Carpentier fora atacada, por não apresentar os elementos que compõem tal estrutura, relegando-o apenas ao plano do conteúdo, perpassando noções da sociologia, da história e da arte. O que nos preocupa, sobretudo, é que a teoria do autor cubano pode, eventualmente, se revelar “[...] bonita, porém falsa, como demonstra seu maravilhoso romance [...]” (VARGAS LLOSA, 2004, p. 244), ou que “[...] resulte não de uma descrição objetiva da história haitiana, mas da consumada sabedoria das artimanhas literárias que o escritor cubano empregava na hora de escrever seus romances.” (VARGAS LLOSA, 2004, p. 244).

Ainda nos questionamentos suscitados pela aplicabilidade e precisão dos estudos de Carpentier, Seymour Menton assevera que:

⁴ Esclarecemos que, embora os teóricos, atualmente, utilizem a terminologia gênero para realismo maravilhoso, fantástico, neofantástico (como Todorov (1972), Irlema Chiampi (1980), David Roas Deus (2001) e Lidia Morales Benito (2011), sustentamos, em nossa dissertação, que o gênero seja a estrutura narrativa que, no nosso caso, são as narrativas de Alejo Carpentier, seja em forma de romance ou de conto, e nestes, se desenvolva uma estrutura que seria, então, o subgênero. Tal direcionamento nos é pertinente, porque pretendemos tratar de alguns aspectos estilísticos do realismo maravilhoso que se instaura no gênero narrativo: isto é, este independe da atuação do realismo maravilhoso para existir como autônomo; o que não ocorreria, portanto, com o subgênero, que se subordina à narração.

[...] *Carpentier complicó aún más el asunto distinguiendo entre los surrealistas europeos, que tenían que inventar situaciones extrañas, inusitadas y hasta imposibles, y los latinoamericanos, que practicaban lo real maravilloso basándose en los elementos maravillosos que eran una parte íntegra de su cultura.* (MENTON, 1998, p. 163)

Avançando um pouco mais, ao tratar do romance *El reino de este mundo*, Menton considera que “[...] *a pesar de las declaraciones teóricas de Carpentier en el prólogo, en la novela misma, el narrador omnisciente, erudito y eurocéntrico no comparte con el protagonista Ti Noel la fe en la magia y la licantropía.*” (MENTON, 1998, p. 165), embora reconheça, também, que “[...] *para apreciar totalmente el concepto de lo real maravilloso como lo concibe Carpentier, no hay que limitarse al estudio del famoso prólogo [...].*” (MENTON, 1998, p. 163), elucidando a contribuição dos ensaios posteriores do autor cubano para o assunto.

Dessas pertinentes colocações de Vargas Llosa e de Seymour Menton, brotou certa inquietação quanto ao rumo de nosso trabalho, isto é, se os postulados de Carpentier não alcançaram uma teoria para o subgênero, seu emprego na análise do romance deveria ser, portanto, ponderado, na medida em que fossem pertinentes, além da necessidade de contar com o diálogo com outros pensadores sobre o assunto, como Irlemar Chiampi (1980), Maximilien Larouche (1987) e David Roas (2001), por exemplos. Dessa questão se desdobrou nossa hipótese de trabalho que seria desenvolver a pesquisa, a partir de pontuações teóricas sobre realismo maravilhoso que privilegiassem a estrutura narrativa, articulando os preceitos carpentierianos, em um segundo momento, e não os tomando como eixo principal. Portanto, como referencial teórico, optamos por considerar como se dá o desenvolvimento do subgênero, em seus aspectos linguísticos, para *a posteriori*, relacionar tais mecanismos com o arsenal extratextual de que nos fala o autor do *Concierto*.

Estruturamos nossa dissertação em dois capítulos. Primeiramente, elencamos os pontos que o dimensionam, no que diz respeito à sua consolidação em uma narrativa: do seu surgimento, a partir de certo contraponto com a noção clássica de mimese literária; seu aparecimento como um novo norte para a orientação mimética, gasta pelo emprego mimético realista-naturalista; suas correlações com o fantástico e o maravilhoso, como também com o surrealismo e, por fim, verificamos suas atribuições linguística e pragmática: eixo que compõe a teoria aplicada na análise de nosso *corpus*. Em um último momento, averiguamos os aspectos de conexão entre o

subgênero e a ideologia americanista, bem como com a história: estudo em que as ponderações de Carpentier foram articuladas.

Isto feito, avançamos para a análise do romance, detendo-nos em cinco aspectos básicos de estruturação – **a fabricação de efeito de encantamento na narrativa**, por meio de mecanismos linguísticos específicos; **as ranhuras no plano do real**, que se dão atreladas à ausência de hesitação por parte do narrador e das personagens; a instauração na narrativa de **cronologia e espaço diegéticos não-lineares**; **o emprego do neobarroco como uma das manifestações linguísticas do subgênero e a história como articulador contextual do realismo maravilhoso**. Através deste estudo, podemos constatar na poética de *Concierto barroco*, os traços que compõem o mosaico conceitual que dá vida ao subgênero discutido, perfazendo um trajeto analítico preocupado com os **procedimentos**, sem negligenciar as **especificidades da América**.

1 DISCUTINDO O CONCEITO DE REALISMO MARAVILHOSO

1.1 Da mimese literária

O realismo maravilhoso começa a sê-lo de maneira inequívoca quando surge de uma inesperada alteração da realidade (o milagre), de uma revelação privilegiada da realidade, [...] percebidas com especial intensidade em virtude de uma exaltação do espírito que o conduz a um modo de “estado-limite”. (CARPENTIER, 1987, p. 140)

Uma das assertivas produzidas pelos estudos que moldaram as reflexões sobre a mimese literária foi a de que o processo de tentativa de representação dos elementos que compõem o que nomeamos como realidade colabora no desenvolvimento de construção narrativa. Embora, hoje, tenhamos a noção de que não haja um procedimento linguístico capaz de transportar um fato ou um objeto para a literatura, a narração seria uma noção vaga, se sequer admitíssemos a existência de um ponto de conexão entre ela e o mundo. Salvo a ponderação de que a materialidade de um objeto no real e o emprego deste mesmo objeto no texto não sejam idênticos, o mecanismo de linguagem eleito pelo autor, neste intento, assegura a conexão entre o plano textual e o plano concreto. Isto posto, ainda assim, tal amplitude do termo real e seus cognatos não ocupariam uma posição cômoda para a pesquisa e, possivelmente, o que obtivemos com estudos nessa área são conjecturas de sua conceituação e não o seu conceito em si, dada sua impossibilidade demarcatória e seu caráter transicional.

Percorrendo os postulados direcionados ao assunto, tem-se que Aristóteles supôs a literatura como representação do referente, por intermédio das ações humanas: o que norteou por determinado tempo a pesquisa literária e, até certo ponto, não perdeu sua legitimidade, produzindo efeitos de grande valia em análises de obras classificadas como realistas ou naturalistas, sobretudo negando parcialmente seu preceito, no que diz respeito à quebra dos níveis⁵, já que essas duas escolas literárias trariam, para o eixo das representações, problemáticas

⁵ AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na cultura ocidental* (1971), em que se discute a aplicabilidade ou ruptura com a **teoria dos níveis de Aristóteles**. Auerbach pondera que as obras de Balzac e Sthendal revigoram a concepção clássica de representação da realidade, ao inaugurar a abordagem de temas de culturas sociais consideradas inferiores e, portanto, menos importantes, que neste momento, entrariam em cena sem projetar o teor narrativo a um grau cômico.

envolvendo os indivíduos das camadas inferiores da sociedade, mantendo certo grau de seriedade no tratamento literário. Tal fato causou certo incômodo, mas atingiu aceitabilidade no decorrer do tempo. Nessa linhagem teórica, a literatura seria, pois, uma “idealização da realidade” (SPINA, 1995, p. 88), delegando ao texto uma propriedade espacial análoga ao universo do real.

Buscando definir o conceito, Platão⁶, por outro lado, ao tratar da mimese, tomava-a como uma manifestação de “*tentativa de aproximação da essência do objeto*” (SPINA, 1995, p. 88, grifo nosso), distanciando-se da noção aristotélica de representação (embora esta seja posterior aos estudos platônicos). Deste modo, “[...] *el artista no se apropria de la realidad de forma directa [...] su aproximación es indirecta como si usara um espejo, recreando una ilusión, una mera copia de lo verdaderamente real [...]*” (QUINTERO, 2010, p. 18). Inclusive no que pontuam os dois teóricos quanto ao prazer estético, a discordância é notória, uma vez que, enquanto o autor da *Poética* concentra tal fator no processo de estilização da realidade, isto é, na confabulação mimética, o preceito platônico vincula-o ao próprio objeto, expandindo o eixo de discussão sobre o conceito.

A divergência entre eles está nas premissas de “idealização”, incutida no modelo aristotélico, *versus* “tentativa de aproximação” do referencial, que norteia a concepção platônica. Tal constatação corrobora a possibilidade de se supor, no processo analítico, certo distanciamento da solidez de um termo, quando deslocado para um texto literário, pois ainda não haveria um consenso sobre o assunto, até então.

De fato, se averiguarmos hipoteticamente os nomes substantivos “água” e “amor”, havemos de considerar o seguinte: sabemos que o primeiro elemento é classificado pelos estudiosos de gramática como concreto, ao passo que o segundo pertence à categoria dos abstratos; entretanto, como seria pertinente afirmarmos que, no texto, ambos permanecem com este desempenho? Ainda assim, mesmo que haja uma resposta afirmativa a esse questionamento, é válido lembrar que os substantivos que não possuem definição categórica (como as emoções e os estados de espírito), quando materializados em palavras do discurso, perdem sua parte concreta ou, ao menos, se remodelam a cada leitura, relativizando, novamente, o debate sobre a mimese.

⁶ Ainda que, cronologicamente, Platão seja anterior a Aristóteles, optamos por iniciar a discussão com o autor de *A poética*, por questões de adequação metodológica, já que, em nosso estudo, aderimos à análise dos processos de estilização discursiva, a partir do conceito aristotélico de mimese.

À semelhança, a análise dos efeitos de estilização do discurso, quando tomados como um “artifício” da linguagem, aponta para a percepção de que estes asseguram certa participação ativa no processo de ofuscamento do real: o que põe em xeque a legitimidade da imitação concreta do objeto no texto, haja vista as descrições expressionistas que resvalam no grotesco e na caricatura que, com tal *performance*, nem sempre coincidem com o referente descrito, por se tratar de um recurso de tonalidades muito mais instintivas, que objetivas, ao transpor dado objeto para a realidade textual.

Prosseguindo esse trajeto de discussão sobre a mimese, tem-se a afirmação (já no campo dos estudos da modernidade) de que “[...] o discurso mimético é o discurso do significante, a busca de um significado, que lhe é emprestado tanto pelo autor, quanto e principalmente, pelo receptor [...]” (LIMA, 1980, p. 50-51) e, ainda, a noção de que “[...] a realidade é muitas vezes feia, mas o feio na arte segue outras coordenadas [...]”, e, sendo assim, “[...] daí resulta que o privilégio da imagem não se confunde com a presença da imagem no mundo” (LIMA, 2000, p. 314): corroborando a problemática noção de mimese, como também, delegando ao indivíduo que decodifica o discurso, a tarefa de formatar os elementos textuais em uma escala de representação pouco sólida.

Projetando as pontuações feitas até aqui para o campo representacional do realismo maravilhoso, há de se averiguar algumas questões, como por exemplos: o que vem a ser o referente? O que um libanês diz ser “a realidade” é o mesmo que um hispano-americano toma por real? Ou então, a realidade do século XVIII é semelhante à do século XX? Tais indagações podem iludir por sua simplicidade, entretanto, constituem o cerne de um conceito chave para iniciarmos nosso trabalho: **o caráter de inconsistência temporal, espacial e cultural do conceito de realidade** – característica pertinente ao desenvolvimento de narrativas pertencentes ao subgênero. Vejamos tal conjectura, sob outro ponto de vista:

Para un patagón hubiera sido tan extraña (y no menos cruel, por cierto) la llegada de los aztecas, pueblo dominador por excelencia, que la de un portugués, o como en realidad ocurrió la de un español. Tan extraños les eran Cristo como Quetzalcoatl. [...] Los libros inventan realidades, las realidades se funden o rectifican, refutan y confirman los mundos imaginarios, los devaneos de la razón y las revelaciones de la poesía. (MALPARTIDA, 1992, p. 87-88)

A rigor, tendo como norte essa premissa, a literatura do realismo maravilhoso questionou a noção clássica de representação, uma vez que seu conceito não abrangia o potencial da

realidade americana, havendo, então, a necessidade de alargá-la, para aproximá-la das suposições e justaposições que o campo narrativo vinha proporcionando: isto é, as obras começavam a movimentar os estudos da mimese literária e não o contrário.

Esse processo teria justificativas nas observações que Alejo Carpentier obtivera a respeito do universo real americano que, posteriormente, foram documentados em seus postulados sobre o real maravilhoso. O cotidiano americano, naturalmente insólito, a virgindade das paisagens, as mestiçagens, a coexistência de povos diversos, uma mitologia caudalosa e sua história com curiosas coincidências participaram da noção do autor cubano sobre a nova acepção de realidade. Assim, o autor de *El reino de este mundo* (1949) nos lança a seguinte pergunta, que nos proporciona o ponto de partida para a discussão: *¿Pero qué es la historia de América toda sino una crónica de lo real maravilloso?* (CARPENTIER, 1976, p. 99). Embutida nessa interrogativa, o autor afirmaria seu posicionamento ideológico quanto às peculiaridades da América e a nova orientação mimética, legitimando a relevância de seus tratados teórico-ensaísticos.

Já no campo dos estudos da noção carpentieriana, direcionados à teoria, a diferença desse novo realismo será constatada e, posteriormente, discutida por Irlemar Chiami, ao questionar a validade do emprego classificatório “realismo mágico” para os romances hispano-americanos, de forma indiscriminada ou superficial, deixando em evidência que a nomenclatura “[...] veio a ser um achado crítico-interpretativo, que cobria, de um golpe, a complexidade temática [...] e a necessidade de explicar a passagem da estética realista-naturalista para a nova visão (mágica) da realidade.” (1980, p. 19).

A priori, é inegável a constatação de que houve transição de estéticas, no referido período de produção e parece-nos, também, que a transformação teve seu centro no referente e nos procedimentos de sua representação textual; porém, a averiguação dos estágios que compuseram tal processo fora negligenciada, uma vez que havia, no desespero de se encontrar teorias suficientes, o pretexto de análise encaixada constantemente no referencial teórico realismo mágico/realismo maravilhoso, que nem sempre lograram exatidão. Isto posto, é válido salientar que, se quisermos compreender o norteamento mimético do século XX, como também, a consistência do subgênero realismo maravilhoso, devemos observar os elementos que compuseram seu modelo anterior (e, porventura, antagônico), no tocante conceitual sobre a mimese literária.

Tem-se que a literatura hispano-americana da primeira metade do século XIX se orientava por certa preocupação quanto ao detalhamento da realidade, nos seus aspectos mais íntimos, pois, sabemos que essa fora a época das independências dos países que viviam sob tutela espanhola, bem como, de inauguração das repúblicas (com exceção de Cuba, Panamá e Porto Rico, cujos processos de independência e incorporação de sistema econômico ocorreram mais tarde e de forma especial). Por consequência de tais transformações, a gênese de uma sociedade que teria de buscar a si mesma, a partir de então, tornar-se-ia um dos eixos filosóficos dos pensadores hispano-americanos e, como extensão, produziria reflexos em sua literatura: processo que movimentava a produção literária e sua crítica.

Em uma rápida análise do conto “*El matadero*”⁷, do argentino Esteban Echeverría, buscando o desenvolvimento narrativo, segundo seu conceito de mimese, temos que atentar para o seguinte fato: as metáforas empregadas no decorrer do enredo, provavelmente constituem uma alternativa literária, eleita pelo escritor para, a uma só vez, escapar da forte censura da época, sem deixar de criticar e expor o sistema ditatorial em que estavam inseridos os argentinos⁸. Desta forma, é sólida a hipótese de existência de conexões estabelecidas entre o real e o texto, embora escamoteadas pela imposição metafórica.

O romantismo⁹ contido em “*El matadero*” não esconde a sua intencionalidade mimético-narrativa e vale ressaltar que seu ideário será retomado por José Mármol, posteriormente, em *Amalia* (1844), livro escrito durante o exílio do escritor em Montevideu, com bases bastante análogas a Echeverría. O apelo à referencialidade já é visível nas primeiras páginas da narrativa de Mármol, em que há a demarcação pontual do espaço e do tempo da história a ser desenvolvida: “*El 4 de mayo de 1840, a las diez y media de la noche, seis hombres atravesaban el patio de una pequeña casa de la calle de Belgrano, en la ciudad de Buenos Aires. [...]*” (MÁRMOL, 1851, p. 7), legitimando a relação entre o mundo textual e o mundo real.

Em *Facundo: civilización y barbarie* (1845), de Domingo Faustino Sarmiento, de forma semelhante, as mazelas do contexto histórico e social são elaboradas no decorrer da narrativa.

⁷ Texto literário classificado como um conto romântico, escrito, provavelmente, entre os anos de 1838 e 1840. Vale salientar que parte da crítica o considera o primeiro conto realista de *Río de la Plata*, muito embora haja discordância sobre esse posicionamento. O texto teve sua publicação em 1871, na *Revista del Río de la Plata*, sendo considerado um expoente da literatura hispano-americana por, principalmente, através de metáforas expor as mazelas sócio-políticas do período.

⁸ A Argentina, nesse período, vivia sob o poder político-ditatorial de Juan Manuel de Rosas.

⁹ Embora o texto seja classificado como expoente do romantismo hispano-americano, optamos por vasculhar sua conexão com o real, bem como seu engenho mimético, ainda que por intermédio de metáforas, bem aos moldes românticos.

Com o escritor, a literatura ocuparia o mesmo patamar que a ação política. Sendo assim, a perseguição por Rosas fora inevitável e, somente no Chile, o autor conseguiria publicar sua obra. Note-se importante comentário feito por Sarmiento: “*La historia empieza a ser revisada, no para corregir sus errores, sino para restablecer los hechos al color de la realidad que no admite aliño.*” (SARMIENTO, 1883, p. 13), revelando o pacto entre a crítica e a produção literária.

Tal texto nos chama a atenção, ainda, pelo fato de que, ao instaurar como cânone a oposição civilização *versus* barbárie, ele tenha deslocado o ponto de vista da representação mimética para o conceito que os positivistas do século XIX tinham de realidade, como também, tenha delimitado as visões europeia e americana em seu texto:

El hombre de la ciudad viste el traje europeo, vive la vida civilizada tal como la conocemos en todas partes; allí están las leyes, las ideas de progreso, los medios de instrucción, alguna organización municipal, el gobierno regular, etc. Saliendo del recinto de la ciudad todo cambia de aspecto: el hombre de campo lleva otro traje, que llamaré americano por ser común a todos los pueblos; sus hábitos de vida son diversos; sus necesidades, peculiares y limitadas; parecen dos sociedades distintas, dos pueblos extraños uno de otro. (SARMIENTO, 1972, p. 17)

É válido dizer que o conceito de mágico sempre existiu na literatura, entretanto, o modelo canonizado, neste momento, foi o realista, deixando entrever que a magia não tinha mesmo peso, em termos de valoração literária, que o realismo literário, até então e, portanto, somente *a posteriori*, esta última teria seu valor assegurado. Assim, a obra, que traz a dialética entre a civilização (europeísmo) e a barbárie (americanismo), se estabeleceria como certo esboço do que as narrativas do século XX fariam: isto é, haveria um olhar europeu para o americano; contudo, nestas, diferentemente de *Facundo*, se desenvolveria a valorização deste segundo elemento, por questões que trataremos adiante.

Avançando um pouco mais, num tom realístico *à la* Stendhal e Balzac, o retrato da sociedade chilena de meados do século XIX, esteve nas mãos do escritor Alberto Blest Gana. Percorrendo e confrontando os estilos e costumes dos grupos sociais da época, como também detalhando as atividades urbanas, seu romance *Martín Rivas*, de 1862, narrado em terceira pessoa, é considerado como uma tentativa de interpretação do panorama social chileno do período em questão. Salienta-se, ainda, a importância de Blest Gana no contexto de produção literária chileno, pelo fato de ter sido ele o instaurador dos romances de cunho nacionalista no

país, com profundidade analítica, o que, novamente, recai em um tom narrativo de exposição das condições extraliterárias.

Os exemplos dessa linhagem literária são muitos; o que mais chama a atenção em nosso estudo é o processo de transição que ocorre, a partir do século XX. Optamos, portanto, por agregar duas colocações relevantes quanto à dinâmica narrativa desse contexto que, embora esbocem traços distintos sobre o tema que debatemos, se encontram, no que diz respeito ao surgimento do realismo maravilhoso, como uma alternativa para as obras literárias já sufocadas pelo foco narrativo pautado no realismo empírico:

Na segunda metade do século XIX, denuncia-se uma crise nas convicções escolásticas reinantes até então – para a que contribuíram o positivismo na sua versão *spenceriana* e nomes como Nietzsche, Stirner, Schopenhauer, Guyan e Renan -, caracterizando a vida cultural hispano-americana. Essas doutrinas fundamentam-se na solução dos problemas humanos pelo método científico. Uma vez mais devemos referir-nos à coexistência de orientações muitas vezes antagônicas. Enquanto persiste a tonalidade romântica nos sentimentos, na ideologia histórica e política, ao lado do tradicionalismo nos costumes, surgem o positivismo e suas derivações – que ignoraram o psíquico e desprezaram o metafísico em seu determinismo – e o causalismo, trazido pela burguesia triunfante. (JOSEF, 1989, p. 81)

E, ainda:

No nos parece discutible que la narrativa que nos ocupa representa uno de los momentos no por más tardíos menos brillantes de ese fascinante proceso literario consistente en la renovación de la poética novelística a partir del realismo y el naturalismo decimonónicos, y en ese sentido contribuye desde Hispanoamérica a la construcción de “una nueva novela” [...]. Pero tampoco cabe, en nuestro criterio, ignorar las peculiaridades de dicha contribución, en gran medida resumibles en una acuñación teórica, crítica e histórica a la vez como la del “realismo mágico” – o “maravilloso” –, rasgos específicos que nos explicarán a la vez, en contraste con los representados por la “nueva novela” europea y norteamericana, el éxito que la producida en español y desde América alcanzó universalmente a partir de los años sesenta hasta el presente. (VILLANUEVA; VIÑA LISTE, 1991, p. 33-4)

Os processos de construção narrativa na Hispano-América já demonstravam certa insuficiência desde o início da construção do cânone e, em especial, a partir da segunda metade do século XIX. E, ainda que ponderemos a afirmativa de que “[...] a ciência destinava-se a substituir a filosofia e a religião como instrumento cognoscitivo [...]” (JOSEF, 1989, p. 81) nessa

época, inevitável foi seu declínio e, por conseguinte, o surgimento de uma narrativa que não os desconsiderasse, mas que os remodelasse, constituiu uma das alternativas literárias. Isto é, o surgimento de uma concepção diferenciada da realidade textual, em nenhum momento desconsideraria a tradição fincada no realismo anterior. À medida que o conceito de mimese foi sendo reorganizado na América Latina, a “*nueva novela*”, com o devido respaldo do ideário de realismo maravilhoso, tomou forças que extrapolaram seus limites territoriais.

O pequeno recorte feito aqui nos proporciona a base para compreendermos o surgimento do subgênero na produção literária hispano-americana, em termos de consistência do conceito mimético, pois, é possível percebermos que a orientação de mimese que permeou boa parte das narrativas do século XIX era constituída por uma tentativa de exposição dos objetos e dos fatos pertencentes ao plano real, embora, muitas vezes enviesada por estilização do discurso, já que, como foi exposto, o período fora marcado por intensa repressão. Assim, o redimensionamento de tal conceituação, a partir das primeiras décadas do século subsequente, sobretudo em sua segunda metade, tornou-se uma condição para que a produção se renovasse.

No plano das expressões artísticas, não por acaso, a época fora marcada, ainda, pelo desenvolvimento das vanguardas latino-americanas, o qual estaria ligado a essa nova assunção de postura questionadora dos mecanismos e processo de representação do real no plano textual. Tal conexão entre o realismo maravilhoso e as vanguardas é ratificada pela indagação de onde estariam os elementos mágicos da realidade e como representá-los – pergunta, que as duas esferas literárias compartilharam. Seria, então, a época de sondar os limites dessa realidade – tão maciça: uma tentativa empenhada em “[...] representar as coisas concretas e palpáveis, para tornar visível o mistério que ocultam [...]” (CHIAMPI, 1980, p. 21), à semelhança do que fizera Franz Roh, anteriormente, buscando “[...] o caráter realista mágico na produção pictórica do pós-expressionismo alemão.” (CHIAMPI, 1980, p.21), assegurando que as raízes do subgênero estariam relacionadas à concepção do mágico europeu.

Podemos perceber, também, que tais narrativas encontrariam em José Martí, um paradigma para prosseguir a visão mágica e portentosa da América, promulgada em *Nuestra América*, no que diz respeito ao caráter romântico inculcado na concepção da realidade americana:

¡Porque ya suena el himno unánime; la generación actual lleva a cuestas, por el camino abonado por los padres sublimes, la América trabajadora; del Bravo a Magallanes, sentado en el lomo del condor, regó el Gran Semí, por las naciones

románticas del continente y por las islas dolorosas del mar, la semilla de la América nueva! (MARTÍ, 1891, p. 35)

O processo de expansão do real, para abarcar os aspectos mais específicos do continente, constituiu o espaço diegético das narrativas como uma construção que suportasse acúmulo de elementos que nem sempre passariam por normais/reais, se fosse considerada a noção de realidade *sui generis*. Fato que ratificou essa postura foi, como vimos, o surgimento em grande escala de narrativas perpassadas pelo realismo mágico ou maravilhoso¹⁰, no contexto de produção literária hispano-americano do século passado.

Historicamente, é possível afirmar que esse novo preceito teria sua gênese na estada de Alejo Carpentier na França, como também em sua participação nos primeiros grupos surrealistas¹¹, pois, como se sabe, os mentores desse movimento já estavam imbuídos no propósito de redimensionamento da noção de mimese literária e, realmente, suas conquistas foram notórias para o campo de estudos crítico-literários da área. O apreço ao local, ao regional (o que seria o espaço literário explorado até então nas produções latino-americanas), no realismo maravilhoso tomava feições míticas, expondo a realidade, mas entrecortada por bases diferenciadas, distanciando-se, em alguns aspectos da postura fantástica europeia.

O subgênero se constituiria nas relativizações discursivas, relacionadas à cultura, à história e à política, como veremos mais adiante:

O real maravilhoso demonstra uma caracterização teleológica na proporção em que, enquanto proposta estética, oferece suporte à discussão nas obscuras contradições que, por vezes, revestem o viver latino-americano. Dessa forma, os aspectos enunciativos não podem ser vistos de maneira isolada. Há elementos diferenciadores de outras ordens em relação ao fantástico. No realismo maravilhoso, a operacionalização de apelo localista, assentada sob bases de

¹⁰ CHIAMPI, Irlemar. *O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano* (1980). Chiampi opta pelo emprego e análise do termo realismo maravilhoso, para as narrativas da Hispano-América, produzidas no século XX, ao invés de “realismo mágico”. Segundo ela, este último não seria tão adequado devido à presença do adjetivo “mágico”, pertencente à outra concepção (a magia), ao passo que “maravilhoso” já apresentava sua devida cunhagem no campo da produção científico-literária. A autora critica, ainda, a aplicação desmedida da classe “realismo mágico”, nas análises na América-hispânica, chegando a desgastá-lo. Embora a afirmação da teórica seja importante, entendemos que o realismo maravilhoso esteja conectado à concepção de realismo mágico. No nosso caso, entendemos, ainda, que o realismo mágico antropológico seja a categoria estudada por Chiampi em seus postulados, tratada com outra terminologia, quer seja, o realismo maravilhoso.

¹¹ As convergências entre o subgênero realismo maravilhoso e o surrealismo serão pormenorizadas no decorrer de nosso estudo, em momento oportuno.

extração cultural, histórica e política, é muito mais apurada do que no fantástico, gênero de origem européia. (PEREIRA, 2002, p. 53)

Deste modo, parte da literatura hispano-americana, a partir de então, estaria preocupada com a capacidade de representar o real, também em seus aspectos mágicos, pois, o milagre, a fé e a magia, segundo o mentor do real maravilhoso americano, sempre se revelaram como condição reverberante do continente, constituindo, inclusive, o seu portento.

Nesse trajeto, não poderíamos desconsiderar a tradição que a literatura mantém e que impulsiona os novos horizontes teóricos, isto é: o que constitui o subgênero realismo maravilhoso não surgiu de uma ideia desapegada de postulados anteriores – o que nos leva a perceber a importância das raízes europeias fincadas no seu desenvolvimento, já que “[...] a América Latina é cria da cultura européia e, em vez de rejeitar essa filiação, deve reivindicá-la [...]” (PERRONE-MOISÉS, 1997, p. 252), além de que “o real americano só é maravilhoso se o considerarmos do ponto de vista não americano; para os americanos, é apenas o real.” (PERRONE-MOISÉS, 1997, p. 252).

Desta forma, salientamos que, para se chegar a uma teoria sobre o referencial mimético inculcado na concepção do subgênero, faz-se mister uma compreensão de suas conexões com o fantástico, com o maravilhoso e, também, com o surrealismo, pois, fato é que, embora a literatura hispano-americana desse período tenha apresentado certa inovação, ela enveredou para os recursos narrativos de cunhagem mágica que já apareciam em uma postura europeia – assunto que trataremos a seguir.

1.2 O realismo maravilhoso e suas raízes mágicas

Planos que dialogam num mesmo exterior, que se respondem e completam, que se exaltam e definem um ao outro: essa interação de texturas lingüísticas, de discursos, essa dança, essa paródia é a escritura. (SARDUY, 1979, p.50)

Para entendermos o desenvolvimento do realismo maravilhoso, consideremos, antes de qualquer coisa, dois campos espaciais, no processo de produção do texto: o do plano real e o do plano sobrenatural. Embora saibamos que seria utópico termos esses dois aspectos bem delimitados, partimos de uma suposição de tal existência, ou seja, haveria um conjunto de códigos e de procedimentos comuns à realidade empírica, que poderiam ser tomados em uma perspectiva ponderada do real.

É válido, para compreendermos melhor o subgênero, termos em mente, também, o pressuposto de reabilitação mimética, já que, nesta direção, chegamos a um ponto de inferência que não isola a obra de seu contexto. Esclarecemos, todavia, que não abordamos o paradigma “literatura como representação fidedigna do referente” e sim, lançamos mão da mimese, na medida em que ela nos proporcione o potencial necessário à delimitação do conceito de realismo maravilhoso. Esta postura ligar-se-ia ao fato de a nomenclatura do subgênero nos apresentar um binômio: um substantivo pretenciosamente concreto (realismo) que recebe caracterização de um adjetivo abstrato (maravilhoso), que faz com que ele seja “[...] aparentemente paradoxal (porque *realismo* pressupõe uma relação de verossimilhança com o referente e *maravilhoso*, de inverossimilhança) [...]” (RODRIGUES, 1988, p. 59). Tal constatação nos obriga, portanto, a averiguar duas questões: o momento e o processo de conexão entre eles.

Entendemos que o mundo textual, para esse subgênero, é construído como um espaço de fluxo e de encontro desses dois aspectos. Assim sendo, haveria uma espécie de homogeneização em sua estrutura, pois são oriundos de fontes diferentes, mas articulados em uma mesma instância: o texto – não havendo o considerado enfrentamento entre o natural e o sobrenatural. Para Carpentier, a neutralização entre esses dois pólos seria obtida por implicações pragmáticas, pois tal fenômeno ocorreria na medida em que a América fosse tomada como um conjunto complexo de caracteres que se relacionam supostamente ao maravilhoso. Desta forma, os fatos

que marcam a história desse continente e a exuberância do ambiente, em contato com a fé e o milagre, constituiriam o potencial que demarca seu conceito:

Lo real maravilloso, en cambio, que yo definiendo, y es lo real maravilloso nuestro, es el que encontramos al estado bruto, latente, omnipresente en todo lo latinoamericano. Aquí lo insólito es cotidiano, siempre fue cotidiano. Los libros de caballería se escribieron en Europa, pero se vivieron en América, porque si bien se escribieron las aventuras de Amadís de Gaula en Europa, es Bernal Díaz del Castillo quien nos presenta con su Historia de la conquista de la Nueva España el primer libro de caballería auténtico. (CARPENTIER, 1984, p. 73)

Se atentarmos para a constituição do sintagma “realismo maravilhoso”, temos a impressão de que a realidade incrustada na expressão não deixa de sê-la tal como é; pelo contrário, trata-se de uma adição de determinada característica, que poderia ser de outra origem, inclusive. Esse mecanismo constitui, assim, uma operação comum ao contexto literário, uma vez que, por analogia ocorre com o realismo voltado às questões regionais – o realismo regionalista; ou com o realismo voltado às preocupações sociais – o realismo socialista. Isto é, o que podemos afirmar com essa constatação é que o termo maravilhoso vem a complementar a noção de realismo, e não anulá-la ou transgredi-la: o que ratifica suas origens, ao mesmo tempo em que não nega as outras concepções de realismo. Portanto, tal posicionamento vai de encontro com a colocação de Maximilien Laroche (tratando do realismo maravilhoso, especificamente no Haiti), ao ponderar que, para se entender a combinação feita entre realismo e maravilhoso no sintagma, “[...] *on doit y voir une métonymisation par laquelle le mot "merveilleux" se substitue à "socialiste" non pas pour le remplacer mais pour le compléter, le préciser et l'identifier à la sorte de réalisme pratiquée en Haiti.*”¹² (LAROCHÉ, 1987, p. 24).

Desta forma, se a conceituação carpentieriana a respeito do subgênero está direcionada para sua estrutura fenomenológica, como também, levanta-se como uma espécie de debate com as teorias europeias acerca do assunto, é possível percebermos que haja, a partir desse posicionamento, raízes contextuais incutidas na expressão.

Assim, chegaríamos a uma ancoragem textual que funcionaria como uma abertura para podermos direcionar nosso trabalho a uma vertente pragmática, considerando o plano real como o

¹² [...] devemos ver uma “metonimização” em que a palavra ‘maravilhoso’ é posta no lugar de ‘socialista’. Não para substituí-la, mas completá-la, esclarecê-la e identificar o tipo de realismo praticado no Haiti. [tradução nossa]

discurso hegemônico da história do continente americano, que se encontra, de maneira harmônica, com o discurso mítico dessa mesma história.

Os elementos desse subgênero tomariam feição “realista” e, ao mesmo tempo, não descartariam sua caracterização como “maravilhoso”, no discurso narrativo e, desta maneira, encontraríamos na diegese as implicações de tal mecanismo discursivo, já que nela, se posicionam histórias, fábulas, mitos, credices, num fluxo entre o natural e o sobrenatural:

A fé religiosa e as credices populares, que se alternam com a racionalidade, permitem a convivência entre os acontecimentos reais e os sobrenaturais do texto, isto é, tornam possível a incorporação do insólito ao cotidiano, ao banal, assinalando um procedimento característico do realismo mágico antropológico. (CAMARANI, 2007, p. 30)

Em contrapartida, nos textos considerados pela crítica como expoentes da literatura fantástica ocorre uma ruptura com a lógica “realística” (considerando-se o plano do real, dos fatos críveis, desenvolvidos com naturalidade na narrativa), sendo essa marca uma condição prioritária para o subgênero e possível de ser notada, a partir da posição do narrador e das personagens acerca de determinada situação narrada. Ocorre, neste caso, o enfrentamento entre as instâncias natural e sobrenatural, acendendo dúvidas e questionamentos, no decorrer da narrativa.

Tem-se ainda, no leitor, uma espécie de sinalizador da ocorrência de uma possível ruptura, causando o efeito de hesitação (TODOROV, 1972, p. 34). Neste sentido, o mundo extratextual passaria a ser um referente ideal e paradigmático, para avaliação dos fenômenos que ocorrem no texto, como também, tal modelo discursivo seria acionado pelo indivíduo, no ato da leitura, como uma espécie de crivo do que seria natural e do que não o seria no discurso. Tais posicionamentos teóricos nos conduzem a duas conclusões importantes, e que constituem o degrau inicial para compreendermos o realismo maravilhoso:

1. Na literatura fantástica é notório o choque entre essas duas instâncias (natural e sobrenatural);
2. O narrador, as personagens e o leitor são peças-chave para revelar a aparição (ou não) do referido rompimento¹³.

¹³ Não aprofundaremos na problemática que este direcionamento implica, já que em nosso trabalho, temos como foco, apenas, o realismo maravilhoso americano e, para um estudo detalhado sobre o fantástico, demandar-nos-ia outra proposta.

A definição de Todorov sobre o fantástico, em *Introducción a la literatura fantástica* (1972), como vimos, nos esclarece sobre uma certa “[...] *vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural* [...]” (1972, p. 34) que, embora, seja uma afirmação relativamente abstrata, pois teríamos que saber todos os eventos que pertenceriam ao real, para, a partir daí, podermos perceber o insólito, nos indica o procedimento central da narrativa fantástica.

Ainda na tentativa de se definir o conceito, tem-se que “[...] nele se encena o surgimento do sobrenatural, mas este é sempre delimitado, num ambiente quotidiano e familiar, por múltiplos temas comuns à literatura em geral, que em nada contradizem as leis da natureza conhecida [...]” (FURTADO, 1980, p. 19). Logo, a atuação desse subgênero seria posicionada nesses dois aspectos principais – a hesitação, produzida pela ambiguidade na narrativa e uma ambientação que apontaria para o mundo dos seres humanos e não para outra instância.

Consideramos adequada, em nosso trabalho, a habilitação do indivíduo que lê e decodifica os fatos narrados pelo motivo de que, ao partirmos para o campo conceitual do real maravilhoso americano, reconhecemos a importância de abrirmos as interpretações para um horizonte pragmático, sintonizando-as com o texto da professora Irlemar Chiampi, *O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano* (1980), que parece-nos um estudo preocupado com a estrutura do subgênero.

Encontramos, também, no que David Roas¹⁴ diz a respeito do assunto, em “*La amenaza de lo fantástico*”, uma formulação que ratifica o direcionamento dado a nosso estudo, desmanchando algumas dúvidas no tocante à diferenciação entre a literatura fantástica, o realismo maravilhoso e a literatura maravilhosa:

El “realismo maravilloso” descansa sobre una estrategia fundamental: desnaturalizar lo insólito, es decir, integrar lo ordinario y lo extraordinario en una única representación del mundo. Así, los hechos son presentados al lector como si fueran algo corriente y el lector, contagiado por el tono familiar del narrador y la falta de asombro de éste y de los personajes, acaba aceptando lo narrado como algo natural (ROAS, 2001, p. 12)

¹⁴ Referimo-nos, aqui, ao texto “*La amenaza de lo fantástico*”, que se encontra no livro organizado pelo próprio David Roas, intitulado *Teorías de lo Fantástico* (2001).

Para o autor, o subgênero toma feições, distinguindo-se da literatura fantástica porque “[...] *no produce enfrentamiento entre lo real y lo sobrenatural* [...]” (p. 13) e, por outro lado, se afasta da literatura maravilhosa, por “[...] *ambientar las historias en un mundo cotidiano hasta en sus más pequeños detalles* [...]” (p. 13). Roas avança, concluindo que o realismo maravilhoso seria “[...] *una forma híbrida entre lo fantástico y lo maravilloso* [...]” (p. 13). Realmente, no realismo maravilhoso, temos a não-ruptura entre os planos, já que eles estariam nivelados e pertenceriam a uma mesma instância do texto. A narração, muitas vezes, objetiva, neste subgênero, o verossímil, o entrelugar entre a história e os mitos, o “outro sentido”, por meio da “não-disjunção”¹⁵ e, sendo assim, o texto se torna, em alguns momentos, metáfora da história, sobretudo, da história de desenvolvimento do continente americano.

O discurso realista maravilhoso, por não apresentar essa disjunção, seria construído como um local plural de convergência e debate dos fatos que se tem conhecimento sobre a América, dando margem para a transgressão do real, sem ruptura. O enfrentamento seria com a própria história tida, até o momento, como hegemônica, característica que teria na diegese, condições para proliferar a ideologia americanista, que está no cerne das discussões a respeito do subgênero. E, por extensão, não seria difícil se supor que tal façanha agregaria certo procedimento de emancipação, na medida em que “[...] o desejo de capturar as essências mágicas da América conleva[ria] uma função desalienante diante da supremacia européia.” (CHIAMPI, 1980, p. 39).

No que diz respeito ao sujeito que narra os fatos, na literatura fantástica, é válido notar que há uma importante coincidência com o subgênero realismo maravilhoso, pois o narrador coloca-se, geralmente, “[...] presente na história como uma personagem principal da narrativa.” (FURTADO, 1980, p. 110), o que delega certa autonomia ao constructo narrativo, dando-lhe o aval para atribuir verossimilhança ao conteúdo narrado.

Ainda é válido dizer que, quando este narrador é um agente observador dos fatos que narra, isto é, se localiza fora dos fatos narrados, sua presença é demarcada pela inserção de metatextos na narrativa, como veremos no nosso *corpus* de análise. Tal questão constitui um segundo encontro entre o fantástico e o realismo maravilhoso, já que o narrador assume uma postura “[...] que pode variar de texto para texto, exprimindo-se na primeira pessoa e recorrendo por vezes a uma narração baseada em (ou constante de) diversos tipos de documentos fictícios, como as memórias, o diário íntimo, as cartas e outros.” (FURTADO, 1980, p. 110). Contudo,

¹⁵ Irleamar Chiampi, ao longo de seu estudo, utiliza-se de tais conceitos para organizar a concepção do subgênero.

vale ressaltar que a inserção de tais textos instiga, no realismo maravilhoso, a problematização da realidade e da lógica, mas sem transgressão: a proposta está vinculada ao caráter social ou cultural que essa estratégia oferece, ao passo que na literatura fantástica, tal mecanismo “[...] restringe-se predominantemente a reflexões sobre a índole da fenomenologia meta-empírica.” (FURTADO, 1980, p. 115), ou seja, nesta última, o narrador estaria preocupado com a legitimidade dos fatos narrados, para instaurá-lo no possível, no mundo dos homens.

De fato, o subgênero realismo maravilhoso se manifesta como uma transgressão ponderada do foco europeu que incide no conceito de história, por meio de inserção de documentos comprometedores, quanto à veracidade do discurso hegemônico; além disso, temos de considerar, nessa problemática, que esse subgênero concilia o discurso já dito, com o que haveria de ser dito, produzindo um universo mítico, de cunhagem ideológica, por meio da voz narrativa:

In this type of Magic Realism the narrator usually has “two voices”. Sometimes he/she depicts events from a rational point of view (the “realist” component) and sometimes from that of a believer in magic (the “magical” element).¹⁶
(SPINDLER, 1993, p. 80)

Desta forma, percebemos que a noção de mimese na narrativa do subgênero realismo maravilhoso é permeada pelo ponto de vista do narrador ou narradores, na medida em que os elementos mágicos são integrados à diegese, como partes não-disjuntivas desta realidade textual, isto é, tal construção ocorre quando há um movimento duplo entre o pensamento racional ou lógico e o pensamento mágico. Essa coexistência geraria o desprendimento do insólito de uma esfera não-real, para incorporá-lo à realidade, no plano da verossimilhança textual.

Ainda no prisma das raízes europeias de intersecção com o realismo maravilhoso, as conexões entre o subgênero e a tradição perpassam a concepção surrealista de produção literária e, se averiguarmos alguns aspectos da noção carpentieriana, em sua teoria, podemos perceber que o autor apresenta vínculo, também, com os postulados bretonianos, embora nesse momento negue com vigor o modelo surrealista: questão que também nos proporciona interesse analítico.

¹⁶ Neste tipo de realismo mágico, o narrador geralmente tem “duas vozes”. Às vezes, ele/ela descreve os eventos de um ponto de vista racional (o componente “realista”) e, às vezes, a partir do ponto de vista de um crente em magia (o elemento “mágico”). [tradução nossa]

Ao percorrermos o prólogo de Carpentier ao seu romance *El reino de este mundo*, notamos que o autor cubano reitera o discurso bretoniano, no processo de construção de seu ideário sobre o realismo maravilhoso. Abrimos nossa discussão com duas passagens dos *Manifestos surrealistas* (1985) que aproximam, em alguns aspectos, o real maravilhoso carpentieriano das ideias desenvolvidas por Breton, anteriormente.

Tudo indica a existência de um certo ponto do espírito, onde vida e morte, real e imaginário, passado e futuro, o comunicável e o incommunicável, o alto e o baixo, cessam de ser percebidos como contraditórios. Ora, em vão se procuraria na atividade surrealista outro móvel que não a esperança de determinar esse ponto. (BRETON, 1985, p. 98)

E, ainda:

Se, pelo surrealismo, rejeitamos sem hesitação a idéia da única possibilidade das coisas que “são”, e se declaramos, nós, que por um caminho que “é”, que podemos mostrar e ajudar a seguir, temos acesso ao que se pretendia que “não era”, se não encontramos palavras bastantes para estigmatizar a baixeza do pensamento ocidental, se não receamos nos insurgir contra a lógica, se não podemos jurar que um ato realizado no sonho tem menos sentido que um ato que realizamos acordados, se não temos sequer certeza que não se vai acabar com o tempo, velha farsa sinistra, trem perpetuamente saindo dos trilhos [...] (BRETON, 1985, p. 102)

No primeiro fragmento, destacamos no discurso, uma busca pelo que os surrealistas nomeavam como “supra-real”¹⁷, ou o que estaria além dos limites reais. Os surrealistas afirmavam que seria esse “ponto do espírito” de comunicação entre dois pólos opostos ou distantes, como a “vida” e a “morte”, ou o “comunicável” e o “incomunicável” a raiz de seus postulados. Tais pólos seriam convergentes e, por consequência disso, “[...] cessa[ria]m de ser percebidos como contraditórios [...]” (BRETON, 1985, p. 102). Ora, o realismo maravilhoso carpentieriano propunha, de maneira semelhante, uma visão de América, cujo elemento fundamental seria o maravilhoso. Sabemos que tal elemento colocar-se-ia em uma esfera de não-contradição frente à realidade, com a justificativa de ser próprio do continente americano e, por isso, por meio da fé e do milagre a elevação do real dar-se-ia naturalmente.

¹⁷ Não havia por parte dos surrealistas uma intenção de negar a realidade empírica, e sim, alargá-la, conseguindo alcançar revelações que estivessem além dos limites dela.

Igualmente, a narrativa carpentieriana desenvolve certa composição esquematizada com o tempo diegético, transgredindo sua linearidade. Esse aspecto produz um efeito estilístico de anulação dos limites entre presente, passado e futuro, na narrativa. O escritor cubano apresentava tal postura, sendo “[...] *cada vez más obsesionado por las perspectivas temporales de la experiencia humana [...]*” (RODRÍGUEZ MONEGAL, 1974, p. 25), buscando através de “*imaginación*”, “[...] *explorar simbólicamente la aventura del ser americano en las varias dimensiones del tiempo y el espacio [...]*” (RODRÍGUEZ MONEGAL, 1974, p. 24). Carpentier tornou-se, portanto, um “[...] *narrador de gran ambición estilística, sutil descriptor que desarrolla pausadamente en sus novelas una investigación personal sobre la existencia del tiempo, sobre su reversibilidad, sobre su naturaleza cíclica.*” (RODRÍGUEZ MONEGAL, 1974, p. 25).

A questão que envolve a temporalidade é reiterada na segunda passagem, em que Breton salienta ser o tempo uma “[...] *velha farsa sinistra [...]*” (BRETON, 1985, p. 102), um “[...] *trem perpetuamente saindo dos trilhos [...]*” (BRETON, 1985, p. 102), metaforizando seu caráter de instabilidade. A insistência do autor dos *Manifestos* em atingir o que está escamoteado, como exposto em “[...] *temos acesso ao que se pretendia que “não era” [...]*” (BRETON, 1985, p. 102), como também sua postura ativa e contrária a tudo o que estivesse estagnado, presente em “[...] *rejeitamos sem hesitação a idéia da única possibilidade das coisas que “são” [...]*” (BRETON, 1985, p. 102) são elementos que reverberam no discurso carpentieriano sobre o real maravilhoso.

As evidências apontadas até aqui fazem parte de uma série de aproximações que podem ser feitas entre Breton e Carpentier. A origem dessa característica possivelmente estaria relacionada ao fato de o autor cubano ter participado do grupo surrealista, colaborando para a revista *La révolution surréaliste*¹⁸ e, posteriormente, como se sabe, protagonizando um ataque ideológico contra o surrealismo, conhecido como a “Querela de 1930”, tendo como texto, “*Un cadavre*”¹⁹, direcionado eufemicamente a Breton, na figura de Lautréamont.

Há uma certa ambigüidade na atitude que mostra Carpentier com respeito ao surrealismo em 1949. Nesses anos, o escritor cubano (mas de país europeu) parece estar muito empenhado ainda em realçar suas raízes americanas. Daí seu

¹⁸ Revista lançada em 1925, em concomitância com o interesse dos surrealistas por questões políticas e filosóficas relacionadas ao Marxismo e ao Partido Comunista.

¹⁹ Texto de 1930, escrito pelos dissidentes do surrealismo. Além de Alejo Carpentier, tal ataque teve a participação de George Bataille, Michel Leiris e Jacques Prévert. O título fazia referência, ironicamente, à prática dos surrealistas do cadáver extraordinário (*cadavre exquis*).

rechaço ao instrumental maravilhoso que herda o surrealismo, e que [...] daí seus ataques a Lautréamont que mascaram ataques a Breton. Isto tudo permite-lhe separar-se nitidamente de um movimento, que, afinal de contas, é europeu em suas origens. (RODRÍGUEZ MONEGAL, 1980, p. 152)

A pretensão carpentieriana de lograr uma emancipação americana, por meio de um esfacelamento do ideário europeu, como também, desfazendo-se dos postulados surrealistas, é clara. Até certo ponto, o autor conseguiu avançar, reivindicando uma teoria que fosse perpassada pelo ideal de americanidade; entretanto, inegável é a influência dos *Manifestos* em seus estudos acerca do real maravilhoso. A rigor, embora consideremos o discurso de 1949 como uma ideologia que reclamaria o genuíno americano, libertando-o dos paradigmas europeus, não podemos negar a “ambiguidade” sinalizada pelo crítico uruguaio a respeito desse assunto, já que Carpentier, ao promulgar seu real maravilhoso, perpassa as tessituras surrealistas, ao mesmo tempo em que tenta negá-las: processo que, de certa forma, seria semelhante ao movimento antropofágico brasileiro, em relação às produções europeias.

Também nesse sentido de aproximações entre essas duas vertentes literárias, é necessário enfatizar que “[...] não é difícil identificar nos meandros [...]” (CHIAMPI, 1980, p. 34) da definição de realismo maravilhoso “[...] aquela verdade essencial que os surrealistas faziam coincidir com o maravilhoso: o ‘merveilleux’.” (CHIAMPI, 1980, p. 34), ratificando as influências de Breton na concepção de Carpentier sobre o subgênero. Seleccionamos, a seguir, dois pontos de confluência entre as duas concepções de orientação literária – a linguagem e o emprego de metatexto na estrutura do objeto literário.

A linguagem estilística barroca é apontada por parte da crítica hispano-americana como uma das manifestações do subgênero realismo maravilhoso, marcando não somente a obra do autor que o propõe, como também se estendendo à de outros escritores, como Lezama Lima, Severo Sarduy e Reinaldo Arenas, para citar alguns. Carpentier já nos antecipa em seu texto “*Lo barroco y lo real maravilloso*”²⁰, uma consideração acerca do estilo como uma manifestação linguística tipicamente americana. Tendo isso como preceito estético, o autor buscaria a palavra própria do Novo Continente, que não fosse contaminada pela língua do colonizador e, por

²⁰ Ver *Razón de Ser*, de Alejo Carpentier. Coletânea de ensaios, publicada em Cuba, pela primeira vez em 1984. O autor, neste momento, nos apresenta preocupação com o caráter barroco encontrado na formação da identidade hispano-americana.

consequente, que não desconsiderasse os elementos que compõem sua cultura, no processo de construção do discurso.

O caráter que se deve salientar nesse processo estilístico, utilizado por Carpentier, é o de apresentar certo grau de liberdade na construção da linguagem textual, já que é por meio dela que se propõe o modo americano de se ver e caracterizar os objetos e as ações, na narrativa. Nesse ponto, Alejo Carpentier e Breton se encontram, ainda que mantenham focos distintos. Se, por um lado o autor cubano reclamava uma língua própria para expressar a americanidade, por outro, o autor dos *Manifestos*, já havia proposto um referencial linguístico para alcançar a expressão do sonho; no caso, a escrita automática, como também o emprego do processo de monólogo interior discursivo, uma vez que, “[...] o sonho da fusão de realidades distintas entre si levará os surrealistas a acreditar na perfeita integração do pensamento e de sua expressão, o que resultará na chamada “escrita automática”, ou o “pensamento falado”, de acordo com Breton.” (GOMES, 1995, p. 27).

Assinalamos essa característica de cunho libertário, pelo fato de que ambos os autores se propunham a esfacelar o que se tinha como pré-determinado ou estagnado nos modelos da literatura, isto é “[...] *el surrealismo no pretende otra cosa: es un poner en radical entredicho a lo que hasta ahora ha sido considerado inmutable por nuestra sociedad, tanto como una desesperada tentativa por encontrar la vía de salida [...]*”(PAZ, 1974, p. 29). Ou, ainda nas palavras do próprio Breton:

De qualquer modo será motivo de orgulho para nós termos contribuído para estabelecer a inanidade escandalosa do que, ainda à nossa chegada, *se pensava* e por termos sustentado – basta isso – que era necessário o pensamento sucumbir *afinal* sob o pensável. (BRETON, 1985, p. 155).

Tendo em conta que os surrealistas utilizavam uma linguagem própria (escritura automática), para expressarem um objeto (sonho), de forma análoga, Carpentier, através de seu barroquismo linguístico, visava à expressão do termo americanidade, em seus postulados. Com efeito, o objetivo de escapar dos modelos já concebidos marca fortemente o discurso carpentieriano, ao elaborar o conceito de real maravilhoso americano e, no recurso estético-linguístico neobarroco toma feições de liberdade e protesto:

El lenguaje en la novela posee tal fuerza de representación y tal poder de ficcionalización, que no sólo refiere a realidades históricas, sino que su poder metamórfico las resitúa en significaciones posibles, mediante un concierto verbal de enunciaciones, de voces diversas y de culturas contrastadas. La

intensidad de su poder fundante se evidencia en particularidades textuales (las escenas, los cuadros y los episodios adquieren y pueden disfrutar aisladamente) y, sobre todo, en su entramado, que orgánicamente conforman una totalidad a punto de metamorfosearse, como en el Barroco. (FIGUEROA SÁNCHEZ, 2007, p. 151).

No prisma da linguagem barroquizante, percebe-se que os aspectos que estruturam o discurso estilístico carpentieriano avançam para a concepção ideológica sobre a América, abrindo margem para uma concepção linguística integrada à representação mimética de sua cultura, como veremos mais adiante. *A priori*, ao selecionarmos a crítica e a produção literária hispano-americanas do século passado não foi difícil encontrar as intersecções entre o neobarroco e o subgênero, ainda que muito pouco exploradas de maneira que se chegasse a um consenso ou uma teoria sobre o assunto. Feita a ressalva, nosso trabalho toma o neobarroco como uma linguagem atrelada ao processo de instauração do subgênero na narrativa, o que, de certa forma, é também uma afirmativa de Carpentier em seus postulados.

No que diz respeito ao processo de inserção de outros textos na narrativa, consideremos uma questão levantada por Chiampi:

O fenômeno do “desmascaramento do narrador”, abrindo um processo análogo à produção do efeito de encantamento no leitor: o questionamento do ato produtor da ficção involucra a revisão da convenção romanesca do real. A superação das técnicas de ocultamento do narrador se caracteriza pela auto-referencialidade dos mecanismos da enunciação e pela explicitação do “metatexto”, como processos que asseguram uma nova concepção do real, através do deslocamento do interesse do leitor da história para o sujeito da enunciação. (CHIAMPI, 1980, p. 72)

O “efeito de encantamento” produzido no leitor estaria relacionado ao “desmascaramento do narrador”, já que na produção “metatextual”, haveria certo “deslocamento para o sujeito da enunciação” (CHIAMPI, 1980). Nas narrativas carpentierianas, em especial, pode-se perceber que esse recurso é bastante explorado, o que nos revela mais uma consonância com os traços que marcam o surrealismo, pois as obras dessa vertente já apresentavam a interposição de textos ou figuras por meio da construção em colagem. Destaquemos que, tanto Breton quanto o autor cubano, buscavam, através desse e outros procedimentos, uma irrupção com o conceito de real

convencional: o “metatexto”²¹ seria uma forma de “[...] assegurar a nova concepção do real [...]” (CHIAMPI, 1980, p. 72) e, nesse sentido, marcaria a construção do subgênero.

Especificamente no caso do realismo maravilhoso, a narrativa entrecortada pela intromissão de outros textos desempenha um papel fundamental na construção do discurso americanista, pois, os discursos se alinham em uma cadeia, em que se articulam as ponderações pertinentes àquela temática. A diegese, desta forma, é costurada pelos metatextos, revelando uma voz narrativa preocupada com a construção discursiva. Esta voz se afirmaria como um produtor atuante por trás do que se narra: o “desmascaramento” não atuaria simplesmente nos aspectos intratextuais de certa narrativa, mas extrapolariam para o campo da interação ideológica e cultural incrustada no discurso que se elabora, abandonando, em partes o surrealismo, como veremos a seguir.

²¹ O metatexto, recurso empregado com certa frequência nos romances carpentierianos, como também o estudo sobre os mecanismos de desmascaramento do narrador serão analisados de forma mais aprofundada no decorrer de nosso trabalho.

1.3 Das implicações ideológicas e do neobarroco

Este vínculo originário entre a consciência lingüística e a mítico-religiosa expressa-se, sobretudo, no fato de que todas as formações verbais aparecem outrossim como entidades míticas, providas de determinados poderes míticos, e de que a Palavra se converte numa espécie de arquipotência, onde radica todo o ser e todo acontecer. (CASSIRER, 1992, p.64)

Para tratar das questões ideológicas que envolvem a concepção do subgênero, sabemos que ele surge, no século passado, com Carpentier, colocado como uma nova orientação de referencialidade para a literatura hispano-americana e que tal norteamento fora demarcado no prólogo de seu segundo romance, *El reino de este mundo* (1949), em que se encontram, ainda, suas considerações e (tentativa de dimensionamento) sobre o conceito.

Averiguar a aparição do termo em sua solidez teórico-literária revela que o escritor esteve bem mais preocupado com raízes histórico-culturais, sociais ou ideológicas que com o rigor de estabelecer uma definição para a literatura de seu postulado sobre o assunto. Se atentarmos para seu texto, notaremos que ele é perpassado por uma gama de vocábulos que denunciam essa postura, arraigada em outros estudos ou doutrinas, tais como: “*fe*”, “*folklore*”, “*historia*”, “*América*”, “*milagro*”, “*colonia*”, “*rey*”²², a citar alguns.

O conceito de real maravilhoso carpentieriano emerge, portanto, como um desafio para os pesquisadores que primam pela estrutura, ao passo que se deleitam os que trilham suas análises, direcionados para a história, a filosofia ou a sociologia, uma vez que estas transbordam no contexto das obras hispano-americanas e expandem a discussão para uma dimensão extraliterária. Tal constatação faz dos estudos literários nesta área um trabalho problemático, pois, se considerarmos a noção do autor cubano como teoria, nos chocamos com os argumentos de que sua conceituação quanto ao real maravilhoso não abrange questões elementares da literatura (aprofundamento na figura do narrador, análise da dinâmica das personagens e do desempenho narrativo espaço-temporal do subgênero, por exemplos) e, desta forma, não seria aplicável objetivamente como um único referencial teórico.

²² Note-se no prólogo do romance *El reino de este mundo*. CARPENTIER, Alejo. *Alejo Carpentier: Obras Completas*. Ciudad de México: Siglo XXI, 2004.

Outro ponto importante que deve ser assinalado nessa questão está relacionado ao posicionamento da pesquisa que se direciona à literatura hispano-americana, pois, a rigor, percebemos nesta última seu potencial imanente no extratexto, como possível mecanismo articulador do discurso narrativo, sobretudo no que diz respeito à diegese, como expusemos antes. Carpentier, em *Tientos y diferencias* (1967), nos chama a atenção para o fato de o continente americano apresentar importantes elementos em sua constituição que reclamam uma emancipação ideológica. O discurso carpentieriano sobreleva essa vertente, desenvolvendo o ideário sobre o real maravilhoso, que se coloca pautado em conceitos que perpassam a “*virginidad del paisaje*” e os “*fecundos mestizajes*” (1976, p. 99). O autor salienta, ainda, que esta região estaria “[...] *muy lejos de esgotar su caudal de mitologías [...]*” (1976, p. 99) e, finaliza a ideia, lançando-nos a famosa questão: “*¿Pero qué es la historia de América toda sino una crónica de lo real maravilloso?*” (1976, p. 99).

Nesse caminho, as perguntas que devem ser feitas aqui são as seguintes: a proposta do autor é, realmente, sistemática, no que diz respeito à absorção de suas conjecturas pela teoria literária? Ou o referido texto se propõe como uma abertura para estudos acerca do maravilhoso, em termos propriamente literários, como vão atuar estudiosos como Todorov, Chiampi, David Roas, Seymour Menton, William Spindler e outros, que teorizaram a respeito do tema? Seria adequada uma análise que tomasse os preceitos carpentierianos como referencial teórico, *a priori*? Talvez, essas questões sejam resolvidas, sem tantos traumas, se a leitura do prólogo e de outras proposições do escritor cubano sobre o assunto esteja englobada na teoria, visando à extensão do trabalho crítico, e não comparadas a ela. Desta forma, os ensaios carpentierianos ocupariam uma importante função no todo analítico, na medida em que fossem articulados *a posteriori*, dissolvendo o estigma de que não seja recomendável considerar o escritor cubano um teórico.

Trata-se, portanto, o momento de pautar-nos na afirmativa de que “[...] a enunciação narrativa [no realismo maravilhoso] é a própria visão do mundo. O discurso explicativo e moralista traduz uma *ideologia*, ou seja, corpo de preceitos que constitui uma visão da realidade e um sistema transitório de valores” (CHIAMPI, 1980, p. 77). Seguindo esse preceito, entendemos que o subgênero não deva ser compreendido apenas em seus aspectos linguísticos, mas estendido ao *locus* ocupado pelas conjecturas ideológicas incutidas na própria narrativa e que, por extensão, compõem o discurso realista maravilhoso; isto é, nossa tarefa deve perfazer o trajeto dos signos,

buscando o potencial semântico-ideológico subjacente na narrativa, como também, identificar quais seriam os processos de união entre eles.

A mitologia acionada na concepção do discurso realista maravilhoso, como também suas construções de mestiçagens culturais nos parecem pertinentes, nesse momento, pois, é válido que o mito brote como “[...] uma forma comunicativa de conservar e de significar um valor através de um símbolo ou meta-símbolo, que expressa, amplia, antecipa, fixa, esclarece, oculta ou exalta o valor do significado.” (TÁVOLA, 1985, p. 11), como também é válida a noção de que a mestiçagem cultural abrange tanto os encontros, quanto os desencontros entre as alteridades, produzindo um horizonte demasiado fecundo, principalmente, se pensarmos em nível de formação de ideologias em terreno americano (SCANNONE, 1990, p. 108). Essas duas esferas que regem o espectro americano, ademais, desempenham uma constante e inovadora fonte para a constituição do discurso americanista, pois por muito menos que intencionarem a anulação das afirmativas históricas ou míticas, revelam sua reavaliação e re-concepção.

O mito mexicano sobre a anunciação de um Quinto Sol, que vem a constituir *la leyenda de los Cinco Soles*²³ (FUENTES, 1992, p. 101), parece-nos uma importante retomada para a compreensão do universo mítico que rege o dito espectro americano, uma vez que coincide em um ponto com a história hispano-americana: a derrocada do povo asteca, causada pela chegada dos espanhóis, no caso, concebidos como deuses enviados. Também de aspecto muito semelhante, a sincronia entre a esfera imaginário-mítica e a história se fincou em terreno americano, quando o homem branco deparou-se, na América, com visões que justificavam a existência de um Deus, criador de um paraíso, povoado por criaturas puras, repleto de abundâncias naturais e de uma exuberância indescritível: era, sem dúvida, aquele momento a ratificação da veracidade do livro norteador da fé europeia (MILTON, 2000, p. 151-152).

A conquista dos povos indígenas, desta forma, tornou-se espaço de uma instigante permuta mítica e imaginária, produzindo discussões sobre o assunto que tiveram seu ápice na urdidura dos romances do século passado. O fenômeno “[...] significou uma ruptura drástica, pois desencadeou uma crise na historiografia vigente ao trazer o *novo* e o *desconhecido* para um mundo que, aparentemente, já estava mais ou menos conceituado e delimitado [...]” (MILTON, 2000, p. 152). A potencialidade mítica, em solo americano, fora demarcada como um ponto de

²³ Os astecas acreditavam que com a chegada do *Quinto Sol*, haveria muita fome, desgraça e morte e, coincidentemente, foi o que ocorreu com a vinda dos espanhóis para a América. Interessante dizer que os sóis metafORIZAVAM espaços de tempo para os indígenas.

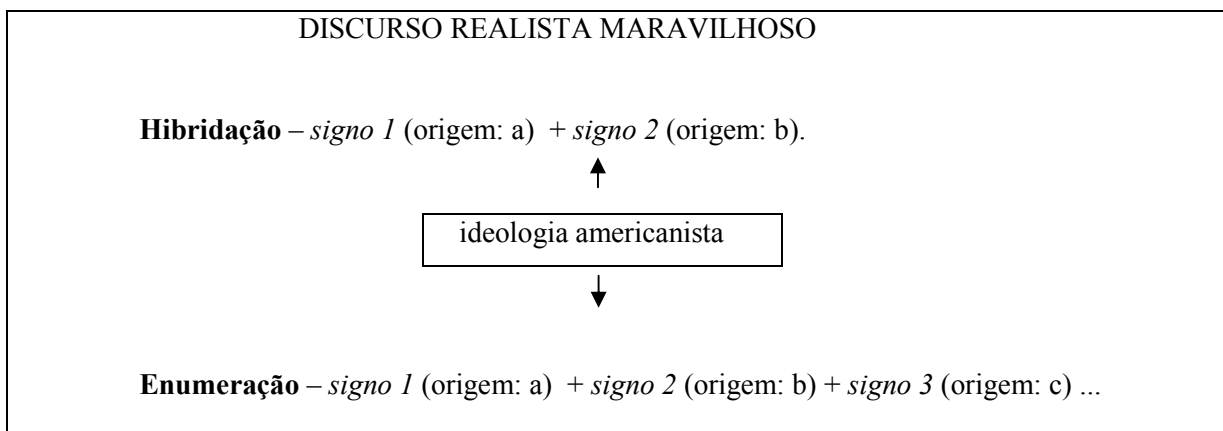
condição *sine qua non* para uma compreensão mais ampla da humanidade, dadas as suas revelações ou, pelo menos, coincidências produzidas no ciclo da história. Nesse ponto, foram notáveis as predições dos maias quanto à realidade cíclica do tempo, haja vista que seus estudos sobre módulos e categorias de números e calendários para precisar a realidade do tempo demonstraram coerência em alguns ocorridos com a humanidade desde sua concepção²⁴.

A caudalosa mitologia de que fala Carpentier, ao tratar das categorias míticas, históricas e sócio-culturais que se relacionam ao subgênero, subsiste nessas premissas que, como imposição, enreda determinada herança de constituição da América. À sua vez, a constatação do escritor cubano de que essas instâncias penetram na construção do realismo maravilhoso americano torna-se verídica, na medida em que o concebemos como um intrincado jogo entre texto e contexto. Entretanto, supomos que uma explanação sobre os mecanismos linguísticos que revelem a infiltração do discurso ideológico, por meio dos mitos e da mestiçagem seja necessária em nosso estudo.

A rigor, o processo de transposição da mestiçagem cultural para o discurso realista maravilhoso se dá com o emprego em forma de *justaposição ou hibridação e enumeração* de signos oriundos de culturas distintas em uma mesma esfera sintagmática. É importante salientarmos que, agora, a composição da mestiçagem, parte de estruturas linguísticas que tocam eixos temáticos como a culinária, os costumes, as vestimentas, os rituais, as línguas, as religiões. Tal constatação também se relaciona à afirmativa de Carpentier de que todo o mecanismo de instauração da mestiçagem por simbiose, adição ou mescla carrega em si um barroquismo literário, como veremos mais adiante, e ainda à de que “[...] os sucessivos cruzamentos raciais, efetuados nesta América, provocaram na linguagem, na literatura [...], uma capacidade de combinação e de estilização deformadoras.” (CHIAMPI, 1980, p. 124). Parece-nos o conceito de “estilização deformadora” pontual para a qualificação do trabalho de barroquismo na linguagem, uma vez que, este atuaria justamente neste sentido, isto é, desempenharia na narrativa um trabalho de artificialização do signo a um ponto elevado, deformando-o.

Desta forma, linguisticamente, teríamos os seguintes processos:

²⁴ Miguel León Portilla, em *Tiempo y realidad en el pensamiento maya: ensayo de acercamiento*, afirma que “ninguna otra cultura de la antigüedad llegó a formular, como ellos, tal número de módulos y categorías calendáricas ni tantas relaciones matemáticas para enmarcar, con infatigable anhelo de exactitud, la realidad cíclica del tiempo desde los más variados puntos de vista.” (2003, p. 31)



No que diz respeito à inserção dos mitos na narrativa do subgênero, percebemos que o processo se dá, vezes pela utilização parcial de um determinado mito, que pode ser entrecortado por aspectos reais da história, vezes pelo seu emprego integral, sendo construído tanto pela voz do narrador quanto pela voz das personagens do romance. A ideologia se engendra no discurso do realismo maravilhoso, portanto, nesses artificios da linguagem literária, pondo em uma instância legível o acúmulo de elementos que compõem a face americanista.

Considerar tal atitude no desenvolvimento da narração é ressaltar a ideia de que a ideologia funciona como peça subordinada ao processo narrativo e, por consequência, “[...] o Mito move a História e a História produz novos Mitos, se narra *como* o real maravilhoso da substância do conteúdo se torna verossímil na sintaxe não disjuntiva das motivações.” (CHIAMPI, 1980, p. 171). Nesta linha de raciocínio, o discurso apresenta-nos uma parte articulada do ponto de vista ideológico, mas que somente vem à tona, quando é revestido pelos signos que se conectam em sistemas acionadores desse aspecto, no ato da leitura. Tais questões se relacionam ao estilo barroco e sua organização em uma narrativa.

O barroco, etimologicamente, não tem demarcações definitivas: parte dos estudiosos afirma que poderia derivar da forma espanhola *barrueco* ou *berrueco* (pérola irregular), outros ponderam que o termo proviria da Escolástica, designando o quarto modo da segunda figura do silogismo e havendo, ainda, um grupo que caracteriza o estilo como uma aparição literária extravagante. Fato importante para nosso estudo é a consideração de que, embora de forma vasta e de difícil demarcação, em termos de caracteres literários, a estética se remodelou na produção literária hispano-americana do século passado, recebendo, a partir de então, a nomenclatura sarduyana: **neobarroco** (SARDUY, 1977, p. 167).

O estilo teria passado por um processo de modernização, migrando de seu âmbito universal e, ainda, viria apresentar feições particularizadas na produção literária conhecida como *boom* latino-americano. Esse desenvolvimento constituiria o terceiro ciclo de inserção da estética na modernidade (CHIAMPI, 1998, p. 06), processo atrelado à implicação cultural e a certa interação entre as formas barrocas com determinado conteúdo americano, o que, até certo ponto, valida as considerações carpentierianas acerca do assunto.

Para Carpentier, a América Latina é a terra do barroco, devido a traços como a mestiçagem, a criouldade e a simbiose, encontrados no continente; estes fatores, por sua vez, seriam elementos de atuação na produção artística latino-americana do século XX. É importante assinalarmos, também, que o continente fora colonizado durante a vigência do barroco europeu, pela Espanha que, como sabemos, cultivou o estilo de maneira notável.

O escritor, em trabalhos como "*Lo barroco y lo real maravilloso*" (1964) e o afamado prólogo de *El reino de este mundo* (1949), desenvolve uma ideologia que liga a América a essa estética. Sua tentativa seria, portanto, a de desenvolver a temática, transformando tal estilo em um legado natural do continente, como legitimação da cultura hispano-americana. Desta forma, a concepção do autor para o realismo maravilhoso “[...] prevê um conglomerado de códigos, dentre eles o linguístico, referendado pelo estilo barroco.” (MILTON, 2005, p. 69)

Também nas considerações acerca do assunto, surge “Por uma ética do desperdício”, parte de ensaios de *Escritos sobre um corpo* (1969), do cubano Severo Sarduy, que revela preocupação a respeito dos aspectos estruturais do estilo. O autor parte do princípio de que o enunciado é artificializado e se prolonga em emaranhados linguísticos, através de proliferações de signos que fazem do discurso uma cadeia labiríntica; sua estrutura em espiral alcança os mecanismos da paródia, da intertextualidade e do erotismo literário. Ligado ao grupo *Tel Quel* e a Roland Barthes, utilizando-se de fórmulas para sistematização da estética, Sarduy apresenta-nos o texto supracitado como um estudo preocupado com o rigor e a forma literários, que se encontra com a seguinte colocação, se nos voltamos para o enunciado e as combinações comunicativas do estilo:

Na linguagem barroquista do realismo maravilhoso se destacam modos peculiares de tensionar a enunciação e problematizar o ato produtor da ficção. É muito freqüente, por exemplo, a técnica de proliferação dos significantes, em que a distorção da linearidade do enunciado faculta singular combinação das funções de comunicação e de atestação do narrador. (CHIAMPI, 1980, p. 85)

Nódulo, barro, exagero e desperdício. Esses quatro substantivos nos auxiliariam a compreender um pouco a concepção sarduyana sobre o barroquismo literário hispano-americano. É essa estética, sobretudo, **artificialização** do discurso: não há objetividade explícita, de forma que o tecido discursivo se transforma em cadeias de signos artificializadas que, se por um lado ornamentam o texto, por outro ziguezagueiam o sentido de suas construções. Em consequência desse jogo discursivo, o significado toma outras formas, que não a direta, tornando o discurso um labirinto linguístico.

Outra construção típica do barroquismo latino-americano seria a **proliferação** calculada de signos. O enunciado multiplica-se, às vezes em substantivos, outras em adjetivos, que não cessam. Esse processo implica em justaposições, ou aproximação de termos considerados heterogêneos; apontando para uma descrição abusiva no discurso, que, não raro, faz com que o leitor perca o fio condutor da leitura, e tenha de retomar o trecho em que ocorre tal efeito. Trata-se de uma “[...] cadeia de significantes que progride metonimicamente [...]” (SARDUY, 1979, p. 62), uma “[...] justaposição de unidades heterogêneas, lista díspar e colagem.” (SARDUY, 1979, p. 62). Tal característica barroca, possivelmente, explicaria a aproximação do subgênero realismo maravilhoso com a mestiçagem. Neste caso, por intermédio da linguagem, o discurso narrativo torna-se um local em que se incute a ideia de América como “[...] espaço de junção do heterogêneo, da síntese anuladora das contradições, de fusão de raças e culturas díspares [...]” (CHIAMPI, 1980, p. 133), atuando no discurso de forma polidimensional.

Seguindo as considerações acerca do barroquismo, outra forma de artificialização do discurso se dá por meio de **condensação**, consistindo na formação de um determinado signo linguístico, a partir da aglutinação de outros dois que passam a revelar um significado diferenciado do que se fossem aplicados de forma separada. Tal estratégia estilística nos revela um mecanismo de explicitação do inter-relacionamento de culturas, reclamando para o romance, caráter híbrido de constituição. Trata-se, pois, de um efeito análogo ao processo de justaposição, compondo uma “[...] prática do barroco: a permutação, espelhamento, fusão, intercâmbio entre os elementos – fonéticos, plásticos [...]” (SARDUY, 1979, p. 65) que “[...] resulta em um terceiro termo que resume semanticamente os dois primeiros.” (SARDUY, 1979, p. 65). Processos linguísticos que também apontam para a mestiçagem cultural, na medida em que, mesclam dois signos oriundos de fontes distintas, como ocorre em estruturas tão conhecidas como “portunhol”

e “espanglês”, por exemplos, embora não haja na confabulação desses dois vocábulos o acionamento das operações míticas ou históricas de que tratamos aqui.

No que diz respeito à **paródia**, podemos perceber que sua concepção se dá para evocar insatisfação e contrariedade quanto a um determinado modelo respeitado e tido como clássico, por suas qualidades de forma e de conteúdo, mas que, em uma leitura diacrônica, começa a sofrer desgaste. Quanto à literatura, tal modelo é posto à prova, sendo reelaborado e transgredido, produzindo, geralmente o efeito de humor no sujeito que decodifica os signos e conecta o texto parodiado ao que é lido.

Assim, o elemento paródia, grosso modo, pode ser tomado como produto de uma reação contrária a determinados paradigmas sócio-culturais, políticos, ideológicos e estéticos que vigeram em uma dada sociedade, em certo momento, mas que se tornaram insuficientes para traduzir sua problemática, em outro tempo, no caso, no "agora" em que se produz o texto-paródia. Essa insuficiência, levada às últimas consequências, causaria um desconforto que conduziria à produção da referida estética. Tal procedimento literário ocorre no bojo do neobarroco, porém, sua construção é feita, por meio de uma estratégia mais complexa, abrangendo algumas questões que foram pontuadas por teóricos mais recentes. O que o tornaria especial, para eles, seria, entre outros aspectos, duas propriedades centrais:

1 – utilização do recurso, em concomitância a um determinado jogo entre real e não-real, travado no discurso literário;

2 – aparição do elemento de paródia em textos inseridos de forma fragmentada no discurso: a citação, por exemplo.

Nesse caminho, podemos constatar que o efeito de paródia não teve poucas ocorrências nos romances hispano-americanos do século passado, que o empregavam, inculcando no texto, discussões sobre as verdades históricas e sua possibilidade de sofrer falseamento ou manipulação. É válido que, no procedimento de construção da paródia “[...] *existe una utilización simultánea de intertextos literarios e históricos*”. (RINCÓN, 1995, p. 154). À sua vez, esse mecanismo “[...] *da lugar a un nuevo fenómeno dentro de la práctica de la cita [...]*” (RINCÓN, 1995, p. 154), constituindo, assim, “[...] *un tipo de "parodia seriamente irónica", dado su contradictorio doble carácter [...]*” (RINCÓN, 1995, p. 154).

Dentro da concepção sarduyana de paródia, esse recurso é relacionado a certa “[...] incorporação de um texto estranho ao texto [...]” (SARDUY, 1979, p. 69), “[...] colagem ou superposição à superfície do mesmo – forma elementar de diálogo.” (SARDUY, 1979, p. 69). Esse traço está concatenado, ainda, à sua concepção de paródia e carnavalização do discurso, como mistura de gênero (no nosso caso, subgêneros) ou intrusão de um tipo discursivo em outro. Seria, portanto na “[...] carnavalização do barroco que se insere, um traço específico, a mistura de gêneros, a intrusão de um tipo de discurso no outro.” (SARDUY, 1979, p. 69), revelando a conexão com os jogos discursivos do realismo maravilhoso.

Por último, estaria a **erotização discursiva**, conseguida graças ao desperdício do neobarroco: como um determinado efeito estético conseguido pelo emprego do estilo literário, o erotismo se revela na ruptura que é produzida na linguagem direta e objetiva. A artificialização do discurso implica numa não intencionalidade de se transmitir mensagem, como também em um esbanjamento de signos que proliferam encadeados uns aos outros. “No erotismo, a artificialidade, o cultural, se manifesta no jogo como o objeto perdido, jogo cuja finalidade está em si mesmo e cujo propósito não é a veiculação da mensagem, mas seu desperdício em função do prazer [...]” (SARDUY, 1979, p. 78). Isso se correlaciona com a noção carpentieriana de uma América exuberante e portentosa, ao anunciar o real maravilhoso americano, como também, reafirma a linguagem em função de uma tentativa de se projetar o continente americano como um espaço de fluxo das instâncias naturais e sobrenaturais, que se estabelecem no texto de forma harmônica, como propõe o subgênero.

Portanto, percebemos que o realismo maravilhoso manteve certa predileção por determinados artificios linguísticos, como o neobarroco, para a viabilização de seus efeitos. Assim, na medida em que a linguagem tornou-se a força motriz para a captação do universo americano, o subgênero encontrou no barroquismo, um álubi, para conectar os fios que regeriam seus contornos. Não é difícil verificarmos na relação entre o realismo maravilhoso e o neobarroco, um pacto com a ideologia americanista, como também que, em certa medida, a linguagem da contra-reforma, como prefere Lezama Lima (1993), se empenharia em descortinar os portentos, a exuberância, os insólitos da face do continente: o que lograria narrativas empenhadas nessa urdidura.

1.4 A história como plano de articulação do subgênero

O historiador consciente renuncia a desfiar entre os dedos os acontecimentos, como as contas de um rosário. Ele capta a configuração, em que sua própria época entrou em contato com uma época anterior, perfeitamente determinada. Com isso, ele funda um conceito do presente como um “agora” no qual se infiltram estilhaços do messiânico. (BENJAMIN, 1994, p. 232)

Na esteira do processo de construção do discurso realista maravilhoso, é válido notar que sua legitimidade é assegurada pela capacidade de acúmulo de elementos provenientes de fontes diversas ou inconciliáveis que, combinados, não ultrapassam o limite do aceitável como lógico. É, pois, na estrutura narrativa que notamos a cumplicidade do narrador e das personagens quanto à coerência interna dos fatos narrados, que apontam para o subgênero. A combinação dos signos no texto, assim, tem o referido aval do narrador e das personagens, chegando ao receptor sem marcas de hesitação ou estranhamento. Desta forma, podemos perceber que, para atingir as questões pragmáticas que participam do conceito de realismo maravilhoso, é necessário analisar o “[...] percurso do signo, em torno ao eixo que remete ao universo cultural, social, em que o texto se produz.” (CHIAMPI, 1980, p. 51).

A problematização da racionalidade, traço vinculado ao realismo maravilhoso, torna os fatos narrados passíveis de aceitação por parte do leitor, uma vez que tudo se passa em outra racionalidade, isto é, há o desenvolvimento da narrativa fincado no sistema lógico-racionalista que conta, ainda, com o emprego do mágico, porém, tal emprego não sofre contestações. As conexões que compreendem a estrutura sígnica da narrativa corroboram a ideia de que “[...] o insólito, em óptica racional, deixa de ser o “outro lado”, o desconhecido, para incorporar-se ao real [...]” (CHIAMPI, 1980, p. 59), apontando para a suposição de que o maravilhoso está (e sempre esteve) escondido na realidade, e não seria fabricado na narrativa de forma totalmente artificial, mas como um produto de combinação de signos.

Por exemplo, se, teoricamente, tomamos o termo “Montezuma”, na concepção do receptor tem-se, dentre outras inferências, que se trata de um imperador asteca, que viveu entre os séculos XV e XVI. Se, ainda, considerarmos os signos “século XIX”, não seria lógica uma combinação como “Montezuma, imperador do século XIX, foi morto por espanhóis”, entretanto, combinar

tais termos no arranjo da narrativa, isto é, transpor o imperador asteca para a realidade de três séculos subsequentes a sua, seria aceito em uma narrativa, desde que houvesse a cumplicidade, dita anteriormente. Esta seria uma forma de instauração do maravilhoso que não romperia com os limites do real, e que, como veremos, trata-se de um mecanismo de alargamento temporal, tido como peça integrante das narrativas carpentierianas.

A problematização da realidade estaria inserida, portanto, na assertiva de que a noção diegética “[...] permite incluir, além da história (as ações ou acontecimentos como processo), as descrições (a notação de objetos e seres em sua simultaneidade) [...]” (CHIAMPI, 1980, p. 59), e ainda a de que, no que toca os elementos pragmáticos que envolvem o subgênero, “[...] a unidimensionalidade [...] não provocaria emoções especiais no leitor: os prodígios se sucedem na busca-viagem do herói que, inchada de fantasias, afasta-se do natural.” (CHIAMPI, 1980, p. 60).

À medida que a viagem instaura-se textualmente como uma continuidade na narrativa, as personagens emergem no espaço diegético, extrapolando as evidências e os limites do real, revigorando as façanhas do herói desenroladas em uma espécie de matéria fluida e, ademais, outorgando-lhe autoridade para não se surpreender com os incidentes que se aproximem do incomum ou não-real.

A construção da verossimilhança textual dá suporte para que se desenvolva tal procedimento, na medida em que se estrutura a noção mimética alicerçada no ponto de vista lógico-racionalista que, pouco a pouco, é concatenado aos eventos insólitos, atuando nessa junção híbrida, que questiona a racionalidade pela própria linguagem. Isto é, no subgênero realismo maravilhoso, há certo “[...] projeto de comunhão social e cultural [que] restaura a igualdade entre o racional e o irracional [...]” (FERNANDES, 2002, p. 64). “Dotado de uma modalidade que afirma e nega simultaneamente o código realista e outra que faz o mesmo com o maravilhoso, consegue justapor à capacidade de representar várias faces da realidade [...]” (FERNANDES, 2002, p. 64).

Tendo em conta tais comportamentos na narrativa, é possível, portanto, estabelecer a base para os seguintes esquemas operacionais:

REALIDADE

TEMPO/ESPAÇO: aspectos temporais e acontecimentos históricos cadenciados em uma cronologia lógica.

PERSONAGENS: figuras que compuseram e compõem a história (organizados em uma escala cronológica e espacial).



Processo de construção do discurso realista maravilhoso



DIEGESE

TEMPO/ESPAÇO: aspectos temporais e espaciais sem um critério ou rigor lógico.

PERSONAGENS: coexistência de figuras históricas sem rigor lógico/temporal/espacial.

Do ponto de vista linguístico, a construção desses efeitos é lograda, grosso modo, da seguinte forma: trata-se de um mecanismo que conta com a existência do eixo paradigmático, em que se encontram quaisquer palavras necessárias para se construir um discurso em uma determinada língua e que, então, proporcionaria ao narrador, na organização do discurso, as ferramentas para operar tais mecanismos, criando sistemas de sintagmas com combinações pouco convencionais ou “não-realistas”. Assim, o centro de interesse teórico estaria no processo de elaboração da narrativa realista maravilhosa, nas composições possíveis que as palavras (e sua carga semântica) podem oferecer ao desenvolvimento discursivo. Atentemos a uma outra questão importante sobre o subgênero:

No realismo maravilhoso, o objetivo de problematizar os códigos sócio-cognitivos do leitor, sem instalar o paradoxo, manifesta-se nas referências frequentes à religiosidade, enquanto modalidade cultural capaz de responder à sua aspiração de verdade supra-racional [...] Muitas vezes, a causalidade interna do relato que justifica o impossível em óptica racional, tem que ver com as profundas raízes autóctones de um povo, em cujo universo cultural (ainda que dessacralizado) se desenvolve a ação. (CHIAMPI, 1980, p. 63-64)

Pegemos como exemplo uma construção, meramente ilustrativa, que nos ajudaria a compreender o que ocorre no plano sintagmático do discurso: “rituais cabalísticos, uma festa de umbandas, em um mosteiro! E todos aplaudiam”. Vê-se que os vocábulos combinados no eixo sintagmático são oriundos de campos temáticos diversos e divergentes inclusive, mas que compartilham um ponto em comum: o fato de fazerem referência a sistemas de religião ou crença.

O leitor, ao deparar-se com determinada descrição, possivelmente sofreria a “problematização de seus códigos sócio-cognitivos”, porém, não poderia deixar de convir que tal construção é possível e plausível, sobretudo se este mesmo leitor tiver em mente o “universo cultural e religioso” encontrado na América, onde proliferou o subgênero em questão.

Vejam, ainda, um fragmento de *O amor e outros demônios*, de Gabriel García Márquez, que também se relaciona às conjecturas expostas sobre esse aspecto: “[...] aprendeu três línguas africanas ao mesmo tempo, a beber sangue de galo em jejum e a esgueirar-se entre os cristãos [...] pouco a pouco as escravas foram pendurando nela os colares de vários deuses, até o número de dezesseis.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 66). Note-se que a junção dos termos “cristãos” e “vários deuses”, além da presença do ritual e das línguas africanas atuam no discurso com o mesmo desempenho visto anteriormente, ou seja, são construções possíveis, embora causem certo estranhamento, ao mesmo tempo em que utilizam o arsenal de culturas, por vezes contrastantes, em um mesmo eixo de construção linguístico.

Como podemos inferir, a atuação do narrador é importante na criação e desenvolvimento do realismo maravilhoso; assim, parece-nos que uma de suas operações é assegurada pela inserção metatextual no discurso, mecanismo este que marca o discurso do subgênero e alinhava questões ideológicas e históricas incutidas no decorrer da narrativa.

O metatexto, como se sabe, revela a voz do narrador, além de pôr em evidência sua figura e importância na concepção enunciativa. O agente enunciativo demarca sua atuação, ao mesmo tempo em que exerce sua capacidade de controle da narrativa como um regente-mor e, por

consequência dessa *performance*, o leitor torna-se cúmplice dos jogos narrativos de sua autoria. A costura de textos desenvolvida no subgênero realismo maravilhoso retoma ideologias anteriores, anuncia processos históricos de outros contextos, recompõe espaços modificados pelo tempo e pelas ações humanas, sem transgressão da realidade narrativa. A atuação do narrador é, neste procedimento, uma forma de asseverar, a uma só vez, o processo discursivo em si e as implicações interpretativas que um determinado metatexto venha a sugerir para a compreensão do todo narrado.

Para compor o quadro da totalidade contida no realismo maravilhoso, o narrador abre espaço para a incorporação de objetos de outras fontes que se encaixam no decorrer da narração, por meio do elemento metatextual; desta forma, o outro texto se dimensiona em uma determinada narrativa como sendo, ao mesmo tempo, parte e todo.

Tem-se uma intercalação entre a narração principal e os objetos metatextuais que apoiam o desenvolvimento do todo e, por isso, ratificam sua utilização, como uma interdependência discursiva. Com tal postura, o narrador, agora bastante demarcado, coloca-se em uma posição diferenciada do modelo realista/naturalista de narração, pois, como vimos anteriormente, se antes, a assunção narrativa em terceira pessoa delegava ao conteúdo narrado certa objetividade e explicitação do mundo, agora, o desenvolvimento de uma diegese problematizada toma vigor, pois o universo diegético estaria muito menos relacionado com a realidade objetiva que com seu potencial de prodígios e recônditos pouco explorados, que, geralmente, inflam sua estrutura, sem causar ruptura.

O leitor, ao organizar as informações que o texto lhe proporciona, se depara com um arsenal de multiplicidades sígnicas que se reiteram e se harmonizam. Ainda que haja uma necessidade de recorrer a outras fontes de informação, o todo narrado guarda em si uma espécie de oráculo que aciona os mecanismos de inteligibilidade no ato da leitura, tornando a narração uma teia de textos clara e coerente.

O que queremos dizer é que, neste caso, o leitor ou receptor atua na consolidação do subgênero, na medida em que colabora para a onipotência e onisciência do narrador e constrói a significação para o conteúdo narrado, com uma atuação tão importante quanto à do agente da narração, embora, neste momento, este receptor seja visivelmente guiado por quem narra e pela seleção de eventos e personagens incutidos no conteúdo narrado.

Como se sabe o conteúdo abarcado em um construto linguístico, que tenha como pretensão reproduzir um fato ou um acontecimento, não o abrange em sua amplitude, não é colocado de forma ingênua no discurso, além de estar impregnado de subjetividade. Essa é uma assertiva já muito conhecida e que gera inúmeras discussões. Sabe-se que tal caráter discursivo aproxima duas importantes áreas de estudos: a história e a literatura, pelo motivo de ambas utilizarem o discurso como código de produção. Ainda assim, essa aproximação não é tão simples quanto parece ser e, felizmente, o discurso histórico e o literário preservam suas características essenciais que os fazem, diferentes.

O objetivo de se alcançar a verdade através do discurso, preceito vigente nos estudos históricos, tornou a literatura, ora uma vilã, por poder apresentar interferência na legitimidade desse teor de objetividade discursiva, ora colaboradora do processo de (re)construção da verdade, agora vista como um conceito que sofrera certa relativização.

Nessa linha, a literatura produziria mais um efeito, embaçando a ideia de que o discurso da história e, somente ele, chegaria a essa verdade, pois, como vimos, qualquer constructo discursivo vem perpassado por questões ideológicas e contextuais que anulam ou, pelo menos, põem em xeque tal premissa. Marilene Weinhardt (1994, p. 49), em “Considerações sobre o romance histórico”, aponta tais relevâncias, afirmando que, “[...] em vista das novas abordagens da história, a mais corriqueira pergunta diante do romance histórico – esta é a verdade histórica ou não? - perdeu sua razão de ser”. Realmente, o discurso, seja ele histórico ou literário, será sempre distinto do fato em si e nunca será desinteressado, o que faz dele muito menos objetivo do que se pode afirmar.

Também no que diz respeito à ideologia discursiva, Hayden White (1994, p. 145), pondera que “[...] o problema da ideologia ressalta o fato de que não há qualquer modo de valor neutro de urdidura de enredo, explicação ou até mesmo de descrição de qualquer campo de eventos, quer imaginários quer reais [...]”. O autor de *Trópicos do discurso* avança, concluindo que “[...] não apenas toda interpretação, mas também toda linguagem, é contaminada politicamente” (WHITE, 1994, p. 145).

Desta forma, as confluências entre a literatura e a história produziriam questionamentos como: a arte literária de teor histórico poderia ser tomada como uma “(re)descrição” do objeto real? A ficção não seria, em seu próprio caráter não-real, uma aproximação interpretativa dos fatos? O discurso objetivo da história conseguiria abranger e traduzir em linguagem o fato de

maneira exata? Tais indagações não seriam tão fáceis de ser respondidas e, por isso, possivelmente devem ser colocadas no cerne dos estudos literários de obras históricas.

A rigor, o romance histórico ilustra quão truncados são os caminhos em que a história e a literatura se cruzam, pois o autor dessa modalidade discursiva traz à baila elementos que reivindicam ancoragem histórica, ao mesmo tempo que não abdica a seu teor fictício imanente. Ainda com Hayden White (1994, p. 145), tem-se que “[...] a dialética peculiar do discurso histórico [...] provém do empenho do autor em servir de mediador entre os modos alternativos de urdidura de enredo e explicação”. Para ele, essa característica, levada às últimas consequências no discurso, significaria, então, atribuir à figura do narrador, a função de “[...] *mediador entre os modos alternativos do uso da linguagem* ou *estratégia tropológicas* para descrever originariamente um dado campo de fenômenos e constituí-lo como um possível objeto de representação” (WHITE, 1994, p. 145).

Isto posto, o tempo e as ações humanas seriam (parcialmente) reproduzidos no universo diegético de um romance, o que o tornaria, pelo menos, um microcosmo do que estrutura a realidade. Neste prisma, ao desenvolver um estudo que coloca a narrativa e a história sob uma ótica analógica, Dirce Cortes Riedel (1988, p.28-29) salienta que “são [...] três amarras, *quase-enredo*, *quase-personagem* e *quase-acontecimento*, que mantêm a história ligada à narrativa”. “A fisionomia narrativa do *tempo histórico*, que conjuga o *tempo cósmico* e o *tempo vivido*, replica, politicamente, à semelhança da Ficção, uma aporia da temporalidade”, conclui a estudiosa. De fato, tais posicionamentos conduzem à seguinte dúvida, talvez angustiante, que surge, não pelo seu teor imaginativo, mas por nos condicionar a uma incerteza essencial, isto é: não seria, pois a história da humanidade uma narrativa?

Trazendo o assunto para o eixo das conjeturas hispano-americanas, entendemos que no século passado, as produções literárias chamaram a atenção dos estudiosos da área por apresentar, dentre outros aspectos literários, conexão com a história de conquista e de desenvolvimento da Hispano-América. Fato bastante importante para a compreensão dessa aparição é o de que houvera, até então, um domínio dessa literatura exercido por modelos que, nem sempre abarcavam a complexidade americana.

Nesse sentido, a literatura, em consonância com a independência incipiente dos povos hispano-americanos, reclamaram certa autonomia, através da palavra. Coube, pois, aos escritores

da metade do século XIX, mas, sobretudo, aos do XX, (re)descobrirem a América e sua literatura, projetando tais façanhas para um futuro, genuinamente americano, preservando sua pluralidade.

Há que se considerar, portanto, que no contexto hispano-americano, “[...] a literatura é um cerne de renovação. Com ela, [...] os escritores anunciam sempre novos caminhos que garantam a pluralidade das culturas organizadas em um mundo multipolar [...]”, sendo assim, essa seria uma postura de “[...] garantia da viabilidade de um futuro para a América Latina.” (ESTEVEZ, 2010, p. 25). Com efeito, a emancipação hispano-americana se manifestou na literatura, por meio de uma tentativa de expulsão da influência alheia, no caso, principalmente a espanhola. Contudo, tal processo, como seria previsto, acabou por reconhecer que a Espanha representava uma das fontes que constituiriam o emaranhado cultural americano e, portanto, não poderia ter seu valor desconsiderado nessa trajetória.

Como observa Uslar Pietri (1990, p. 346), em seu “*El mestizaje y el nuevo mundo*”:

Desde el siglo XVIII, por lo menos, la preocupación dominante en la mente de los hispanoamericanos ha sido la de la propia identidad. Todos los que han dirigido su mirada, con alguna detención, al panorama de esos pueblos han coincidido, en alguna forma, en señalar ese rasgo. Se ha llegado a hablar de una angustia ontológica del criollo, buscándose a sí mismo sin tregua, entre contradictorias herencias y disímiles parentescos, a ratos sintiéndose desterrado en su propia tierra, a ratos actuando como conquistador de ella, con una fluida noción de que todo es posible y nada está dado de manera definitiva y probada.

Pietri pontua certo sentimento de “angústia ontológica”, da existência de “contradições” no que diz respeito às “heranças hispano-americanas”, que conduziram o homem hispânico a ser o próprio “conquistador de sua terra”, embora sem alicerces seguros. Fato é que a configuração do discurso da história, à semelhança da de outros povos que foram marcados pela colonização, se mostrou lacunar e parcial.

As vozes americanas não tiveram participação emancipada no processo de construção identitário, pois, tal discurso, ora se perdia em um vazio silêncio, por não apresentar consistência e autoridade, ora se voltava aos paradigmas eurocêtricos, tendo nestes uma espécie de tutela. Autores como Alejo Carpentier, em Cuba e Gabriel García Márquez, na Colômbia revisitaram a história, muitas vezes, pondo em prática, na confabulação de suas narrativas, um caráter analítico que, entre outras questões, reclamava a fibra que comporia as células hispano-americanas. Aqui, já começamos a perceber a atuação do discurso realista maravilhoso, uma vez que este

desembocaria em uma “[...] força propulsora e profundamente vitalista do pensamento hispano-americano [...] que seria o núcleo ontológico irredutível das teses americanistas [...]” (CHIAMPI, 1980, p. 96).

A contestação de uma tradição já instaurada por moldes europeus foi inevitável, de forma que novos conceitos foram se aconchegando à realidade de produção literária americana. Houve, ainda, nessa urdidura, um enfrentamento das continuidades narrativas, tidos até então, como pressuposto literário, o que abalaria as estruturas espaço-temporais, de concepção linear na produção literária hispânica e, subjacente a esses mecanismos, encontrava-se a questão ressonante de como teria sido a história, se ela fosse contada pelos vencidos.

O discurso histórico, desta forma, passou por processos de problematização, construídos pelos seus pensadores. Assim, a instauração do realismo maravilhoso quanto a esse aspecto se deu pelo mecanismo de trans-historicidade que algumas narrativas apresentavam, transformando a diegese em um sistema de confluência de espaços e tempos históricos. Foi o espaço diegético, o território em que frutificou certo incômodo causado por parte do narrador, ao transfigurar um preceito lógico de que “[...] a noção de mundo real inclui o bom senso, a convenção social, de modo que, ao lado do que é válido cientificamente para todas as épocas e imutável em sentido trans-histórico e transcultural, há o “natural” histórico, o qual é mutável e enquadrado em certo tempo e espaço.” (CHIAMPI, 1980, p. 54).

Aqui, estaria, portanto, nosso interesse analítico, pois se haveria uma constatação de que o discurso da história hispano-americana é entrelaçado na construção do texto, de certa forma, ocorreriam procedimentos da narrativa, com certa semelhança aos que verificamos sobre a instauração da ideologia e da mestiçagem no discurso. Isto é, não haveria uma pontuação do subgênero realismo maravilhoso na história como constituinte inerente a sua estrutura, mas ela seria, portanto, até certo ponto, subordinada aos mecanismos do texto, dos entrelaces do próprio subgênero. Então, os fatos históricos atuariam no discurso do realismo maravilhoso como um dos conceitos submersos na estrutura textual.

Logo, se o subgênero engendra certa exposição do narrador, como regente dos mecanismos de construção do discurso, haveria, assim, certa coincidência com a metaficção historiográfica, na medida em que esta “[...] tem a necessidade foucaultiana de desmascarar as continuidades que são admitidas como pressupostos na tradição narrativa ocidental, e o faz usando e depois abusando dessas mesmas continuidades.” (HUTCHEON, 1991, p. 133).

O desmascaramento da feitura discursiva, por meio do metatexto e da consciência das personagens, expõe a atuação do narrador, delimitando-a no discurso. E, como afirmamos anteriormente, tal figura expõe a americanidade como uma forma de problematização dos conceitos históricos vigentes, a fim de questioná-los, negando uma autoridade. Incutiu-se, no discurso, certo teor de provocação e originalidade que a (re)descoberta da América e de sua literatura criou nessa urdidura. Por meio desses processos de negação da visão europeia, como também do deslinde das construções da narrativa, houve uma assunção de postura hispano-americana frente ao contexto mundial. Tais procedimentos equivaleriam, assim, à afirmativa de que:

[...] esse estilo, simultaneamente cultural e de pensamento, institui uma forma de interrogar a vida e a história. Permite interrogar o europeu que descobriu o paraíso e o eldorado; o índio e o negro envolvidos pela civilização europeia, burguesa; [...]. O deslumbramento provocado pela descoberta das crenças dos índios, negros e brancos, isto é, camponeses, mineiros e operários, permite a redescoberta do presente e passado. (IANNI, 1991, p. 61)

Ainda, a partir de uma premissa de que o “conhecimento histórico” possa ser problematizado nos contextos históricos que são inseridos nas narrativas, fazendo com que não haja “[...] um conceito único, essencializado e transcendente de historicidade autêntica” (HUTCHEON, 1991, p. 142), haveria um encontro com o subgênero realismo maravilhoso, pois este flexibiliza o tempo e o espaço da história, confluindo-os, sem que haja questionamento por parte do narrador ou das personagens e, por conseguinte, o apoio no discurso histórico deglutido pela estrutura do subgênero atestaria que “[...] o encantamento do realismo maravilhoso é conceitual: é sério e revisionista da perda da imagem do mundo que o fantástico atestava.” (CHIAMPI, 1980, p. 61).

Neste sentido, o discurso histórico que engendra um olhar europeu para o continente americano passaria por um processo antropofágico, na medida em que o narrador se coloca na posição de historiador revisionista e crítico, compondo dois estilos de discurso distintos: um sério e um jocoso, isto é:

Em ambos os modos de apropriação das formas estrangeiras, a séria ou a jocosa, vê-se o signo da abertura americana à recepção geradora, da sua vocação antropofágica, que converte o produto final, não em cópia, mas em simulacro destruidor da dignidade do modelo. (CHIAMPI, 1980, p. 127)

Nessa urdidura, a discussão histórica, em função da estrutura do subgênero realismo maravilhoso, incutiria nas comunicações entre os signos, estratégias de fundição entre os discursos de vozes múltiplas. Ou seja, os processos de transição da voz do narrador às personagens, de inserção de metatextos (que também apontaria para um diálogo – no caso, entre textos), de superposição de fábula e de história, atuariam na construção do universo narrativo.

Haveria, portanto, uma metáfora sobre esse posicionamento de pôr em narrativização, um produto elaborado, que atuaria no nível da interação e da problematização de conceitos. Nesse sentido, vigoraria um engajamento revisionista incutido no subgênero que revelar-se-ia na construção textual, com certa ponderação, por ter de utilizar categorias europeias para compor tal discurso – a língua, os procesos de desenvolvimento da realidade textual, a visão lógico-racionalista de mundo, por exemplos –. Tais narrativas, entretanto, teriam germinado de forma diferenciada, numa estrutura de colagens de textos, paródias, carnavalizações, barroquismo da língua, tornando a narrativa, realista maravilhosa.

2 ASPECTOS DO REALISMO MARAVILHOSO EM *CONCIERTO BARROCO*

2.1 Das ranhuras no plano real e do efeito de encantamento

Eu e o Outro. [...] O Outro, o outro canibal ou bárbaro, o outro necessário para que o eu, meu eu, se constitua como sujeito, aparece e reaparece nas palavras de todos os dias, nas tentativas de dar conta do mundo e seus Avatares. Sobretudo, aparece e reaparece quando tentamos narrar a história, nossa história, uma história, qualquer história. (ACHUGAR, 2006, p. 313)

A instauração do subgênero realismo maravilhoso em uma narrativa, como vimos, é determinada por fatores que giram em torno de um conceito principal: a existência de uma verossimilhança discursiva, ainda que esta esteja inchada de incongruências provenientes de um parâmetro racionalista. Ao lado disto, está a naturalidade com que os fatos são encadeados, causando o efeito de anulação dessas incongruências e, portanto, desmanchando os possíveis nódulos de problematização da racionalidade por meio de um acionamento de estruturas de que dispõe o próprio ato de narrar. A assunção de uma postura diante do caráter indefinido que recai sobre concepções como o tempo, a realidade e o espaço toma *corpus* na estrutura de um determinado romance. Nesse ponto, então, o subgênero e a poética de Carpentier se tocam, na medida em que relativizam que “[...] *el tiempo no existe y sólo es un engaño de los sentidos* [...]” (ROSS, 1968, p. 753), como também que o tempo “[...] *es la única realidad verdadera* [...] *es real pero no único. Es real por cuanto pertenece a la naturaleza intrínseca de las cosas creadas.*” (ROSS, 1968, p. 753-54). Se, ainda, sublinharmos que para o autor do *Concierto*, a América é a terra eleita para o fluxo do barroco, como linguagem e como expressão, ligando-se, ao subgênero e à sua poética, compreendemos a crítica de Vargas Llosa, ao descortinar os mecanismos da narrativa de Alejo, como sendo um material que o cubano tenha usado, com certo arrivismo, para criar uma teoria. Teoria esta que, não por mero acaso, explicaria parte de sua produção.

O processo criticado pelo escritor peruano é análogo, então, ao surgimento de um belo bolo, hipoteticamente, sem receita. Constata-se que se trata de um belo bolo, mesmo que se apresente sem receita (embora ela exista e esteja bem escondida pelas mãos que o produziram). E, quando conveniente, esta vem à tona por essas mãos, tornando-se um modelo que daria vida a tantos outros e, por extensão, canonizasse o primeiro deles. Ainda que a observação de Mario Vargas Llosa seja

lúcida e pontual, ponderamos que, mesmo desvendado certo cruzamento entre a poética de Carpentier e a concepção do conceito, não ocorreu uma anulação da contribuição teórica deste último sobre o assunto; neste sentido, é possível notar que a constatação do autor peruano indicou, portanto, muito mais o surgimento de estudos de revisão, de comparação e de crítica desse trabalho.

Analisando, assim, os traços do realismo maravilhoso em *Concierto barroco*, temos que o efeito de encantamento começa a ser construído nas primeiras páginas do romance, em que nos deparamos com a epígrafe “... ‘*Abrid el concierto*’... *Salmo 81*”²⁵ (CARPENTIER, 1988, p.03), que se apoia no complemento “‘*y sonará la trompeta*’... *Corintios I, 52*”²⁶ (CARPENTIER, 1988, p. 35), abertura do oitavo e último capítulo. Uma vez instaurado o percurso intertextual com a Bíblia, o leitor sofreria a problematização de seu sistema sócio-cognitivo de que nos fala Chiampì, pois, surge a auto-índagação: em que tempo se situaria, então, a história que será narrada?

O narrador, por meio da primeira epígrafe, remonta os primórdios da temporalidade humana, alargando o tempo diegético, para que este, no plano da verossimilhança textual, possa receber o acúmulo de elementos, já no plano da expressão. É possível perceber, assim, a finalidade de se alcançar uma “*utopía temporal*”, através de “[...] *un avance en el espacio, buscando el manantial de la música.*” (FUENTES, 1990, p. 18) que marca os procedimentos estilísticos do escritor, na estrutura do romance em questão.

Ao mesmo tempo, correlata à construção musical, se dá a narrativa do realismo maravilhoso: na figura do refrão, uma passagem se repete, desaparece e volta a aparecer e, embora essas intromissões existam, o seu todo não é comprometido, como veremos mais adiante, ao analisar a temporalidade do romance. De encontro com essa questão, pontuamos a equivalência do subgênero com a organização de nossa consciência, uma vez que esta “[...] não passa por uma sucessão de momentos neutros, como o ponteiro de um relógio, mas cada momento contém todos os momentos anteriores [...]” (ROSENFELD, 1995, p. 82), revelando certo fluxo temporal não-linear. Desta forma, o conceito resvalaria, igualmente, em seu suposto ‘contrário’ europeu – o surrealismo –, uma vez que este germinava como uma “[...] *búsqueda no hacia el futuro, ni el pasado, sino hacia ese centro de convergencia que es, simultáneamente, el origen y el fin de los tiempos: el día antes del comienzo y después del fin.*” (PAZ, 1974, p. 55). Contudo, a diferença aqui, reside no fato de o realismo maravilhoso fincar na realidade objetiva essa busca. Como se sabe, os tempos para esse subgênero

²⁵ ‘Iniciai o concerto’, Salmo 81. (CARPENTIER, 2008, p 06). Utilizaremos a edição em português de Companhia das Letras, cuja tradução é de Josely Vianna Baptista.

²⁶ E soar a trombeta...Corintios, I, 52 (CARPENTIER, 2008, p. 75)

incidem na temporalidade humana, com todos os seus produtos a que temos conhecimento, tratando de averiguar os estágios e acontecimentos (sociais, históricos, culturais) sólidos dessa natureza, distanciando-se, portanto, da concepção onírica surrealista. Isto é, “[...] o regime causal do realismo maravilhoso é ditado pela *descontinuidade* entre causa e efeito (no espaço, no tempo, na ordem da grandeza).” (CHIAMPI, 1980, p. 60).

Seguindo a análise das epígrafes, temos que, se o leitor recorrer ao Livro Sagrado, não encontrará a sentença proferida no início do romance, o que lhe proporcionará certa estranheza, pela presença da referência de onde fora extraída; neste trajeto, vê-se parcialmente obrigado a refazer o caminho de intertextualidade construído pelo narrador, chegando à conclusão de que este incutiu nessa referência uma ponte entre os níveis de conteúdo do Salmo 81 e da narrativa que se inicia, já que, no referido salmo, há uma ordem para que os cânticos, as festas e o soar das trombetas devam ser direcionados a Deus, o que se relaciona visivelmente com o discurso narrativo do *Concierto*.

No plano de figurativização, nivelam-se, assim, a *persona* do Deus bíblico (como o regente-mor do concerto do mundo) e a do narrador (como o regente-mor do concerto que se inicia na narrativa). Vemos, então, aquele transfigurado neste, que recebe, a uma só vez, pleno direito à onisciência e autoridade divina, que é transferida a seu discurso. Autoridade esta que está linguisticamente marcada na narrativa, por meio do emprego do verbo no imperativo (*abrid*). Note-se, outrossim, que a ordem é dada a todos os que se propõem à leitura, na medida em que o narrador dirige-se a um vós, instaurando-se, como o todo-poderoso, no plano do discurso. Deste modo, o narrador exporia sua face na narrativa “[...] disfarçado de Deus, onissapiente e onipresente”, ele “[...] se conduz como o criador mítico do universo, exercendo pleno domínio sobre o leitor [...]” (CHIAMPI, 1980, p.76), dando início ao processo de seu desmascaramento.

Contudo, sabemos que, para a legitimação do subgênero, esse mesmo narrador preocupa-se em criar um plano que seja suficientemente real, para que o leitor, antes de qualquer coisa, não tenha dúvidas de que se trata do mundo dos seres humanos, descartando, portanto, os elementos insólitos, em um primeiro momento. Referimo-nos à concepção realista incutida na expressão realismo maravilhoso que, no romance em questão, conta com a descrição do ambiente e das personagens, que são seres humanos como também, de atribuição de linguagem para estas personagens. A rigor, temos que “[...] na ficção se realizam os mesmos atos de linguagem que no mundo real: perguntas e promessas são feitas, ordens são dadas. Mas são atos fictícios, concebidos e combinados pelo autor para compor um único ato de linguagem real [...]” (COMPAGNON, 1999, p. 135).

Neste sentido, no momento inicial da narrativa, em que a personagem Amo profere as sentenças “*“Aquí lo que se queda” —“Y acá lo que se va.”*”²⁷ (CARPENTIER, 1988, p.05), referindo-se aos objetos que deveriam embarcar e os que não deveriam em sua viagem rumo a Veneza, comprovamos que o alicerce mimético da ficção começa a ser construído sob bases do mundo humano. No que diz respeito à descrição do ambiente em que se encontram as personagens, o mesmo processo é desenvolvido, pois, sabemos que elas remontam uma esfera representacional, como verificamos nas seguintes passagens:

1. “[...] *invitó al sirviente a compartir con él un jarro de vino, al ver que todas las cajas, cofres, huacales y petacas quedaban cerrados.*”²⁸ (CARPENTIER, 1988, p. 05)
2. “*En lo que se iba, también alguna plata — alguna vajilla menor, un juego de copas, y, desde luego, la bacinilla del ojo de plata—, pero, más bien, camisas de seda, calzones de seda, medias de seda, sederías dela China, porcelanas del Japón [...]*”²⁹ (CARPENTIER, 1988, p. 05)

Não pretendemos aqui discutir se se trata de uma ilusão referencial ou não – o que nos interessa tão-somente é a correspondência entre a concepção de jarra, caixas, engradados, malas, camisas, penicos e calças no texto (plano fictício) e seus referentes no mundo (plano real), para que, assim, ocorra a comprovação de que não se está narrando um conto de fadas, gnomos ou cavalos falantes. Da mesma forma, o emprego dos nomes substantivos *China* e *Japón* se posiciona no discurso, porque, na medida em que coincidem à referência concreta de dois países, fincam o plano da narrativa no mundo dos homens, ratificando a estrutura realista do que se narra.

A partir da construção desse universo, paulatinamente, ocorre o desencadeamento da naturalização do elemento maravilhoso, que é inserido nessa urdidura como parte integrante e não contraditória. Para verificarmos tal processo devemos, *a priori*, pontuar algumas características da personagem Amo, quais sejam: trata-se de um mexicano milionário, cujo nome é suprimido no

²⁷ “Aquí, o que fica”, “ali, o que vai.” (CARPENTIER, 2008, p. 07)

²⁸ [...] convidou o serviçal a compartilhar com ele uma jarra de vinho, ao ver que todas as caixas, arcas, engradados e malas estavam fechados. (CARPENTIER, 2008, p. 08)

²⁹ Naquilo que ia, também uma que outra prata — uma baixela menor, um jogo de taças, e, claro, o penico do olho de prata —, mas, sobretudo, camisas de seda, calções de seda, meias de seda, sedas da China, porcelanas do Japão [...]. (CARPENTIER, 2008, p. 08)

romance – as referências a ele, na narrativa, são “Amo”, “Mexicano”, “Indiano”, “Montezuma”³⁰ – conhecedor de história e apreciador das artes, o que o delega certo poder de análise de seu contexto americano, a partir de um contraste com a Europa.

*Más allá, en un pequeño salón que conducía a la butaca barbera, aparecían tres figuras debidas al pincel de “Rosalba pittora”, artista veneciana muy famosa, cuyas obras pregonaban, con colores difuminados, en grises, rosas, azules pálidos, verdes de agua marina, la belleza de mujeres tanto más bellas por cuanto eran distantes. “Tres bellas venecianas” se titulaba el pastel de la Rosalba, y pensaba el Amo que aquellas venecianas no le resultaban ya tan distantes, puesto que muy pronto conocería las cortesanas.*³¹ (CARPENTIER, 1988, p. 07)

O quadro italiano, em que se podem contemplar três venezianas, figura nesse fragmento como o ponto de referência para se construir a imagem do desconhecido, do que está além de sua percepção de realidade – seria, pois, de antemão, a aparição do que não é americano ou da noção de seu contraponto. Nessa trajetória, o amo constrói uma dimensão para as três mulheres que desempenha certo papel metonímico de representação da Europa. Trata-se de um lugar belo porque é ou está distante: “[...] *la belleza de mujeres tanto más bellas por cuanto eran distantes.*” (CARPENTIER, 1988, p. 07). Na medida em que cresce a possibilidade dessas personagens de território americano entrarem em contato com as cortesãs e, por extensão, com o universo distante, a beleza diminui: “[...] *pensaba el Amo que aquellas venecianas no le resultaban ya tan distantes, puesto que muy pronto conocería las cortesanas.*” (CARPENTIER, 1988, p. 07).

Analogamente, no plano da construção semântica, o leitor é conduzido pelo mesmo caminho: vê-se frente ao desconhecido que, naquele instante, ocupa o *status* de maravilhoso; gradativamente, esse receptor dilui essa concepção na própria realidade, quanto mais avance a personagem em sua viagem, chegando então a Veneza, pois, uma vez conhecida a cidade das belas venezianas, é quebrada a estrutura de encantamento e, portanto, esse espaço é naturalizado no real e no possível, assegurando que o estranho era também real.

³⁰ Mais adiante, aprofundaremos as implicações que decorrem do uso de um nome histórico para referir-se à personagem Amo, na narrativa.

³¹ Adiante, numa pequena sala que conduzia à cadeira de barbear, apareciam três figuras devidas ao pincel de Rosalba pittora, artista veneziana muito famosa, cujas obras apregoavam, em cores esfumadas, em cinzas, rosas, azuis pálidos, verdes de água-marinha, a beleza de mulheres tanto mais belas quanto mais distantes. *Três belas venezianas* era o título do pastel de *la Rosalba*, e o Amo pensava que aquelas venezianas já não lhe pareciam tão distantes, posto que muito em breve conheceria as cortesãs. (CARPENTIER, 2008, p. 10)

Se a instauração da literatura fantástica conta com “[...] o medo aos monstros, fantasmas e demônios; o pressentimento de que os personagens, objetos e situações pertencem à “outra” ordem; a problematização nas definições mencionadas, que fazem do sobrenatural o estrito objeto do medo virtual do discurso.” (CHIAMPI, 1980, p. 55), em nosso caso, a outra ordem é tão real quanto esta nossa ordem: a outra, portanto, é a Europa. Assim, quanto mais se toma consciência da coexistência dessas duas realidades em um só plano, naturalizando o desconhecido, mais peso toma a construção do realismo maravilhoso na narrativa. Tão-somente o desconhecimento sobre a constituição deste outro, dos elementos que estão além daquela instância – no caso, além da América – estrutura as reações de maravilhamento nas personagens do romance. A partir desta visão, suas expressões são enxertadas por certa carga semântica de exotismo e fascínio:

El notario estaba antojado de algo raro: un juego de naipes, de un estilo desconocido aquí, llamado “minchiate”, inventado por el pintor Miguel Angel, según decían, para enseñar aritmética a los niños y que, en vez de ajustarse a los clásicos palos de oro, basto, copa y espada, ostentaban figuras de estrellas, el Sol y la Luna, um Papa, el Demonio, la Muerte, un Ahorcado, el Loco —que era baraja nula— y las Trompetas del Juicio Final, que podían determinar un ganancioso Triunfo. (—“Cosa de adivinación y ensalmo”—insinuó la hembra que, atendiendo a la lectura de la lista, se iba quitando las pulseras y bajando las medias).³² (CARPENTIER, 1988, p. 08)

Novamente, no plano linguístico, notamos as marcas de tal posicionamento. A concepção do notário para o objeto de seu desejo, que estaria na Europa, é carregada dessa perspectiva ambivalente, em que o **aquí** incide no eixo do normal, do comum, do natural, ao passo que o **lá** recebe certa carga de sentido oriunda de um pólo das excentricidades, das coisas, pessoas e comportamentos estranhos ao seu campo de referência. O adjetivo escolhido pelo narrador, para captar o juízo de valor que a personagem constrói, revela tal atitude: “*El notario estaba antojado de algo raro [...]*” (CARPENTIER, 1988, p. 08). O mesmo esquema discursivo ocorre nas sentenças da cortesã, ao descrever o mesmo objeto: “[...] (— “*Cosa de adivinación y ensalmo*”—*insinuó la hembra que, atendiendo a la lectura de la lista, se iba quitando las pulseras y bajando las medias.*)” (CARPENTIER, 1988, p. 08). Pontualmente, nas expressões desta personagem, o estranhamento

³² O notário desejava algo estranho: um jogo de baralho, de estilo desconhecido por aqui, chamado *minchiate*, inventado, dizia-se, pelo pintor Michelangelo para ensinar aritmética às crianças e que, em vez de compor-se dos clássicos naipes de ouros, paus, copas e espadas, ostentava figuras de estrelas, o Sol e a Lua, um Papa, um Demônio, a Morte, um Enforcado, o Louco — carta nula — e as Trombetas do Juízo Final, que podiam determinar um ganancioso Triunfo. (“Coisa de adivinhação e feitiçaria”, insinuou a fêmea que, enquanto cuidava da leitura da lista, tirava as pulseiras e abaixava as meias). (CARPENTIER, 2008, p. 13-14)

toma vigor mais eloquente, já que o peso dos adjetivos escolhidos é maior que o utilizado pelo notário. Para ela, o baralho de tarô seria coisa de bruxaria e de adivinhação, além de que tal objeto teria “[...] *un estilo desconocido aquí* [...]” (CARPENTIER, 1988, p. 08), como atesta o narrador: a Europa, assim, assumiria, uma vez mais, significação por metonímia de terreno onde o insólito acontece.

Isto não quer dizer, contudo, que a realidade americana está sendo rompida, instaurando-se nela, o sobrenatural; mas sim, que a constatação de que o insólito contido no outro, que é figurado no continente europeu, procede. O instigante no discurso do romance *Concierto barroco*, nesse prisma, decorre do processo de contrapartida entre esses dois pólos: o Amo, no transcorrer da narrativa, se desloca rumo ao universo de menções mágicas, e não o contrário; é como se a realidade fosse em direção ao maravilhoso, contrariando o usual da literatura fantástica, em que a realidade é rompida pelo evento sobrenatural. É necessária, contudo, uma ressalva nesse sentido, já que é possível tecer um paralelo, grosso modo, com a personagem Alice³³, ao cair no buraco que, naquela urdidura, desempenha função de um oráculo aberto a outra dimensão, isto é, Amo e Alice iriam em direção ao insólito. A distância entre as duas narrativas residiria, contudo, no fato de que, enquanto para esta é desvendada uma realidade não-humana (com coelho falante, por exemplo), para o Amo, a realidade com que ele entrará em contato seria tão humana quanto à dele.

Já nesse estágio, o milionário mexicano carrega em si a força de representação da realidade americana rumando ao desconhecido, por meio da viagem. Aqui, devemos posicionar o processo de metaforização que este termo implica no discurso, uma vez que, ao buscar um novo espaço por meio do deslocamento, ocorre a instauração de expectativa, tanto no personagem-viajante, quanto no leitor dos fatos-prodígio. Por extensão de tal expectativa, a única certeza (de ambos) reside na própria incerteza do que há de vir.

Especificamente, no *Concierto*, a viagem toma uma significação mais vigorosa, na medida em que consiste numa trajetória “[...] oposta àquela dos conquistadores, colonizadores, [...] marca um encontro com a cultura européia em Veneza, a cidade-máscara, símbolo daquilo que é híbrido e ao mesmo tempo movediço [...]” (ESTEVES, 2004, p. 59). Seria, portanto, pelo emprego do deslocamento, formatado na narrativa pela viagem do Amo que a realidade europeia se desvenda, diferentemente da descrição imaginativa dele, do notário e da cortesã.

³³ *Alice's Adventures in Wonderland*, frequentemente abreviado para "*Alice in Wonderland*". Romance de Charles Lutwidge Dodgson, utilizando-se do pseudônimo de Lewis Carroll, publicado em 1865.

[...] *imaginábase el Amo que Madrid era otra cosa. Triste, deslucida y pobre le parecía esa ciudad, después de haber crecido entre las platas y tezontles de México. Fuera de la Plaza Mayor, todo era, aquí, angosto, mugriento y esmirriado, cuando se pensaba en la anchura y el adorno de las calles de allá, con sus portadas de azulejos y balcones llevados en alas de querubines, entre cornucopias que sacaban frutas de la piedra y letras enlazadas por pámpanos [...].*³⁴ (CARPENTIER, 1988, p. 14)

O uso do verbo no pretérito imperfeito “*imaginábase*” (CARPENTIER 1988, p. 14) corrobora para a ideia de que o universo imaginativo, construído anteriormente, não havia se consolidado, como a personagem esperava: desta maneira, o maravilhamento, diante da realidade europeia, começa a se esfacelar e integrar uma dimensão comum, naturalizada. Porém, a comparação estabelecida entre as duas esferas, conduz o Amo a constatar que nesta, não era possível se encontrar tanta exuberância e riqueza quanto naquela. A ordem de relação entre elas se inverte, na medida em que a Europa torna-se o **aqui**, o próximo e conhecido, outorgando à América a posição do **lá** e do distante. A averiguação da realidade europeia, retomada pela observação do aspecto das prostitutas espanholas, corrobora tal análise:

*Una noche, fueron de putas a una casa donde los recibió un ama obesa, ñata, bizca, leporina, picada de viruelas, con el cuello envuelto en bocios, cuyo ancho trasero, movido a palmo y medio del suelo, era algo así como el de una enana gigante. [...] aparecieron la Filis, la Cloris y la Lucinda, vestidas de pastoras, seguidas por la Isidra y la Catalana, que de prisa acababan de tragarse una colación de pan con aceite y cebolla, pasándose una bota de Valdepeñas para bajarse el último bocado.*³⁵ (CARPENTIER, 1988, p. 14)

É possível captarmos, contudo, que na descrição expressionista da meretriz espanhola infiltra-se uma ótica de mão dupla, quanto às acepções de realidade; tanto ocorre o aceite daquela aparição como algo cotidiano e comum: uma mulher feia, leporina, de nariz chato, que mais se assemelhava a uma anã gigante que, ainda assim, exerceria função de prostituta, ou então, por meio

³⁴ [...] o Amo imaginava que Madri era outra coisa. Triste, desdourada e pobre parecia-lhe essa cidade, depois de ter crescido entre as pratas e *tezontles* do México. Afora a Plaza Mayor, tudo aqui era estreito, sebento e mirrado, quando se pensava na amplidão e nos ornamentos das ruas de lá, com suas portadas de azulejos e balcões levados em asas de querubins, entre cornucópias que tiravam frutas da pedra e letras enlaçadas por pámpanos [...]. (CARPENTIER, 2008, p. 29)

³⁵ Certa noite, foram atrás de putas numa casa onde os recebeu uma patroa obesa, de nariz chato, vesga, leporina, bexiguenta, com o pescoço envolto em papeiras, cujo amplo traseiro, movido a um palmo e meio do chão, parecia o de uma anã gigante. [...] surgiram Filis, Clóris e Lucinda, vestidas de pastoras, seguidas por Isidra e pela Catalana, que acabavam de engolir às pressas uma merenda de pão com azeite e cebola, compartilhando um odre de Valdepeñas para ajudar a descer o último bocado. (CARPENTIER, 2008, p. 30-31)

do grotesco, a realidade se desfigura, já que seria pouco provável que ela conseguiria êxito em tal profissão, com tais atributos. Nessa última sugestão, possivelmente, engendra-se um teor de crítica no que diz respeito ao panorama social da Europa, por meio da observação de certo decadentismo, ao mesmo tempo em que o discurso de americanidade começa a dar seus primeiros sinais. Isto é, há uma mudança do ponto de vista assumido pelo narrador neste momento, que, ao desenvolver críticas direcionadas à realidade europeia, se posiciona desde um prisma americano e, não mais europeu.

Parece-nos o primeiro trajeto analítico mais coerente, pela aceitação do narrador e da personagem quanto aquele fato, isto é, não houve nenhuma marca linguística na narrativa de que se tratava de algo impossível ou inaceitável. Tanto que, ainda que ela fosse feia e de aspecto repugnante, o Amo não hesitou em provar seus serviços sexuais, como vemos em: “[...] *donde un caballero de su mérito y apostura tenía que aliviarse con putas [...]*”.³⁶ (CARPENTIER, 1988, p. 15). É válido assinalarmos, ainda, que a descrição grotesca de Carpentier retoma uma técnica, que comumente era empregada por Velázquez (1599-1660), um dos principais nomes do barroco espanhol, ao deformar as formas, como também, ao utilizar o vocábulo “*enana*”: figura recorrente em sua pintura. Tal observação sugere, tanto a importância do conceito de barroco para a constituição do *Concierto*, como também, aponta para as proximidades do escritor com a arte europeia.

A partir desse momento, as constatações da personagem Amo, sobre o contexto europeu erigem um discurso em que o maravilhamento se dá quando se olha para os portentos e belezas americanas, e não o contrário, como pensava. Nessa urdidura, surge o emprego do neobarroco³⁷ nas descrições, por meio de enumeração de signos e, por extensão, o discurso americanista se instaura na narrativa:

De cocina no podía hablarse: ante las albóndigas presentes, la monotonía de las merluzas, evocaba el mexicano la sutileza de los peces guachinangos y las pompas del guajolote vestido de salsas oscuras con aroma de chocolate y calores de mil pimientas; ante las berzas de cada día, las alubias desabridas, el garbanzo y la col, cantaba el negro los méritos del aguacate pescuezudo y tierno, de los bulbos de malanga que, rociados de vinagre, perejil y ajo, venían a las mesas de su país, escoltados por cangrejos cuyas bocas de carnes

³⁶ [...] onde um cavalheiro de tal mérito e porte precisava aliviar-se com putas [...]. (CARPENTIER, 2008, p. 31)

³⁷ Aprofundaremos o assunto sobre o neobarroco como linguagem estilística do subgênero, no decorrer de nossa análise.

*leonadas tenían más sustancia que los solomos de estas tierras.*³⁸
(CARPENTIER, 1988, p. 14)

É por meio de tal enumeração sígnica que dois processos ocorrem na narrativa. O primeiro está atrelado ao discurso do subgênero realismo maravilhoso que se configura na linguagem, por meio de “[...] proliferação de significantes, em que a distorção da linearidade do enunciado faculta singular combinação das funções de comunicação e de atestação do narrador.” (CHIAMPI, 1980, p. 85). O signo, assim, é perseguido, porque há uma necessidade de se “[...] dizer o indizível [...]”, de se lograr a descrição do “[...] objeto indescritível.” (CHIAMPI, 1980, p. 85).

A comprovação de que o narrador está por trás do discurso, pela análise de tal procedimento discursivo, assevera e consolida a desnarrativização, tão peculiar ao realismo maravilhoso, já que traz à luz os processos de construção da narrativa, assegurando, na mesma intensidade, o mecanismo de desmascaramento do narrador (CHIAMPI). O segundo está na escolha dos vocábulos empregados no enunciado. Encontramos, nessa descrição, o chocolate, a pimenta, o inhame e o abacate, que evocam as suas origens, fazendo com que haja equidade entre a culinária americana e certo mosaico gastronômico.

O chocolate denotaria a implicação cultural da escolha do termo, pois, como se sabe, o alimento era utilizado pelos povos indígenas como oferenda aos deuses, primeiramente pelos maias que viviam no México, em seguida, o ritual se disseminou entre os astecas, quando estes dominaram aqueles. Nesse estágio, tal elemento era ainda uma bebida e recebia a nomenclatura de *xocoatl* (água amarga). O emprego da palavra, portanto, revela, inclusive, sua transformação, com a chegada do branco na América. No que diz respeito aos outros alimentos, encontram-se o alho, originário da Ásia e, tipicamente ibérico, o abacate, que marca o senso comum como uma fruta que simboliza o México, a pimenta, que nos remete aos vários tipos de pimentas mexicanas e o inhame que também advém da cultura dos índios da América.

O discurso é perpassado, assim, pela ideologia americanista e, a partir desse posicionamento, este assevera a análise e a constatação de como sua gastronomia se apresenta

³⁸ Da cozinha, nem se fale: diante das almôndegas apresentadas, da monotonia das merluzas, evocava o mexicano a sutileza dos peixes *guachinangos* e as pompas do *guajolote* vestido de molhos escuros com aroma de chocolate e ardores de mil pimentas; diante dos repolhos de cada dia, dos feijões insossos, do grão-de-bico e da couve, cantava o negro os méritos do abacate pescoçudo e tenro, dos tubérculos de inhame que, orvalhados de vinagre, salsinha e alho, vinham às mesas de seu país, escoltados por caranguejos cujas bocas de carnes leonadas tinham mais sustança que os lombinhos destas terras. (CARPENTIER, 2008, p. 30)

como um produto do encontro entre distintas culturas. A figura do narrador é explicitada na narrativa, na medida em que se descortina sua função ativa, no processo de enumeração de signos, evidenciando, ainda, que “[...] o potencial criador da palavra [...], seu desejo de criar “magicamente” um referente pela nomeação se submete irremediavelmente ao código de uma língua emprestada para incorporar o real americano ao repertório ocidental [...]” (CHIAMPI, 1980, p. 47-48). Desta forma, através da potencialidade mágica inculcada na palavra, o narrador remonta os aspectos que a constituem, apontando para uma elucidação da possível potencialidade do continente americano.

Por meio de tais constatações sobre o universo do real americano e da Europa, podemos inferir que o ápice das correlações sobre o tempo, o espaço e a relatividade da concepção de realidade ocorrerá em Veneza, na medida em que o encontro das culturas acionadas encontra, naquele ambiente, condições favoráveis ao desenvolvimento de tal aspecto. Pois, como vimos, a cidade se projeta na narrativa como o local onde o híbrido assume certo vigor:

*Prendido el frenético “allegro” de las setenta mujeres que se sabían sus partes de memoria, de tanto haberlas ensayado, Antonio Vivaldi arremetió en la sinfonia con fabuloso ímpetu, en juego concertante, mientras Doménico Scarlatti —pues era él— se largó a hacer vertiginosas escalas en el clavicémbalo, en tanto que Jorge Federico Haendel se entregaba a deslumbrantes variaciones que atropellaban todas las normas del bajo continuo.—“¡Dale, sajón del carajo!” —gritaba Antonio.—“¡Ahora vas a ver, fraile putaño!”*³⁹ (CARPENTIER, 1988, p. 21)

Nesse excerto, notamos personagens que estão no *Hospédale della Pietá*, improvisando um concerto. O mágico surge, então, a partir da premissa de que se trata de um local de cerimônia, que, em um primeiro momento evocaria, sobretudo, a religiosidade e o respeito. Tendo esse preceito em mente, o leitor sofreria, uma vez mais, a problematização de seu sistema sócio-cognitivo, ao se deparar com diálogos impregnados de termos que contradizem a imagem que o ambiente reivindica. Principalmente na justaposição dos termos *fraile* e *putaño*, está marcada a neutralização do maravilhoso na realidade, que, ademais, transfere ao discurso narrativo aspecto de comicidade. Chegando a tais inferências, o *Hospedale della Pietá* se transfigura em um lugar de teatralização e de

³⁹ Aceso o frenético *allegro* das setenta mulheres que sabiam, de tanto tê-los ensaiado, seus trechos de cor, Antonio Vivaldi investiu na sinfonia com fabuloso ímpeto, em jogo concertante, enquanto Domenico Scarlatti — pois era ele — desatou a fazer vertiginosas escalas no cravo, ao passo que Georg Friedrich Haendel entregava-se a deslumbrantes variações que atropelavam todas as normas do baixo-contínuo. "Dá-lhe, saxão do caralho!", gritava Antonio. "Você já vai ver, frade sacana!" (CARPENTIER, 2008, p. 45)

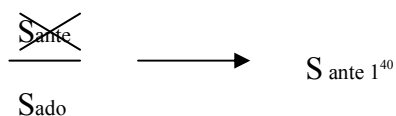
instauração do impossível, no plano do possível, isto é, não há problemas em se proferir sentenças chulas ou, mesmo, adjetivar um frade com o vocábulo putanheiro. A constatação de que no espaço, encontram-se, ainda, setenta mulheres desenvolvendo um *allegro*, intensifica as observações que fizemos até aqui: seria, porventura, a aparição de um perverso ritual na narrativa?

Podemos notar, portanto, que o efeito de encantamento, bem como as ranhuras produzidas no conceito de real logrados por técnicas discursivas, atingem as personagens e, por extensão, o indivíduo leitor. Na mesma direção, estaria a *performance* da linguagem neobarroca na narrativa, como também, o desarranjo lógico-racionalista das esferas espaço e tempo, como veremos adiante, ou seja, os processos que expusemos até agora, colocam-se na estruturação do realismo maravilhoso, articulados também com a linguagem discursiva e com a categoria espaço-temporal da narrativa. Assim, como produto de tais procedimentos, o leitor, mesmo que sofra a desestabilização de que falamos anteriormente, ao ser guiado pela normalidade transferida aos fatos que são narrados, pelas figuras descritas pelo narrador, como também pela aceitação das personagens, não vê dificuldade em absorver aquela realidade estranha ou duvidosa como verídica, ratificando, portanto, que se ligam os conceitos de realismo e de maravilhoso, no plano do verossímil textual.

2.2 O neobarroco: linguagem de articulação do subgênero

Y así la raza. En América desarrollará la española, la raza histórica, la que tiene por sangre la lengua, potencialidades que aquí se ajan e languidecen atrofiadas a falta de uso. Y allí, a la vez, se enriquecerá y se complejizará nuestra habla, flexibilizando sus rígidos contornos. En tan vastos y variados dominios se cumplirá una diferenciación mayor de nuestra raza histórica, y la lengua integrará las diferencias así logradas. (UNAMUNO, 2002, p. 23)

O emprego do neobarroco no discurso, como vimos, auxilia a consolidação do realismo maravilhoso na narrativa. Utilizaremos os esquemas operacionais de Severo Sarduy (1979), para comprovarmos a ocorrência de tal estilo linguístico, como também, as conexões que ele estabelece com a ideologia americanista no romance. Vimos que o processo de substituição, que se instaura na estética, se desenvolve da seguinte maneira: no signo, o significante é escamoteado e, ao mesmo tempo, substituído, preservando o significado primeiro, mas produzindo, por extensão, um segundo. Desta forma, teríamos:



Note-se em “[...] *la visitante nocturna* [...] *cruzando las piernas con el más abierto descaro, mientras la mano del Amo se le extraviaba entre los encajes de las naguas, buscando el calor de la “segrete cose” cantada por el Dante.*”⁴¹ (CARPENTIER, 1988, p. 7). O termo aqui que corresponderia, em um primeiro momento, ao órgão sexual feminino é escamoteado e substituído por “*segrete cose*”, que no contexto nos revela seu sentido original e que traz, então, no discurso, um significado segundo que se relaciona à intertextualidade com Dante e com o caráter jocoso da descrição. A inserção de dois vocábulos oriundos de uma outra língua (no caso, a italiana), aciona a possibilidade de o leitor conjeturar sobre as ligações entre as culturas que serão desencadeadas no romance.

⁴⁰ Os sistemas formais que empregaremos nesta parte do estudo são de Severo Sarduy e encontram-se na obra *Escrito sobre um corpo* (1979).

⁴¹ [...] a visitante noturna [...] cruzando as pernas no mais aberto descaramento, enquanto a mão do Amo se lhe extraviava entre as rendas das anáguas, buscando o calor da *segreta cosa* cantada por Dante. (CARPENTIER, 2008, p.12)

Para comprovar a legitimidade de tal procedimento, tem-se o aparecimento do quadro das três venezianas e a viagem que o Amo inicia, rumo à cidade de Veneza, já pontuadas em nossa análise, isto é, no percurso da narrativa, constroem-se prenunciações de que possivelmente ocorrerá um contato com o potencial cultural veneziano, como também, é acionada a figuração desta cidade como um palco de representações, dentro da verossimilhança textual. Desta forma, as inter-relações no plano pragmático vão sendo construídas, gradualmente, por meio de tais mecanismos do neobarroco, que auxiliam na estrutura do subgênero realismo maravilhoso. O que seria análogo à compreensão de que este procedimento, quando aplicado na linguagem, apontaria para um discurso em que interagem certa “informação do maravilhoso americano” (CHIAMPI, 1980, p. 87), perpassado pela mestiçagem cultural, com uma linguagem apresentada de forma “inventiva e radical” (CHIAMPI, 1980, p. 87), em que se inserem as postulações ideológicas em forma de sistemas sígnicos.

Ainda nessa esfera, observe-se: “[...] *aunque se dijera que era vino de España, era vino con poso, y mejor no meneallo y que ella sabía de eso, vino de jeringa, vino para lavarse “aquello” [...]*”⁴² (CARPENTIER, 1988, p. 6-7). Novamente, a substituição é empregada no discurso e, concomitantemente, percebemos que o contexto tem participação no processo de descoberta do termo escamoteado, que se apresenta de forma análoga ao excerto anterior. É possível apontarmos, ainda, a inserção de outra cultura na narrativa, por meio do emprego do vocábulo “*España*”. Assim, os termos “*segrete cose*” e “*aquello*” indicam sua posição no discurso, de maneira que sua acepção extrapola uma aparição ingênua ou aleatória. Além disso, o desmascaramento do narrador torna-se vigente, uma vez que, é possível percebermos sua ação no processo de elaboração de tais procedimentos.

Nessa linha de raciocínio, o fato da personagem Amo ter seu nome substituído por Montezuma, quando este já está na Europa torna-se um processo de figurativização de certa transposição do olhar analítico americano sobre o que a Europa representa para a América, como também, como o discurso daquela, perpassado por certa autoridade, poderia ser questionado, se um elemento da história de conquista tivesse a oportunidade de tal prodígio: trata-se, portanto, de uma inversão de valores, já que a constatação do universo americano fora marcada pelo prisma do conquistador branco. Seria, porventura, interessante um “Montezuma” vislumbrar a Europa pessoalmente, para emitir certo juízo de valor sobre essa cultura, como fizeram os navegantes

⁴² [...] embora se dissesse que era vinho da Espanha, era vinho com borra, então melhor não agitá-lo, ela sabia disso, vinho de pipa, vinho bom para lavar *aquilo* [...]. (CARPENTIER, 2008, p. 11)

espanhóis no plano do real. Contudo, como tal prodígio seria impossível, de um ponto de vista lógico-racional, a linguagem neobarroca, a serviço das estruturas do realismo maravilhoso, atuaria nessa esfera; ou seja, por intermédio de recursos próprios, bem como pela construção de discursos em que um fato inverossímil, como este, possa se configurar como verossímil na articulação textual, uma vez que, o subgênero escorado na linguagem, artificializa a concepção de sobrenatural, tratando de homogeneizar sua atuação na realidade: haveria, portanto, uma naturalização desse elemento pelas próprias estruturas do texto.

Transitamos, então, para outro traço do neobarroco – a proliferação –. Vimos que tal recurso pode ser reconhecido no início da narrativa, em que há uma descrição dos elementos que seguiriam viagem e dos que ficariam no continente americano. Ocorreria, então, uma divisão desses objetos, pormenorizada pelo Amo. Observe-se, também, o emprego repetitivo do vocábulo *plata*, que ora é utilizado no enunciado com valor substantivado, ora assume papel de adjetivo, caracterizando os objetos descritos, como vemos no excerto abaixo.

De mesma importância, desenvolve-se o jogo construído entre as palavras *plata* e *platos*, apresentando ao leitor uma aliteração em *p* e *t* que corrobora a musicalidade e o caráter circular-proliferante do excerto, revelando a ideia de que a poética carpentieriana incide em um alegorismo engajado, isto é, “[...] *el alegorismo del cubano responde al deseo de escribir la historia de América en una serie de rupturas y repeticiones.*” (BARRERA, 2003, p. 40), pois, como sabemos, a necessidade de se perseguir o signo, em forma de barroquismos, representaria no discurso o propósito do narrador de encontrar sua representação “não-espanhola”, como uma intenção utópica de exorcizar dos vocábulos sua condição de ter sido marcada anteriormente pelo outro:

De plata los delgados cuchillos, los finos tenedores; de plata los platos donde un árbol de plata labrada en la concavidad de sus platos recogía el jugo de los asados; de plata los platos fruteros, de tres bandejas redondas, coronadas por una granada de plata; de plata los jarros de vino amartillados por los trabajadores de la plata; de plata los platos pescaderos con su pargo de plata hinchado sobre un entrelazamiento de algas; de plata los saleros, de plata los cascarnueces, de plata los cubiletes, de plata las cucharillas con adorno de iniciales... [...].⁴³ (CARPENTIER, 1988, p. 05)

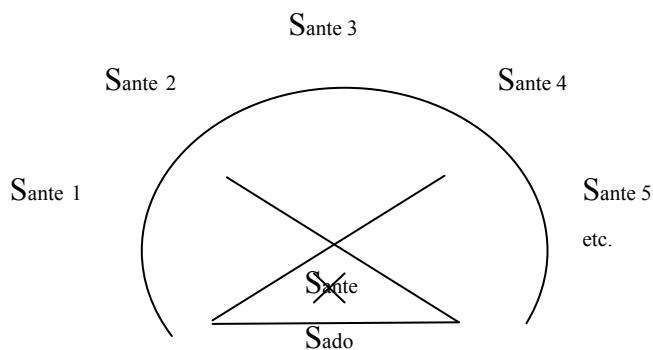
⁴³ De prata as delgadas facas, os finos garfos; de prata os pratos onde uma árvore de prata lavrada na concavidade de suas pratas juntava o suco dos assados; de prata as fruteiras, com três bandejas redondas, coroadas por uma romã de prata; de prata as jarras de vinho marteladas pelos artesãos da prata; de prata as travessas de peixe com seu pargo de prata inflado sobre um entrelaçamento de algas; de prata os saleiros, de prata os quebra-nozes, de prata os covilhetes, de prata as colherinhas com iniciais lavradas... [...] (CARPENTIER, 2008, p. 07)

Note-se, ainda, como se inicia o IV capítulo do romance:

En gris de agua y cielos aneblados, a pesar de la suavidad de aquel invierno; bajo la grisura de nubes matizadas de sepia cuando se pintaban, abajo, sobre las anchas, blandas, redondeadas ondulaciones —emperezadas en sus mecimientos sin espuma— que se abrían o se entremezclaban al ser devueltas de una orilla a otra; entre los difuminos de acuarela muy lavada que desdibujaban el contorno de iglesias y palacios, con una humedad que se definía en tonos de alga sobre las escalinatas y los atracaderos, [...] entre grisuras, opalescencias, matices crepusculares, sanguinas apagadas, humos de un azul pastel, había estallado el carnaval, el gran carnaval de Epifanía, en amarillo naranja y amarillo mandarina, en amarillo canario y en verde rana, [...]”⁴⁴
(CARPENTIER, 1988, p. 17)

A mensagem direta e objetiva do fragmento é relativamente reduzida “[...] *había estallado el carnaval* [...]” (CARPENTIER, 1988, p. 17), se a compararmos com a extensão do todo transcrito; ao passo que o início do capítulo, no discurso, apresenta como funcionalidade o desperdício linguístico, revelando, por conseguinte, o caráter erotizante do neobarroco, pois, a partir desse posicionamento, o discurso de belezas e portentos que perpassa o modo de constituição da América, teria sua estrutura marcada no discurso, ratificando o real maravilhoso carpentieriano em forma de enunciação discursiva. A proliferação erótica presente no excerto não cessaria no momento em que a mensagem é transmitida (anúncio do Carnaval) e o discurso retomaria seu caráter de signos em cadeias: “[...] *en amarillo naranja y amarillo mandarina, en amarillo canario y en verde rana,*[...]” (CARPENTIER, 1988, p. 17). Vemos, portanto, a comprovação do esquema estrutural de Sarduy (1979, p. 62), no romance *Concierto barroco*, qual seja:

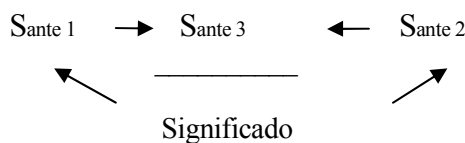
⁴⁴ Em cinza de água e céus enevoados, não obstante a suavidade daquele inverno; sob o acinzentado de nuvens matizadas de sépia que se pintavam, embaixo, sobre as amplas, fofas, arredondadas ondulações — indolentes em seus vaivéns sem espuma — que se abriam ou se misturavam ao serem devolvidas de uma a outra margem; entre os esfuminhos de aquarela muito aguada que esbatiam o contorno de igrejas e palácios, com uma umidade que se definia em tons de alga sobre as escadarias e os atracadouros, [...] entre cinzentos, opalescências, matizes crepusculares, sanguinas apagadas, fumaças de um azul pastel, tinha estourado o carnaval, o grande carnaval da Epifania, em amarelo-laranja e amarelo-tangerina, em amarelo-canário e em verde-rã [...] (CARPENTIER, 2008, p. 35)



No processo de proliferação, o significante se perde ou é anulado, na medida em que há uma enumeração disparatada de vocábulos. O que realmente se fixa são os significantes, que se apresentam no discurso como certa “constelação” (CHIAMPI, 1980) deles, marcando o discurso. De igual maneira, o significado se torna produto desta circulação de signos em cadeias enunciativas. Nos exemplos anteriores, temos os termos *plata* e *plato*, que são utilizados com essa funcionalidade linguística. Isso não quer dizer, contudo, que no discurso, tais vocábulos sejam posicionados inutilmente; pelo contrário, sugerem a carga semântica de exuberância e exagero inculcada na descrição neobarroca, ao mesmo tempo em que legitima o realismo maravilhoso como subgênero na narrativa do *Concierto*, ao propor “[...] modos peculiares de tensionar a enunciação e problematizar o ato produtor da ficção.” (CHIAMPI, 1980, p. 85). Analogamente, se desenvolve o segundo excerto, uma vez que, a disposição de tons e cores aciona os efeitos na narrativa que pontuamos. Note-se, igualmente, que o trecho em que a descrição se desenvolve é desproporcional à mensagem efetiva. O que, possivelmente, obriga o leitor a retomar a leitura para compreender do que se trata, revelando certa “[...] denúncia do corte entre o real e o imaginário [...]” (CHIAMPI, 1980, p. 85).

Outro processo de barroquismo linguístico, ocorrente no romance é a condensação, em que dois signos se aglutinam, formando um terceiro. Vê-se dito mecanismo em diversos momentos da narrativa; dentre eles, a que nos chama a atenção é a passagem em que o Amo, já na Europa, se deleita com um vinho que não é somente romano, nem somente espanhol, mas um produto da intersecção entre essas duas culturas. O contraste é obtido por meio de junção entre os vocábulos “romano” e “espanhol”: “*Y el vino romagnola, sumándose a los que ya venían*

bebidos, volvió a poner una festiva animación en las voces."⁴⁵ (CARPENTIER, 1988, p. 24). Ainda nesse recurso, pode-se observar na obra de Carpentier, ocorrência de outras estruturas de condensação, que atuam no nível dos signos culturais híbridos, como é o caso de "[...] *Montezuma entre romano y azteca* [...]"⁴⁶ (CARPENTIER, 1988, p. 06) ou "[...] *sandalias y huipil yucatanano* [...]"⁴⁷ (CARPENTIER, 1988, p. 18). O terceiro termo subsistiria, também, na intersecção dos dois elementos anteriores que, neste caso, encontram-se na conjunção interpretativa e não linguística. Processos de linguagem que comprovam novamente os esquemas sarduyanos:



Como vimos no primeiro capítulo, a ideologia americanista engendra-se em tais mecanismos da linguagem, transformando o discurso numa espécie de mosaico de signos em que se pode extrair discussões que têm alimentado a crítica sobre os romances realistas maravilhosos produzidos em terreno hispano-americano, isto é, a mestiçagem e a americanidade assumem uma forma discursiva, a partir do funcionamento dessas estratégias, empregadas ao longo da narrativa do *Concierto*. Nosso trabalho seria, portanto, perseguir o signo, para poder entender os processos que configurariam tal posicionamento.

Prosseguindo nossa análise, o crítico cubano propõe, outrossim, a intertextualidade como articulador da estética. Veja-se:

*Y la Biblia volvió a hacerse ritmo y habitar entre nosotros con "Ezekiel and the Wheel", antes de desembocar en un "Hallelujah, Hallelujah", que evocó, para Filomeno, de repente, la persona de Aquel —el Jorge Federico de "aquella noche" que descansaba, bajo una abarrocada estatua de Roubiliac, en el gran Club de los Mármoles de la Abadía de Westminster, junto al Purcell que tanto sabía, también, de místicas y triunfales trompetas.*⁴⁸ (CARPENTIER, 1988, p. 38)

⁴⁵ E o vinho *romagnola*, ao somar-se aos que já eram bebidos, voltou a dar uma festiva animação às vozes. (CARPENTIER, 2008, p. 51)

⁴⁶ [...] *Montezuma entre romano e asteca* [...] (CARPENTIER, 2008, p. 23)

⁴⁷ [...] *Sandálias e huipil iucatanano* [...] (CARPENTIER, 2008, p. 52)

⁴⁸ E a Bíblia voltou a tornar-se ritmo e a morar entre nós com "Ezekiel and the wheel", antes de desembocar num "Hallelujah, hallelujah", que evocou, para Filomeno, subitamente, a pessoa d'Aquele — o Georg Friedrich daquela noite — que descansava, sob uma abarrocada estátua de Roubiliac, no grande Clube dos Mármoreos da Abadia de Westminster, junto ao Purcell que tanto sabia, também, de místicas e triunfais trombetas. (CARPENTIER, 2008, p. 83)

Tem-se, neste caso, a Bíblia como objeto de intertextualidade. Os fragmentos tomados nessa passagem estão relacionados à cantiga "Ezekiel and the whell" e manifestações de "Hallelujah, hallelujah", de proximidade com o cristianismo. O estranhamento contido nessa cena está na coexistência de tal objeto, tido como sagrado pela cultura ocidental, com "místicas e triunfais trombetas", estátuas do compositor francês Roubiliac e do britânico Purcell, e, sobretudo, com a música que insere ao contexto, uma atmosfera profana. Assim, a imagem formada, a partir da relação desses elementos, seria de uma espécie de mosaico, oriundos de diversas culturas, que formariam uma "festa", um "concerto" de signos, que se manifestam nos inter-textos do romance:

Filomeno se fue acercando lentamente a la imagen, como si temiese que la Serpiente pudiese saltar fuera del marco y, golpeando en una bandeja de bronco sonido, mirando a los presentes como si oficiara en una extraña ceremonia ritual, comenzó a cantar:

— "Mamita, mamita,
ven, ven, ven.
Que me come la culebra,
ven, ven, ven.
—Mírale lo sojo
que parecen candela.
—Mírale lo diente [...]"⁴⁹

(CARPENTIER, 1988, p. 21-22)

Outra aparição da intertextualidade se dá através de um tipo diferenciado, que é nomeado como citação. Segundo Sarduy, seria uma incorporação de uma personagem, de uma frase ou de um contexto à história que está sendo construída. Esse recurso ilustra o diálogo entre obras, muitas vezes, obtido por meio de ironias que são direcionadas ao texto com que se estabelece contato.

Na obra *Concerto barroco*, são estabelecidas relações com diversos textos e, também,

⁴⁹ Filomeno foi se aproximando lentamente da imagem, como se temesse que a Serpente pudesse saltar para fora da moldura e, batendo numa bandeja de rude som, olhando os presentes como se oficiasse numa estranha cerimônia ritual, começou a cantar:

Mamita, mamita,
ven, ven, ven,
Mírale lo sojo
Que parecen candela
Mírale lo diente [...]

(CARPENTIER, p. 49, 2008)

com a história. No decorrer da narrativa, há referências a Silvestre de Balboa, ao pintor Michelângelo, ao poeta Horácio e ao músico Antonio Vivaldi, a citar alguns:

*[...] trató el mexicano de entretener a su criado con el cuento de un hidalgo loco que había andando por estas regiones, y que, en una ocasión, había creído que unos molinos (“como aquel que ves allá”...) eran gigantes. Filomeno afirmó que tales molinos en nada parecían gigantes, y que para gigantes de verdad había unos, en África, tan grandes y poderosos, que jugaban a su antojo con rayos y terremotos...*⁵⁰ (CARPENTIER, 1988, p. 15)

Neste excerto, *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes é o texto parodiado em forma de citação. Como se nota, há inserção desse objeto por fragmentação e utilização do recurso paródia, em concomitância com o jogo entre ficção e realidade, incutido no discurso. Sabe-se que a história do fidalgo e seu escudeiro Sancho está documentada em um livro de origem espanhola. Assim, o artifício provocado pela citação da obra cervantina encontra-se no fato de seu enredo não ser tomado como uma ficção, como uma história escrita, mas sim, por insinuar e confundir o relato com algo acontecido na história, do “mundo real”, embaralhando os conceitos de realidade e ficção, no discurso. Essa ancoragem no real é feita com o comentário da personagem Mexicano: “[...] (“como aquel que ves allá”...) [...]” (CARPENTIER, 1988, p. 15), parece-nos que, pelo emprego do verbo ver, há certa indicação de verdade incutida no que se propõe; isto é, a intenção do Amo, com tal comentário, seria a de dizer: eles (os moinhos) existem, sim.

Neste momento, é importante que reflitamos sobre a seguinte questão:

Com suas voltas e reviravoltas, as aventuras de Dom Quixote traçam o limite: nelas terminam os jogos da semelhança e dos signos; nelas já se travam novas relações. Dom Quixote não é o homem da extravagância, mas antes o peregrino metuculoso que se detém diante de todas as marcas da similitude. Ele é o herói do Mesmo. Assim como de sua estreita província, não chega a afastar-se da planície familiar que se estende em torno do Análogo. Percorre-a indefinidamente, sem transpor jamais as fronteiras nítidas da diferença, nem alcançar o coração da identidade. Ora, ele próprio é semelhante a signos. Longo grafismo magro como uma letra, acaba de escapar diretamente da fresta dos livros. Seu ser inteiro é só linguagem, texto, folhas impressas, história já transcrita. É feito de palavras entrecruzadas; é escrita errante no mundo em meio à semelhança das coisas. (FOUCAULT, 2000, p. 62)

⁵⁰ [...] tratou o mexicano de entreter seu criado com a história de um fidalgo louco que havia andando por aquelas regiões e que, numa ocasião, tinha acreditado que uns moinhos (“como aquele ali...”) eram gigantes. Filomeno afirmou que tais moinhos em nada pareciam gigantes e que gigantes de verdade havia uns, na África, tão grandes e poderosos, que brincavam à vontade com raios e terremotos. (CARPENTIER, 2008, p. 32)

O comentário de Michel Foucault colabora para a concepção mítica do cavaleiro Dom Quixote, na medida em que, a realidade e a ficção se entrecruzam, assim como podemos perceber no romance de Carpentier. Isto é, a existência do fidalgo teria uma possível comprovação no plano do real, como ser humano. Entretanto, as manifestações dessa personagem, criando vida e saindo das páginas do livro, como vemos no fragmento, atribui a esta personagem certa carga mítica quanto a sua existência, que se liga ao caráter da utilização da própria linguagem como uma abertura para esta discussão, pois “Na segunda parte do romance, Dom quixote encontra personagens que leram a primeira parte do texto e que o reconhecem, a ele, homem real, como o herói do livro.” (FOUCAULT, 2000, p. 65).

Ainda nessa questão, o efeito de paródia tomaria mais *corpus*, quando a personagem Filomeno relativiza a concepção europeia do que é relatado (sobre moinhos e gigantes, verdade e mentira, real e imaginário), também com a inserção das crenças africanas, induzindo a um diálogo que desloca o centro para outra cultura. A fala do criado negro: “[...] *gigantes de verdad había unos, en África, tan grandes y poderosos, que jugaban a su antojo con rayos y terremotos...[...]*” (CARPENTIER, 1988, p. 15), acentua a perda da objetividade e da possível verdade, atribuída ao discurso histórico e às verdades absolutas, fazendo da passagem um jogo com os discursos, problematizando a noção de história hegemônica. Faz-se, novamente, uma interferência no discurso eurocêntrico, surgindo a possibilidade de leitura e interpretação dos fatos por meio de uma ótica americana.

A perseguição do narrador por formas que lembram outras artes, sobretudo, a música, da mesma maneira, se posiciona em suas obras. Sendo a arte musical um espaço em que há interação ou transposição de temporalidades, ela abriria margem para uma tentativa de reinterpretação da história da conquista do continente americano, (como veremos mais adiante), deslocando e questionando o trajeto da viagem protagonizada pelos espanhóis, pois, não por acaso, é pelo inverso do trajeto dos viajantes europeus que se dá a narrativa. O foco torna-se, a partir de tal postura, o Novo Mundo e a voz ideológica, por sua vez, é a do homem latino-americano.

Música y épica son dos factores de primerísima importancia en la producción literaria de Alejo Carpentier. Más de una vez se han señalado el carácter y los elementos épicos en esta obra, que encierra el esfuerzo más serio y logrado de un novelista latinoamericano por crear una forma – a un tiempo nuestra y universal – capaz de captar lo esencial de esa epopeya que es la historia de nuestra América. (ACOSTA, 1981, p. 13)

Neste caso, o estudioso Leonardo Acosta, nos coloca a conexão que há entre a arte musical e o barroco. Para o autor de *Música y épica en la novela de Alejo Carpentier*, a circularidade seria uma condição inerente ao estilo e, sendo assim, transgrediria a concepção de história com fluxo temporal linear.

La forma circular es, desde luego, negadora del tiempo según la perspectiva del esquema lineal del mismo que ha caracterizado a la filosofía burguesa occidental, y sobre todo a partir del concepto burgués del “progreso”. Pero esto no quiere decir que el autor se adhiera a una concepción cíclica de la historia, como han querido ver algunos analistas y críticos de su obra. Se trata, ante todo, de un recurso formal tomado de la música y, específicamente, del barroco [...]. (ACOSTA, 1981, p. 19)

Transplantado, então, ao discurso de *Concerto barroco*, esse vértice ideológico, por meio do neobarroco, se faz transparecer no comportamento da personagem Amo, ao longo da narrativa e, sobretudo, nas últimas páginas do livro, em que há um extravasamento da subjetividade, por meio de monólogo interior, trazendo à tona a auto-reflexão sobre esse aspecto. Esse processo reflexivo é, em termos mais abrangentes, análogo ao que se submete o homem latino-americano no mundo, ratificando a linha ontológica que movimenta a construção do discurso do realismo maravilhoso, pois, haveria no subgênero, certa “[...] força propulsora e profundamente vitalista do pensamento hispano-americano [...] que seria o núcleo ontológico irredutível das teses americanistas [...]” (CHIAMPI, 1980, p. 96):

Ante la América de artificio del mal poeta Giusti, dejé de sentirme espectador para volverme actor. Celos tuve del Massimiliano Miler, por llevar un traje de Montezuma que, de repente, se hizo tremendamente mío. Me parecía que el cantante estuviese representando un papel que me fuera asignado, y que yo, por blando, por pendejo, hubiese sido incapaz de asumir. Y, de pronto, me sentí como fuera de situación, exótico en este lugar, fuera de sitio, lejos de mí mismo y de cuanto es realmente mío... “A veces es necesario alejarse de las cosas”, poner un mar de por medio, para ver las cosas de cerca.”⁵¹ (CARPENTIER, 1988, p. 35)

⁵¹ Diante da América de artificio do mau poeta Giusti, deixei de sentir-me espectador para tornar-me ator. Tive ciúme de Massimiliano Miler, por vestir-se com a roupa de Montezuma que, de repente, tornou-se tremendamente minha. Parecia-me que o cantor representava um papel a mim destinado, e que eu, por ser fraco e medroso, fora incapaz de assumir. E senti-me subitamente fora da situação, exótico neste local, fora de lugar, longe de mim mesmo e de tudo que é realmente meu... Às vezes é preciso afastar-se das coisas, pôr um mar no meio, para ver as coisas de perto. (CARPENTIER, 2008, p. 77)

Nos meandros dessas considerações, resta ao leitor mais atento, uma indagação ressonante: afinal, qual seria o rosto do Amo? Seria ele um indígena? Um mexicano? O próprio Montezuma? Essas questões, possivelmente, não tenham uma resposta categórica, já que estão pautadas no plano das figurações discursivas. No conteúdo, podemos perceber que a preocupação por encontrar respostas, bem como o processo analítico e reflexivo sobre a posição que o sujeito ocupa no mundo, se encontra marcada no discurso, como notamos em “[...] *A veces es necesario alejarse de las cosas*” [...] (CARPENTIER, 1988, p. 35) e em “[...] *poner un mar de por medio, para ver las cosas de cerca* [...]” (CARPENTIER, 1988, p. 35). Talvez, seja o caso de considerar essa *performance* no discurso das personagens, como ponto-chave para se compreender a ideologia que se infiltra na linguagem, erigindo o subgênero realismo maravilhoso na narrativa, como um agente problematizador.

Desta forma, mesclar vocábulos como em “*romagnola*”, construir estruturas culturalmente híbridas como “*Montezuma entre romano e azteca*”, proliferar signos em descrições, constatadas em “*De plata los delgados cuchillos, los finos tenedores; de plata los platos...*” ou ainda esconder o significante primeiro, substituindo-o por outro: “*segrete cose*”, seriam recursos que apontam para uma preocupação estética infiltrada no ideal de América como uma pluralidade inter-relacionada de elementos oriundos de fontes europeia, indígena, africana, etc.

O narrador nos apresenta o caráter ideológico incrustado no discurso e, é possível constatar ainda que, nesse aspecto, o barroco se encontra com a estrutura do realismo maravilhoso, ao instaurar, em nível de conteúdo, a discussão contextual do romance, tomando as descrições do universo americano como uma potência concentrada em um “[...] espaço de junção do heterogêneo, de síntese anuladora das contradições, de fusão de raças e de culturas díspares [...]” (CHIAMPI, 1980, p. 133), como também assegurando o estilo neobarroco que se posiciona na narrativa como um *corpus* “[...] que recusa toda instauração e que metaforiza a ordem discutida.” (SARDUY, 1979, p. 79), um barroco que não aceita o que foi imposto, que num concerto de signos encontra margem para o diálogo.

2.3 Tempo/espaço da narrativa: o mítico

À abolição do espaço-ilusão corresponde a do tempo cronológico. [...] Espaço, tempo e causalidade foram “desmascarados” como meras aparências exteriores, como formas epidérmicas por meio das quais o senso comum procura impor uma ordem fictícia à realidade. (ROSENFELD, 1995, p. 85)

O título da obra que analisamos é formado por dois conceitos que motivam a discussão sobre a atuação temporal e espacial na narrativa. Um primeiro, advindo da música – *concierto* – e um segundo, que funciona como qualificador deste primeiro, e que pertence, a rigor, às artes – *barroco*. O fato de haver uma conexão entre eles sugere que entendamos como seria o funcionamento de um suposto *concierto barroco*, como também, que compreendamos a caracterização do que será narrado, como uma forma atrelada a essa concepção.

A priori, se considerarmos a obra em questão como uma estrutura narrativa que apresenta leitura de elementos que não sejam necessariamente narrativos ou literários, como é o caso, é possível tomar, como produto de uma analogia, a diegese do romance (que é construída, a partir de recursos que agregam fatos, espaços e personagens da história, em interpolações constantes) como uma estrutura sinfônica, explicando parte do composto do título. Na mesma linha de raciocínio, a adjetivação inculcada na noção de *barroco* desautoriza a temporalidade linear e, por sua vez, reorganiza o tempo diegético, fazendo dele uma espécie de oráculo, em que é possível confluir suas esferas. Isto é, a confabulação do romance se apoiaria em um jogo discursivo, em que a interpolação de temporalidades na história, fazendo desta um emaranhado de fatos que passam a pertencer a uma cronologia isotópica, assume uma postura de contestação do que seria realmente a história.

Assim, o *Concierto*, nesta urdidura, “[...] contesta o direito da arte no sentido de afirmar que insere valores atemporais universais, e o faz por meio da tematização e até da encenação formal da natureza de todos os valores, que depende do contexto [...]” (HUTCHEON, 1991, p. 123). A ideia exposta anteriormente teria o aval de algumas ponderações sobre a poética do autor cubano, que “[...] *desarrolla en sus novelas una investigación personal sobre la existencia del tiempo [...]*”, em seus aspectos de “*reversibilidad*” e “*naturaleza cíclica*” (MONEGAL, 1974, p. 25). O título desempenharia, portanto, na compreensão da obra, o seguinte esquema:

* correlação com a música	
estrutura narrativa	} → concerto
* correlação com a arte	

Ao longo da narrativa, podemos notar um emprego de referências a músicos, personagens e fatos históricos que não pertencem a uma mesma época, sem que haja qualquer discussão sobre o caráter ilógico de tal posicionamento, pois este mecanismo é construído no discurso, com a cumplicidade das personagens e do narrador, como mencionamos anteriormente. Assim, haveria um alargamento da compreensão das instâncias temporais passado, presente e futuro, atribuindo à diegese uma dimensão, a uma só vez, mítica e universalizante, ou seja, o romance desembocaria em uma linha temporal “[...] como totalidade simultaneamente sincrônica e diacrônica.” (LÉVI-STRAUSS, 1962, p. 348 apud LE GOFF, 1990, p. 214). De mesma força, a afirmativa de que “[...] o historiador consciente seja capaz de captar a configuração em que sua época entrou em contato com uma época anterior.” (BENJAMIN, 1994, p. 232), fundando “[...] um conceito presente como um 'agora' no qual se infiltram estilhaços do messiânico.” (BENJAMIN, 1994, p. 232) demonstraria as intenções incutidas nas operações discursivas de *Concerto barroco*, já que é possível constatar que o esquema cronológico do romance flui em uma tentativa de homogeneização dos tempos da história, seja em seu teor formal, seja no tocante temático, transpostos em um tempo *uno* e composto, havendo uma problematização destes conceitos que perfura o pensamento racionalista, como também atua em uma revisão crítica: a do ponto de vista do(s) narrador(es), das personagens e dos leitores do romance. Vejamos:

[...] “No. Hembras hay en todas partes. Y la Torre Eiffel ha dejado, desde hace tiempo, de ser un portento. Asunto para pisapapel, si acaso.”—“¿Entonces?”—“En París me llamarán “Monsieur Philomène”, así, con P. H. y un hermoso acento grave en la “e”. En La Habana, sólo sería “el negrito Filomeno”.—“Eso cambiará algún día.”—“Se necesitaría una revolución.”—⁵² (CARPENTIER, 1988, p. 37)

⁵² [...] “Não. Fêmeas há em toda parte. E a Torre Eiffel já deixou, faz tempo, de ser um portento. Matéria para peso de papéis, e olhe lá.” “Então?” “Em Paris vão me chamar de Monsieur Philomène, assim, com *Ph* e um belo acento grave no e. Em Havana, seria apenas ‘o neguinho Filomeno’.” “Um dia isso vai mudar.” “Seria preciso uma revolução.” (CARPENTIER, 2008, p. 79)

No fragmento, notamos que, de um prisma lógico ou racionalista, há um elemento referencial conflitante com o discurso de Filomeno – a Torre Eiffel – pois, como se sabe, o monumento fora construído em 1889, e desta forma, é possível percebermos que os dois viajantes já estão, pelo menos no final do século XIX e, possivelmente, no século XX, pois Filomeno indica isto, ao anunciar que: “[...] *la Torre Eiffel ha dejado, desde hace tiempo, de ser un portento.*” (CARPENTIER, 1988, p. 37). A constatação de que o tempo fora alargado ou de que seria improvável que as personagens tivessem ficado tanto tempo em viagem corrobora para a instauração do subgênero realismo maravilhoso, na medida em que a marca linguística no texto do objeto “Torre Eiffel” é descontextualizada temporalmente.

O que se dá é o processo inverso: a naturalidade como também a familiaridade com que Filomeno fala sobre a Torre sugere que, naquele momento, já não se trata mais de um objeto que desperte tanto interesse como, eventualmente, deva ter despertado em sua época inaugural, colaborando para a dúvida recorrente sobre qual seria o tempo cronológico em que se desenrola a trama. Tal constatação se vincula à proposição de que haja, na construção poética carpentieriana, uma “[...] coexistência entre vários tempos numa mesma época [...]” (ESTEVES; FIGUEIREDO, 2005, p. 402), que pode ser aplicada no discurso por determinados artificios da narrativa e, em um grau mais particular, da própria linguagem como a utilização de “[...] metáforas como o caramujo ou o labirinto, normalmente associadas à temporalidade.” (ESTEVES; FIGUEIREDO, 2005, p. 402).

De forma semelhante, tal posicionamento duvidoso na narrativa engendra um mecanismo duplo no referente: a presença de um vocábulo que tem uma correspondência no mundo, isto é, sua materialidade neste mundo que conhecemos até então, reclamando a face realista do subgênero e ainda, em concomitância a esta caracterização, o mesmo referente atribui o maravilhoso ao discurso, na dinâmica em que é empregado, alinhavando a noção de que a realidade por ela mesma é ou, pelo menos, pode vir a ser mágica. Note-se, igualmente, como se constrói uma discussão sobre essa noção temporal, por meio das falas das personagens, em um nível de conteúdo da narrativa:

El tren comenzó a deslizarse casi imperceptiblemente, hacia la noche. — “¡Adiós!” — “¿Hasta cuándo?” — “¿Hasta mañana?” — “O hasta ayer...” — dijo el negro, aunque la palabra “ayer” se perdió en un largo silbido de la

*locomotora... Se volvió Filomeno hacia las luces, y parecióle, de pronto, que la ciudad había envejecido enormemente.*⁵³ (CARPENTIER, 1988, p. 37)

A metáfora implícita no excerto está incutida na aplicação do termo “*tren*”, figurando a noção temporal. Tal constatação tem sustentação no eixo semântico, a que pertencem os termos relacionados ao tempo, empregados no discurso, como “*cuándo*”, “*mañana*”, “*ayer*” e “*envejecido*”. De forma semelhante, o advérbio “*imperceptiblemente*” se posiciona no fragmento, uma vez que, indica a dificuldade de percebermos ou demarcarmos o ciclo e a atuação do tempo, já que nos direcionaríamos pelo posicionamento da personagem no discurso, que também tem essa impressão. Note-se, ainda, que a passagem “[...] *aunque la palabra “ayer” se perdió en un largo silbido de la locomotora.* (CARPENTIER, 1988, p. 37) propõe uma perda de um passado, com as características que o termo implica, o que incluiria, possivelmente, a perda também da solidez de conceitos históricos, pois, na medida em que o passar dos anos constrói outras instâncias da categoria temporal para o ser humano, o passado se torna mais distante e inacessível como foi de fato.

Interessante notarmos, contudo, que se trata não somente de uma marca do fragmento, mas do último capítulo do romance, de forma geral. Pois, neste, estão posicionadas vocábulos que desempenham a mesma função relacionada à temporalidade, tais como, “*orologio*” e “*siglos*” em “[...] *En aquel momento martillaron, como lo venían haciendo desde hacía siglos, los “mori” del Orologio.*”⁵⁴ (CARPENTIER, 1988, p. 35) e em “[...] *Martillaron una vez más —¿y cuántas veces en siglos y siglos? —los “mori” del Orologio.*”⁵⁵ (CARPENTIER, 1988, p. 37), “*orologio*” e “*horas*” em “[...] *nuevo concierto barroco al que, por inesperado portento, vinieron a mezclarse, caídas de una claraboya, las horas dadas por los moros de la torre del Orologio.*”⁵⁶ (CARPENTIER, 1988, p. 39) e “*primavera*”, “*otoño*” e “*invierno*” em: “[...] “*Primavera*”, “*Estío*”, “*Otoño*”, “*Invierno*”, *cada uno encabezado —explicado— por un lindo soneto.*—“*Ése*

⁵³ O trem começou a deslizar quase imperceptivelmente, em direção à noite. "Adeus!" "Até quando?" "Até amanhã?" "Ou até ontem...", disse o negro, embora a palavra "ontem" tenha se perdido num longo silvo da locomotiva... Filomeno virou-se para as luzes, e teve a impressão, de repente, de que a cidade envelhecera enormemente.

⁵⁴ Naquele momento martelaram, como faziam há séculos, os "mori" do Orologio. (CARPENTIER, 2008, p. 77)

⁵⁵ [...] Martelaram uma vez mais — e quantas vezes, em séculos e séculos? — os "mori" do Orologio. (CARPENTIER, 2008, p. 79)

⁵⁶ [...] novo concerto barroco ao qual, por inesperado portento, vieram confundir-se, caídas de uma clarabóia, as horas dadas pelos mouros da Torre do Orologio. (CARPENTIER, 2008, p. 83)

vivirá siempre en primavera, aunque lo agarre el invierno” — [...]”⁵⁷. (CARPENTIER, 1988, p. 36). Ou seja, não é difícil se supor que há uma reincidência de tais termos no capítulo que encerra o *Concierto*, o que afirma sua aplicabilidade, como também seu posicionamento como peça integrante do subgênero realismo maravilhoso, pois, ao questionar a materialidade desse conceito – o tempo – “[...] o discurso inverte o roteiro dos relógios, mas não pela simples concatenação de episódios [...]” (CHIAMPÌ).

Vejamos uma questão sobre as referências a músicos que se encontram no decorrer do romance:

*Prendido el frenético “allegro” de las setenta mujeres que se sabían sus partes de memoria, de tanto haberlas ensayado, Antonio Vivaldi arremetió en la sinfonía con fabuloso ímpetu, en juego concertante, mientras Doménico Scarlatti —pues era él— se largó a hacer vertiginosas escalas en el clavicémbalo, en tanto que Jorge Federico Haendel se entregaba a deslumbrantes variaciones que atropellaban todas las normas del bajo continuo.*⁵⁸ (CARPENTIER, 1988, p. 21)

*[...] Pero ahora reventaban todos, tras de la trompeta de Louis Armstrong, en un enérgico “strike-up” de deslumbrantes variaciones sobre el tema de “I Can’t Give You Anything But Love, Baby” [...]*⁵⁹ (CARPENTIER, 1988, p. 38-39)

O discurso, por meio da referência aos compositores Antonio Vivaldi (1678-1741), Doménico Scarlatti (1685-1757), Jorge Federico Haendel (1685-1759) e Louis Armstrong (1901-1971), revela um trabalho complexo, ao agregar temporalidades divergentes numa mesma instância, o que, racionalmente, seria impossível. Tentemos analisar suas estruturas: os três primeiros compositores tiveram sua existência no mundo, entre os séculos XVII e XVIII, já o músico norte-americano passou por este plano entre os anos 1901 e 1971, o que impossibilitaria, a rigor, sua aplicação no plano da lógica discursiva. Novamente, recordamos que tal processo só é possível, pelo aval da verossimilhança que perpassa a narrativa, atrelada à cumplicidade das personagens em aceitar o que é exposto no discurso.

⁵⁷ [...] *Primavera, Verão, Outono, Inverno*, cada qual encabeçado por um belo soneto. "Esse sempre viverá na primavera, mesmo que o inverno o apanhe" (CARPENTIER, 2008, p. 78)

⁵⁸ Aceso o frenético *allegro* das setenta mulheres que sabiam, de tanto tê-los ensaiado, seus trechos de cor, Antonio Vivaldi investiu na sinfonia com fabuloso ímpetu, em jogo concertante, enquanto Domenico Scarlatti — pois era ele — desatou a fazer vertiginosas escalas no cravo, ao passo que Georg Friedrich Haendel entregava-se a deslumbrantes variações que atropelavam todas as normas do baixo-contínuo. (CARPENTIER, 2008, p. 45)

⁵⁹ [...] Mas agora todos explodiam, acompanhando o trompete de Louis Armstrong, num enérgico *strike-up* de deslumbrantes variações sobre o tema de "I can't give you anything but love, baby" [...]. (CARPENTIER, 2008, p. 83)

Outro ponto importante está na questão das nacionalidades distintas destas figuras, pois, como se sabe, Vivaldi e Scarlatti eram italianos, Haendel, alemão e Armstrong, americano. O processo que se trava é o seguinte: há um fio que assegura o caráter verossímil à conexão entre os compositores que incide no fato de que, ainda que sejam oriundos de contextos distintos, o quarteto é composto por sujeitos ligados à música, à composição artística. Além disso, a naturalidade com que tais elementos surgem, também colabora para esse posicionamento, já que, podemos perceber que aqui, ocorre o processo de barroquismo linguístico por enumeração, como vimos anteriormente, apontando outra vez para o desmascaramento dos processos de construção da narrativa, como também, para a marcação da pessoa-narrador atuando nessas elaborações.

A transposição temporal também se dá na narrativa por meio de uma metáfora, quando ocorre a modificação do nome da personagem Amo, para Montezuma. Isto é, a partir do momento em que esta é nomeada pelo mesmo vocábulo que era atribuído ao imperador asteca, ocorre uma espécie de corporificação deste último naquele: é necessário, contudo, esclarecermos que se trata tão-somente de um artifício discursivo que só é elucidado, se partirmos para o campo das figurações metafóricas e não objetivas: ou seja, não é o caso de pontuarmos que Montezuma fora transmutado para a Europa literalmente, mas sim, que há uma interferência causada no discurso, quando o Amo, deixa de ser nomeado por Amo, para assumir a nomenclatura do imperador.

Esse artifício contaria, ainda, com um outro suporte retórico, quando há uma frequência no emprego do termo Montezuma para referir-se ao viajante mexicano, com o objetivo de fixar e legitimar a ilusão de que seria a figura histórica ali, naquele momento, e não mais a outra personagem. Note-se em: “[...] (*“yo me la tiré anoche” —dijo Montezuma*)[...]”⁶⁰ (CARPENTIER, 1988, p. 19); “[...] —*“No puede haber reyes en Dinamarca —dijo Montezuma que empezaba a estar seriamente pasado de copas [...]”*”⁶¹ (CARPENTIER, 1988, p. 19); “[...] *Y, poniéndose en fila, llevando de rompeolas y mascarón de proa al sólido tudesco seguido de Montezuma, empezaron a surcar la agitada multitud [...]”*”⁶² (CARPENTIER, 1988, p. 19) e “[...]”

⁶⁰ [...] (“Eu a tracei ontem à noite”, disse Montezuma) [...]. (CARPENTIER, 2008, p. 40)

⁶¹ [...] “Não pode haver reis na Dinamarca – que começava a ficar passado na bebedeira” [...]. (CARPENTIER, 2008, p. 40)

⁶² [...] E pondo-se em fila, levando a modo de quebramar e carranca de proa o sólido tedesco seguido por Montezuma, começaram a sulcar a agitada multidão [...]. (CARPENTIER, 2008, p. 41)

*Y preguntábanse Montezuma y Filomeno a qué habían venido a semejante lugar [...]*⁶³ (CARPENTIER, 1988, p. 20).

Tais passagens encontram-se no capítulo IV do romance que constitui o momento em que as personagens Filomeno e Amo estão no carnaval de Veneza, isto é, no local onde ocorre a convergência de multiplicidades. O mexicano, neste quadro, não é somente caracterizado de Montezuma no plano da estrutura, por meio da nomeação, como vimos, mas também no plano do conteúdo, pelas roupas e indumentárias que trajava, como se nota em “[...] “¿Inca?” —preguntó después, palpando los abalorios del emperador azteca. —“Mexicano” — respondió el Amo [...]”⁶⁴ (CARPENTIER, 1988, p. 18). É necessário, contudo, que frisemos que é pelo viés da metáfora que se constrói tal constatação, pois sabemos que se trata do Amo, travestido de Montezuma. Sendo assim, parece-nos que, embora perpassasse um tocante sobre sexualidade, o processo de reflexão sobre o conceito de travestimento de Severo Sarduy se relaciona com o posicionamento de Amo na narrativa, pois, o autor de *Escrito sobre um corpo* propõe que uma personagem ocultada por uma máscara revele, de imediato, que se trata de um mecanismo, de um artifício da linguagem, que vem a desmascarar tanto a própria personagem como a construção que se desenvolve: evidenciando o “embuste”, a “escamoteação”, a “máscara que é máscara” (SARDUY, 1979, p. 49-50).

Nesse prisma, a própria personagem Amo se anunciaria por trás da caracterização de imperador asteca, reclamando que continuava ali, embora disfarçada, havendo uma representação concomitante dos dois, no plano do discurso, que marca a narrativa de Carpentier, já que sua “[...] *ficción madura está marcada por esta doble visión, por la necesidad y el temor de ser a la vez, lo uno y lo otro, yo y él, yo y el otro [...]*”. (GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, 2001, p. 210). Note-se, igualmente, no plano das comparações, como se dá o processo de mitificação espaço-temporal:

[...] cuando dos, cinco, diez, veinte figuras claras empezaron a salir de las sombras de la derecha y de las penumbras de la izquierda, rodeando el hábito del fraile Antonio con las graciosas blancuras de sus camisas de olán, batas de cuarto, dormilonas y gorros de encaje. Y llegaban otras, y otras más, aún soñolientas y emperezadas al entrar, pero pronto piadoras y alborozadas, girando en torno a los visitantes nocturnos, sopesando los collares de Montezuma, y mirando al negro, sobre todo, a quien pellizcaban las mejillas para ver si no eran de máscara. Y llegaban otras, y otras más, trayendo perfumes en las cabelleras, flores en los escotes, zapatillas bordadas, hasta que

⁶³ [...] E Montezuma e Filomeno se perguntavam por que tinham vindo a um lugar desses [...] (CARPENTIER, 2008, p. 44)

⁶⁴ [...] "Inca?", perguntou depois, apalpando as miçangas do imperador asteca. "Mexicano", respondeu o Amo [...]. (CARPENTIER, 2008, p. 38)

*la nave se llenó de caras jóvenes —¡por fin, caras sin antifaces! — [...]*⁶⁵
(CARPENTIER, 1988, p. 20)

Temos a impressão de que, a partir da representação que tal passagem emprega no discurso, há um nivelamento entre a aparição dos viajantes brancos na América com a aparição de Montezuma (na pele de Amo) e de seu criado negro, naquele momento, na Europa. Tal conjectura é possível porque, conhecemos por meio do discurso da história e outras fontes, que descreveram com certos recursos da linguagem um detalhamento sobre o maravilhamento vivido pelos indígenas ao verem os brancos, pela primeira vez. O comportamento daqueles era tal qual ocorre no *Concierto*, isto é, eles rodeavam os navegadores, tratando de apalpá-los para se convencerem de que eram reais. Novamente, a palavra “*máscara*” se posiciona na narrativa, instigando tais apontamentos, sobre o jogo de representações ou figurações. Parece-nos certa, portanto, a afirmação de Figueiredo e Esteves (2005), ao proporem “metáforas em forma de caramujos”, para tratar do tempo narrativo em Carpentier, pois, vimos que ocorre um primeiro processo de metaforização do Amo, ao travestir-se de Montezuma, e que este apresenta, ademais, um desdobramento metafórico, como vimos por último, na comparação entre os viajantes, colaborando para a fixação do subgênero realismo maravilhoso, quanto à temporalidade difusa.

Do ponto de vista do leitor, todas essas voltas discursivas em torno do conceito de tempo, posicionando personagens, fatos históricos e pontos referenciais conhecidos, tanto da Europa como da América, não seriam ocasionais, pelo contrário, possivelmente acionariam as projeções do discurso carpentieriano, codificadas em seus ensaios sobre a concepção de uma América ligada, a uma só vez, ao barroco e ao real americano, que são postas em uma sólida e intrincada construção, em que atua, de igual maneira, uma postura investigativa sobre a história hispano-americana.

⁶⁵ [...] quando duas, cinco, dez, vinte figuras claras começaram a sair das sombras da direita e das penumbras da esquerda, rodeando o hábito do frade Antonio com as graciosas alvuras de suas camisas de Holanda, robes, camisolas e loucas de renda. E vinham outras, e outras, ainda mais sonolentas e preguiçosas ao entrar, mas logo chilreantes e alvoroçadas, girando em torno dos visitantes noturnos, sopesando os colares de Montezuma e, sobretudo, olhando para o negro, cujas bochechas beliscavam para ver se não eram de máscara. E vinham outras, e outras, com perfumes nas madeixas, flores nos decoles, chinelas bordadas, até que a nave se encheu de rostos jovens — enfim, caras sem máscaras! — [...] (CARPENTIER, 2008, p. 44)

2.4 A história em função do discurso

Y nosotros no entendíamos por qué carajo nos hacían tanta burla mi general si estábamos tan naturales como nuestras madres nos parieron y en cambio ellos estaban vestidos como la sota de bastos a pesar del calor [...] y nos cambiaban todo lo que teníamos por estos bonetes colorados y estas sartas de pepitas de vidrio. (GARCÍA MÁRQUEZ, 1979, p. 41-42)

Como vimos até agora, o discurso do realismo maravilhoso é construído a partir de uma estrutura relativamente fixa, que está atrelada aos procedimentos do narrador e das personagens, do tempo, do espaço e da linguagem na narrativa. Pudemos constatar que, em um segundo momento, haveria uma atuação de elementos como a mestiçagem, a ideologia e também da história, para sua configuração. Sendo assim, deve-se fazer uma ressalva: o fato de o subgênero ter uma aparição, fundada em mecanismos linguísticos independentes de sua conexão com o discurso histórico ou ideológico, não quer dizer que estes fatores sejam excluídos, pois é visível que o realismo maravilhoso, ao ser proposto como uma teoria, haveria de considerar os postulados de Alejo Carpentier, sobre a conexão com essa faceta, o que nos daria o aval para extrapolar a análise para o eixo da diegese, em que se encontram o revisionismo histórico e as implicações do arsenal de verdades que estes estudos tenham produzido pelo viés do foco europeu. Isto é, haveria, então, construções que só seriam possíveis por meio de certos artificios da linguagem, em que são inculcadas as noções extraliterárias, que tratamos de averiguar anteriormente. A história, assim, nos seria importante, em função do discurso, a partir da constatação de que “[...] o conceito de real maravilhoso se resolve narrativamente pelas constantes intersecções do Mito na História [...]” (CHIAMPI, 1980, p. 37).

Isto posto, vejamos:

“Y fijese que cuando se habla de los Santos Lugares, ahí sí que hay Historia. ¡Historia grande y respetable!”—“¿Y, para usted, la Historia de América no es grande ni respetable?”. El Preste Músico metió su violín en un estuche forrado de raso fucsina: — “En América, todo es fábula: cuentos de Eldorados y Potosíes, ciudades fantasmas, esponjas que hablan, carneros de vellocino rojo, Amazonas

*con una teta de menos, y Orejones que se nutren de jesuitas...*⁶⁶ [...] (CARPENTIER, 1988, p. 33)

A problematização do conceito de história e de fábula ou, em outros termos, de verdade e falseamento, estaria no cerne de uma afirmação contida na fala da personagem europeia: “*En América todo es fábula* [...]” (CARPENTIER, 1988, p. 33), já que se trata de uma assertiva. Note-se, outrossim, que, por extensão, na enumeração neobarroca de signos contida em “[...] *cuentos de Eldorados y Potosíes, ciudades fantasmas, esponjas que hablan, carneros de vellocino rojo, Amazonas com una teta de menos* [...]” (CARPENTIER, 1988, p. 33), esta mesma personagem constrói a imagem do real maravilhoso americano, reduzindo a face da América a seus aspectos que conciliam a realidade com a maravilha, insinuando que a história do continente seria construída de fábulas, desautorizando a participação objetiva desta história na construção dos discursos.

Desta forma, por intermédio de uma personagem europeia, há o desenvolvimento e a exposição de uma tese. Por outro lado, o questionamento da personagem americana resvala em uma certa perplexidade, ao indagar “*¿Y, para usted, la Historia de América no es grande ni respetable?*” (CARPENTIER, 1988, p. 33), apontando para uma discussão entre o foco europeu e o foco americano sobre o objeto história, como também, atuando no discurso como uma antítese à imagem construída anteriormente. A ideia incutida no debate se apoiaria, portanto, na concepção de América como uma terra marcada pelo real maravilhoso carpentieriano, isto é, na hipótese de que “*Lo real maravilloso se encuentra a cada paso en las vidas de hombres que inscribieron fechas en la historia del continente* [...]” (CARPENTIER, 1967, p. 98).

A colocação no discurso de um jogo entre tese e antítese, relacionada à história segue ao longo do romance, por intermédio da atuação das personagens:

Regreso a lo mío esta misma noche. Para mí es otro el aire que, al envolverme, me esculpe y me da forma.—“*Según el Preste Antonio, todo lo “de allá” es fábula.*”—“*De fábulas se alimenta la Gran Historia, no te olvides de ello. Fábula parece lo nuestro a las gentes “de acá” porque han perdido el sentido de lo*

⁶⁶ “E note que quando se fala dos Lugares Santos, aí sim há História. História grande e respeitável!” “E para você a História da América não é grande nem respeitável?” O Padre Músico meteu seu violino num estojo forrado de cetim fucsina: “Na América tudo é fábula: contos de Eldorados e Potosís, cidades-fantasmas, esponjas que falam, carneiros de vellocino vermelho, Amazonas com uma teta a menos, e *orejones** que se alimentam de jesuítas...” [...] (CARPENTIER, 2008, p. 72-73)

*fabuloso. Llamam “fabuloso” cuanto es remoto, irracional, situado en el ayer.*⁶⁷
(CARPENTIER, 1988, p. 35-36)

As construções a respeito desse esquema entre fábula e história avançam, passando pelo filtro reflexivo do americano, ao investigar o que constituiria a visão sobre a América que é concebida pelo pensamento europeu, marcando o discurso do realismo maravilhoso, ao propor as noções de real e não-real em uma mesma instância que, no caso, configura o plano textual: “*Fábula parece lo nuestro a las gentes “de acá” [...]*” (CARPENTIER, 1988, p. 35).

Sabe-se que a configuração do subgênero tem certo aval numa articulação de texto e contexto, como vimos, o que evidenciaria a atuação de elementos literários que se relacionariam, não somente com a forma, mas também com a temática debatida na obra, o que constitui o romance como um *corpus*, em que as partes se comunicam, além de que, quanto aos recursos formais, constatamos que a inserção de metatextos ou citações na narrativa se prontificam para a articulação com as problemáticas da história. Tal característica “[...] *marca la diferencia entre pretexto y postexto, subrayando de esa manera, el deseo de discontinuidad*” (RINCÓN, 1995, p. 154), como também, demonstra ser uma forma de “desmascaramento do narrador” (CHIAMPI, 1980, p. 72), um efeito de “questionamento do ato produtor da ficção” (CHIAMPI, 1980, p. 72). *A priori*, as narrativas carpentierianas, em especial *Concierto barroco*, empregam tal recurso estético, revelando a figura do ato de produção da narrativa, por intermédio da ação do narrador. Esta, por sua vez, produz o efeito provisório de descontinuidade na narrativa, visto que os metatextos e citações têm várias aparições, ao longo do discurso:

Pero venía sobre todo —¡sobre todo! — en el escuadrón movido por heroico empeño, “uno, ese, Aquel” (y se quitó el sombrero pajizo de revueltos flecos el narrador) a quien el poeta Silvestre de Balboa habría de cantar en especial estrofa:

*“Andaba entre los nuestros diligente
un etíope digno de alabanza,
llamado Salvador, negro valiente,
de los que tiene Yara en su labranza,
hijo de Golomón, viejo prudente:
el cual, armado de machete y lanza,
cuando vido a Girón andar brioso,*

⁶⁷ Volto para o meu canto ainda esta noite. Para mim é outro o ar que, ao me envolver, me esculpe e me dá forma." "De acordo com o Padre Antonio, tudo o que é de lá é fábula." "De fábulas alimenta-se a Grande História, não se esqueça disso. Fábula parece o que é nosso às pessoas daqui porque estas perderam o senso do fabuloso. Chamam de fabuloso tudo o que é remoto, irracional, situado no ontem." (CARPENTIER, 2008, p. 77)

arremete contra él como león furioso”.

*Recio y prolongado resultó el combate. Desnudo iba quedando el negro, de tanto como lo rozaban las furiosas cuchilladas del luterano, bien defendido por su cota de factura normanda.*⁶⁸ (CARPENTIER, 1988, p. 11-12)

Aqui, tem-se um caso de inserção metatextual, em que a narrativa principal se dilui temporariamente e uma narrativa secundária é encaixada no discurso. Percebe-se, que o narrador tem o cuidado de separar o objeto inserido, como se apontasse para o leitor, que tal história é um elemento distinto da narrativa principal e que, naquele momento, é colado no texto. Trata-se do primeiro poema escrito em Cuba, intitulado “*Espejo de paciencia*”, de 1608, cuja autoria é atribuída ao poeta Silvestre de Balboa. A temática de “*Espejo*”, também se relaciona a questões históricas, o que autoriza e justifica sua aplicação no *Concierto*. O emprego de citações e metatextos, então, atuaria no discurso, como um elemento de articulação, em que se engendra uma discussão filosófica.

Notamos, de igual maneira que houve alteração no ângulo de observação e tratamento das personagens, em algumas narrativas, a partir do século passado. A narração, sob o domínio da voz de um narrador, delegou parte dessa tarefa às personagens silenciadas por muito tempo, vendo no romance, a forma para lograr tal tarefa. É inegável que os negros, as mulheres, os índios, dentre outros grupos, sempre participaram das narrativas anteriores a esse período, porém, o lugar que ocupavam na literatura (e também, na sociedade), não lhes permitia um posicionamento legítimo. Seu discurso era enviesado e lacunar, não dizendo nada do que poderiam dizer: a verdade de tais indivíduos fora, desafortunadamente, escamoteada, inclusive,

⁶⁸ Mas ia, sobretudo — sobretudo! —, no esquadrão movido por heróico empenho, *ele, esse, Aquele* (e tirou o chapéu palhiço de bordas reviradas o narrador), a quem o poeta Silvestre de Balboa haveria de cantar em especial estrofe:

*Andava entre os nossos, diligente um
certo etíope digno de elogio, chamado
Salvador, negro valente, desses que Yara
tem no lavradio, filho de Golomón, velho
prudente: e que, ao ver Girón andar com
brio, machete e lança em punho,
impetuoso, contra ele se lança feito leão
furioso.*

Penoso e prolongado foi o combate. Pelado ia ficando o negro, com tal força o rasgavam as furiosas facadas do luterano, bem defendido por sua cota de fatura normanda. (CARPENTIER, 2008, p. 23)

no espaço literário que, entre outros aspectos, como o estético e o catártico, propõe ser objeto de construção e debate social.

Não pouco frequente, essa postura crítica esteve presente na confabulação dos romances carpentierianos e, em *Concierto barroco*, salienta-se o fato de a personagem negra Filomeno integrar o processo de construção da narrativa, assumindo, provisoriamente, a figura do narrador ao longo da narrativa. Nesse patamar, o criado teve autonomia de inserir no discurso, elementos do folclore e da história do povo africano. A partir de uma posição de personagem, tal elemento assume o *status* momentâneo de narrador. Outro quesito digno de nota, nessa questão, se relaciona ao teor psicológico e analítico que é acionado nesse processo:

[...] *“Es raro —dijo el negro—: Siempre oigo hablar del Fin de los Tiempos. ¿Por qué no se habla, mejor, del Comienzo de los Tiempos?”—“Ése, será el Día de la Resurrección” —dijo el indiano.—“No tengo tiempo para esperar tanto tiempo” —dijo el negro... La aguja grande del reloj de entrevías saltó el segundo que lo separaba de las 8 p.m. [...] Se volvió Filomeno hacia las luces, y parecióle, de pronto, que la ciudad había envejecido enormemente. Salíanle arrugas en las caras de sus paredes cansadas, fisuradas, resquebrajadas, manchadas por las herpes y los hongos anteriores al hombre, que empezaron a roer las cosas no bien éstas fueron creadas.*⁶⁹ (CARPENTIER, 1988, p. 37)

Na estruturação discursiva do fragmento, percebe-se uma centralização na personagem Filomeno, o que legitimaria a noção de que, na produção metaficcional historiográfica “[...] os protagonistas [...] são os ex-cêntricos, os marginalizados, as figuras periféricas da história ficcional” (HUTCHEON, 1991, p. 151). Sendo assim, essa produção “[...] adota uma ideologia de pluralidade e reconhecimento da diferença [...]” (HUTCHEON, 1991, p. 151). O fato de ser esquematizada uma espécie de mergulho na subjetividade de tal personagem, implicando consideração de seus sentimentos, de suas angústias e inclusive, percepção de mundo “[...] *Se volvió Filomeno hacia las luces, y parecióle, de pronto, que la ciudad había envejecido enormemente.*” (CARPENTIER, 1988, p. 37), ratifica a conexão entre o marginalizado Filomeno e a tomada de autonomia e consciência no discurso narrativo. E, ainda, podemos perceber que

⁶⁹ [...] “É estranho”, disse o negro. “Sempre ouço falar do Fim dos Tempos. Por que não se fala, antes, do Começo dos Tempos?” “Esse será o Dia da Ressurreição”, disse o indiano. “Não tenho tempo para esperar tanto tempo”, disse o negro... O ponteiro grande do relógio de entrevías pulou o segundo que o separava das oito da noite. O trem começou a deslizar quase imperceptivelmente, em direção à noite. [...] Filomeno virou-se para as luzes, e teve a impressão, de repente, de que a cidade envelhecera enormemente. Saíam rugas nas caras de suas paredes cansadas, fissuradas, rachadas, manchadas por herpes e fungos anteriores ao homem, que começaram a roer as coisas nem bem estas foram criadas. (CARPENTIER, 2008, p. 80)

esse processo estaria atrelado tanto à posição analítica carpentieriana, ao propor um descobrimento da verdadeira identidade dos indivíduos hispano-americanos, como também, com o sentimento ontológico que é circunscrito no realismo maravilhoso, de que nos fala Chiampi, ao estudar as estruturas do subgênero. Veja:

Pero, entre tanto, Filomeno había corrido a las cocinas, trayendo una batería de calderos de cobre, de todos tamaños, a los que empezó a golpear con cucharas, espumaderas, batidoras, rollos de amasar, tizones, palos de plumeros, con tales ocurrencias de ritmos, de síncopas, de acentos encontrados, que, por espacio de treinta y dos compases lo dejaron solo para que improvisara.— “¡Magnífico! ¡Magnífico!” —gritaba Jorge Federico. — “¡Magnífico! ¡Magnífico! —gritaba Doménico, dando entusiasmados codazos al teclado del clavicémbalo.⁷⁰ (CARPENTIER, 1988, p. 21)

A problematização do sistema sócio-cognitivo ocorre no leitor, na medida em que este percebe a inversão de valores no discurso, pois o negro Filomeno, ao improvisar uma música com utensílios de cozinha, é aplaudido por músicos consagrados, isto é, narrativamente há uma superelevação desta personagem, por intermédio da avaliação de peritos no assunto que, possivelmente, não teriam a mesma atitude, se não fizessem parte do mundo fictício. Esta instância de “ficcionalização” permite que haja distorções como a que acompanhamos neste fragmento, apontando para o realismo maravilhoso, no que diz respeito ao caráter de improbabilidade racional do ocorrido. A estrutura toma um caráter questionável, pelo exagero na reação dos compositores Doménico Scarlatti e Jorge Federico Haendel, ao proferirem a adjetivação “*¡Magnífico!*”, marcada duas vezes no texto. Isto nos conduziria à seguinte questão:

O fato de que o mágico está presente na literatura e na realidade, na arte e na história sugere a possibilidade de que corresponda a um modo de olhar, a um estilo de pensamento e não somente a um estilo de criação artística. Não se trata de indagar apenas sobre aos nexos entre literatura e realidade, a propósito da aura mágica que emana da escritura e da cultura. Cabe indagar se essa aura não só emana como também constitui o todo da cultura. É como se um fato insólito de repente desvendasse dimensões recônditas e significados incríveis da cultura, vida social, biografia, história. (IANNI, 1991, p. 63)

⁷⁰ Mas, nesse meio-tempo, Filomeno, que descerrara as cortinas, trouxe uma bateria de caldeirões de cobre, de todos os tamanhos, que começou a golpear com colheres, escumadeiras, batedeiras, rolos de pastel, fateixas, cabos de espanadores, com tais repentes de ritmos, de síncopes, de tons contrapostos que, pelo espaço de trinta e dois compassos, deixaram-no sozinho para que improvisasse. "Magnífico! Magnífico!", gritava Georg Friedrich. "Magnífico! Magnífico!", gritava Domenico, com entusiasmados cotovelões no teclado do cravo. (CARPENTIER, 2008, p. 46)

Haveria, desta forma, na passagem de *Concierto barroco*, uma exaltação dos ritmos negros, por intermédio da exposição da personagem Filomeno, ao ser aplaudida pelos músicos. Tal fato acionaria parte do universo cultural africano no romance, relacionada à criatividade dessa raça nas produções musicais de que temos conhecimento. De forma semelhante ocorre o nivelamento das noções de verdade e falseamento:

Entran los cautivos mexicanos, cadenas al cuello, llorando su derrota; y cuando parece que habrá de asistirse a una nueva matanza, sucede lo imprevisto, lo increíble, lo maravilloso y absurdo, contrario a toda verdad: Hernán Cortés perdona a sus enemigos, y, para sellar la amistad entre aztecas y españoles, celébranse, en júbilos, vítores y aclamaciones, las bodas de Teutile y Ramiro, mientras el Emperador vencido jura eterna fidelidad al Rey de España, [...] , el triunfo de la Verdadera Religión y las dichas del Himeneo. Marcha, epitalamio y danza general, y “da capo”, y otro “da capo”, y otro “da capo”, hasta que se cierra el terciopelo encarnado sobre el furor del indiano. — “¡Falso, falso, falso; todo falso!” —grita. Y gritando “falso, falso, falso, todo falso”, corre hacia el preste pelirrojo, que termina de doblar sus partituras secándose el sudor con un gran pañuelo a cuadros.—“¿Falso... qué?” pregunta, atónito, el músico. — “Todo. Ese final es una estupidez. La Historia...” —“La ópera no es cosa de historiadores.” —⁷¹ (CARPENTIER, 1988, p. 32)

O emprego dos vocábulos “*absurdo*”, “*verdad*”, “*historia*”, “*historiadores*” no discurso narrativo, como também a repetição do adjetivo “*falso*”, na fala do Amo, agora travestido de Montezuma, sugerem que a discussão embutida no fragmento aproxime-se da problematização da história, como também, válida a noção de que o realismo maravilhoso se apoia em uma certa natureza revisionista dos trajetos e dos discursos dessa história. A estupefação da personagem, quanto ao conteúdo e à forma que foram expostos na ópera, também participa desse processo, uma vez que não condizem com o discurso histórico hegemônico. Avançando nesse entrelaçamento, o ápice dos questionamentos estaria, portanto, na sentença proferida pelo Amo: “*“Todo. Ese final es una estupidez. La Historia...”*” (CARPENTIER, 1988, p. 32).

⁷¹ Entram os prisioneiros mexicanos, correntes no pescoço, chorando sua derrota; e quando parece que se assistirá a uma nova matança, dá-se o imprevisto, o incrível, o maravilhoso e absurdo, contrário a toda verdade: Hernán Cortés perdoa seus inimigos, e, para selar a amizade entre astecas e espanhóis, celebram-se, em júbilos, vivas e aclamações, as bodas de Teutile e Ramiro, enquanto o Imperador vencido jura eterna fidelidade ao Rei da Espanha, [...], o triunfo da Verdadeira Religião e as alegrias do Himeneu. Marcha, epitalâmio e dança geral, e *da capo*, e outro *da capo*, até que se fecha o veludo encarnado sobre o furor do indiano. "Falso, falso, falso; tudo falso!", grita. E gritando "falso, falso, falso, tudo falso", corre até o Padre Ruivo, que enquanto dobra as partituras seca o suor com um grande lenço xadrez. "Falso... o quê?", pergunta, atônito, o músico. "Tudo. Esse final é uma estupidez. A História..." "A ópera não é coisa de historiadores." (CARPENTIER, 2008, p. 70-71)

Não são gratuitos os enlaces tidos no fragmento anterior entre o ficcional e o histórico; o narrador utiliza dois recursos formais para criar um efeito revisionista, quais sejam a teatralização e o cruzamento das falas das personagens Montezuma e Padre Ruivo, novamente em forma de tese e antítese, embaralhando as noções da história, subvertendo e ironizando o que se tem construído como discurso hegemônico da história hispano-americana.

Nesse trajeto analítico, constata-se que a “historicidade” de caráter autêntico ou fixo é posta à prova, assumindo certo grau de maleabilidade, quanto ao enfrentamento de discursos e, assim, inserir “contextos históricos” para discuti-los sob um viés que esteve escondido por anos de construção de “verdades”, torna-se uma das forças que regem a narrativa do subgênero maravilhoso. Os mecanismos de desmascaramento do narrador e, por extensão, da narrativa, a inserção de metatextos e a presença de um discurso marcado pela mitologia, pela mestiçagem e pelo neobarroco, apontam para uma característica do próprio Carpentier que seria a de desmistificar o caráter absolutista do objetivismo e da verdade que não podem existir em qualquer discurso, quer seja ele histórico ou ficcional.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

La España que llegó al Nuevo Mundo en los barcos de los descubridores y conquistadores nos dio, por lo menos, la mitad de nuestro ser. No es sorprendente, así, que nuestro debate con España haya sido, y continúe siendo, tan intenso. Pues se trata de un debate con nosotros mismos. (FUENTES, 1992, p. 15)

Como vimos, o encontro entre o europeu e os ameríndios estabeleceu um universo marcado por um encantamento duplo. Esta visão mágica, que apareceria já nos relatos de Cristóbal Colón, em seu *Los cuatro viajes. Testamento* (1492-1504), orientada pela suspeita de os navegadores terem encontrado o paraíso bíblico, se desdobrava em fascínio pela aparição de possíveis deuses enviados do céu, para os indígenas. Essa postura solidifica a ideia de que sempre o outro e o desconhecido atuam na construção deste imaginário real e mítico.

O maravilhoso se desenvolvia, desta forma, nas produções escritas sobre a América, apoiado num foco entusiasmado, assumido perante a realidade que se abria diante do europeu e do indígena; pois, hoje sabemos que não eram seres bíblicos, eram índios americanos que haviam sido “encontrados”; assim como não eram deuses enviados dos céus, mas, simplesmente, homens europeus que chegavam – apontando para a possibilidade de que o tempo, por vezes, nos esclarece o que tenha sido visto, anteriormente, como insólito.

As descrições maravilhadas das peculiaridades do Novo Continente, assim, não têm hoje o mesmo impacto, mas são analisadas e compreendidas como uma postura que marcaria a incisão de olhares sobre a América, naquele momento, já que, também sabemos que uma esmeralda é (somente) uma pedra preciosa, bem como um abacaxi é (apenas) uma fruta tropical. Contudo, na urdidura do encontro dessas duas culturas, não era essa a visão:

[...] me parece que no hay dinero que se le iguale. No hay aspecto de alguna color más jocundo, y como miramos de voluntad las hojas verdes y las hierbas, tanto más de grado vemos las esmeraldas, porque ninguna cosa verde es más verde que ellas, en su comparación. (FERNÁNDEZ DE OVIEDO, 1851, p. 211)

E, ainda:

Mirando el hombre la hermosura de ésta [la piña], goza de ver la composición y adornamiento con que la Natura la pintó e hizo tan agradable a la vista para recreación de tal sentido. Oliéndola, goza el otro sentido de un olor mixto con membrillos y duraznos o melocotones, y muy finos melones, y demás excelencias que todas esas frutas juntas y separadas, sin alguna pesadumbre; [...] (FERNÁNDEZ DE OVIEDO, 1851, p. 280-281)

Tais constatações nos sugerem que, em alguns casos, o insólito incutido na realidade textual seja um produto da combinação de signos e não seja realmente um evento ou um objeto sobrenatural. Orientado pelo foco entusiasmado do narrador para os elementos do desconhecido ou do outro, estes eventos e objetos passam pelo processo de construção do “efeito de encantamento” na narrativa.

Percebemos, também, que as comparações entre o continente americano e a Europa fora um recurso utilizado para se delimitar suas diferenças, a partir de dois posicionamentos recorrentes: o primeiro estaria relacionado à valorização do Novo Mundo, como em: “[...] *el buen gobernante en América no es el que sabe cómo se gobierna el alemán o el francés, sino el que sabe con qué elementos está hecho su país [...]*” (MARTÍ, 1891, p. 30). Em: “*Nuestra Grecia es preferible a la Grecia que no es nuestra.*” (MARTÍ, 1891, p. 31), ou, ainda, em:

Vuelve el latino-americano a lo suyo y empieza a entender muchas cosas. Descubre que, si el Quijote le pertenece de hecho y derecho, a través del Discurso a los cabreros aprendió palabras, en recuentos de edades, que le vienen de Los trabajos y los días. Abre la gran crónica de Bernal Díaz del Castillo y se encuentra con el único libro de caballería real y fidedigno que se haya escrito – libro de caballería donde los hacedores de maleficios fueron teules visibles y palpables, auténticos los animales desconocidos, contempladas las ciudades ignotas, vistos los dragones en sus ríos y las montañas insólitas en sus nieves y húmus. (CARPENTIER, 1976, p. 92-93)

O segundo posicionamento seria o inverso, encontrando na Europa o modelo de civilização a ser seguido e, portanto, valorizado. Desta forma, podemos perceber que Carpentier, em *Concierto barroco*, teria assumido parte de cada uma dessas visões: o narrador é um europeu erudito, conhecedor das artes, que lança um olhar de fascínio sobre a América, mas que, às vezes, abandona tal postura, assumindo a posição de um hispano-americano crítico, frente à realidade europeia. As personagens apontam para a mestiçagem, já que a narrativa conta com um negro, alguns europeus, um norte americano e um mexicano ou indígena. A problematização da história

questiona o posicionamento hegemônico sobre os fatos reais e fictícios. A exaltação da realidade americana engendra certo romantismo herdado de José Martí (1891), mas que conta, de igual maneira, com técnicas das vanguardas europeias.

Tais reflexões nos anunciam duas possibilidades de interpretação: ou a visão sobre a América e a Europa, no romance, é um posicionamento relativo e pouco objetivo, de maneira calculada, ou seja, com este propósito estético e temático; ou o narrador assumiria o olhar que fosse conveniente em cada situação, sem tomar um partido único sobre a questão. Essas considerações surgiram no decorrer e na finalização de nosso estudo e entendemos que caberia, também, ao leitor decidir.

Valendo-nos dessas conjeturas, no primeiro capítulo de nosso trabalho, visamos a uma discussão sobre o conceito de realismo maravilhoso, a partir das propostas de Alejo Carpentier (1949), Irlemar Chiampi (1980), Willian Spindler (1993), Seymour Menton (1998), David Roas (2001), entre outros, sobre o assunto. Pudemos perceber que o subgênero se consolida em determinada narrativa, desde uma construção de um mundo textual relacionado ao mundo dos seres humanos que, gradativamente, recebe elementos insólitos que problematizam a acepção lógico-racionalista. Essa postura conta, ainda, com a colaboração do narrador e das personagens para que haja a instauração do insólito na verossimilhança textual, na medida em que aceitam este elemento, sem apresentar ao leitor a hesitação.

Buscamos uma compreensão do subgênero, a partir de um estudo sobre a mimese literária, pontuando suas aproximações e distanciamentos com os conceitos de Aristóteles e de Platão, bem como, sua inserção no panorama dos estudos da modernidade sobre a orientação mimética na literatura, desde um contraponto com o modelo realista-naturalista das produções hispano-americanas. Percorremos as conexões existentes entre o realismo maravilhoso e suas possíveis raízes mágicas europeias – o fantástico, o maravilhoso e o surrealismo; como também, analisamos as relações linguísticas entre o subgênero e os conceitos de história, de ideologia e de neobarroco.

No segundo capítulo, aplicamos o produto das discussões sobre o subgênero, na narrativa de *Concierto barroco*, de Alejo Carpentier, pautando-nos em cinco principais aspectos: a fabricação de efeito de encantamento na narrativa; a ausência de hesitação por parte das personagens e do narrador que produziria a problematização do sistema sócio-cognitivo do leitor,

a cronologia e o espaço diegéticos não-lineares, a expressão linguística e ideológica do subgênero e a história como articulador textual do realismo maravilhoso.

Pudemos constatar, de igual maneira, que a afirmativa de Vargas Llosa (2004) sobre o encontro intencional entre a proposta carpentieriana para o conceito com suas artimanhas literárias procede, já que o *Concierto* demonstrou ser uma narrativa ilustrativa da intersecção entre os postulados de Carpentier e de sua poética, chegando a ser problemático para nós, em alguns momentos da análise do romance, conseguirmos desassociá-las.

É possível dizer ainda que, a partir da constatação de que a literatura hispano-americana do século passado fora marcada por concepções teóricas como o realismo mágico, o realismo maravilhoso e o fantástico e a de que a quantidade de estudos desenvolvidos nessa área demonstrou-se suficientemente empenhada em dissolver determinadas incongruências teóricas, a própria produção literária desse território tem reclamado outros nortes, para seu desenvolvimento.

Resguardados os devidos valores do trabalho crítico feito até aqui nessa área, outras concepções emergentes vêm tomando força nesse cenário, não com a intenção de anular a tradição, mas para questioná-la e, portanto, redimensioná-la. Tal constatação liga-se ao fato de que, como ocorrera com as produções realistas e naturalistas na Hispano-América, talvez as produções de filiação mágica tenham se tornado um lugar-comum, pronto a ser abandonado? Acreditamos que serão as atuais e próximas produções literárias hispano-americanas que responderão tal questionamento.

A literatura, que sempre teve o aval para questionar e discutir a condição humana no mundo, documentou, por meio de certas estruturas linguísticas, a captação de que o ser humano transpôs e vem transpondo barreiras, que quiçá, nunca existiram, criando um espaço narrativo, a uma só vez, exatamente como o nosso, mas perpassado pela magia e, ainda assim, verossímil, transferindo ao leitor a criação de um (outro) mundo com constantes reais e fictícias – que tiveram seu apogeu nas narrativas do século passado. Portanto, possivelmente, num futuro não muito distante, o *macondismo* (VOLEK, 2007, p. 303) se torne tradição, para que outros conceitos se apropriem desta América e de sua literatura.

REFERÊNCIAS

ACHUGAR, Hugo. **Planetas sem boca**: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura. Trad. de Lyslei Nascimento. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

ACOSTA, Leonardo. **Música y épica en la novela de Alejo Carpentier**. La Habana: Letras Cubanas, 1981.

AÍNSA, Fernando. Nueva novela histórica y relativización del saber historiográfico. **Casa de las Américas**, nº 202. p. 9-18, 1996.

AUERBACH, Erich. **Mimesis**. A representação da realidade na literatura ocidental. Trad. de George Sperber. São Paulo: Perspectiva, 1971.

BARRERA, Trinidad. **Del centro a los márgenes**: narrativa hispanoamericana del siglo XX. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2003.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: **Magia e técnica, arte e política**. Ensaios sobre literatura, história e cultura. Trad. de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERND, Zilá. Americanidade e Americanização. In.: FIGUEIREDO, Eurídice (org.). **Conceitos de literatura e cultura**. Juiz de Fora: UFJF, 2005. p. 13-33.

BLEST GANA, Alberto. **Martín Rivas**. Barcelona: Linkgua, 2008.

BRETON, André. **Manifestos do Surrealismo**. Trad. de Jorge Forbes. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CAMARANI, Ana Luiza Silva. O universo mágico de Guimarães Rosa e Mia Couto: Primeiras histórias e Histórias abensonhadas. In. **Anais VII Seminário de Pesquisa Grande Sertão: Veredas e Corpo de Baile: 50 anos**, Araraquara: Unesp, 2007. p. 26-35.

CARPENTIER, Alejo. **A literatura do maravilhoso**. Trad. de Rubia Prates Goldoni e de Sérgio Molina. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1987.

_____. **Concerto Barroco**. Trad. de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Brasiliense, 2008.

_____. **Concierto Barroco**. México: Siglo Veintiuno, 1988.

_____. **Los pasos recobrados**: ensayos de teoría y crítica literaria. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2003.

_____. **Razón de Ser**. La Habana: Letras Cubanas, 1984.

_____. **Tientos y Diferencias**. Buenos Aires: Calicanto, 1976.

CARROLL, Lewis. **Alice no país das maravilhas**. Trad. de Isabel de Lorenzo e Nelson Ascher. São Paulo: Sol, 2000.

CASSIRER, Ernst. **Linguagem e Mito**. Trad. de J. Guinsburg e Míriam Schnaiderman. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CHIAMPI, Irlemar. **Barroco e Modernidade**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

_____. **O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano**. São Paulo: Perspectivas, 1980.

COLÓN, Cristóbal. **Los cuatro viajes y el Testamento**. Madrid: Alianza Editorial, 1986. Edición de Consuelo Varela.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Trad. de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

ECHEVERRÍA, Esteban. El matadero. In: GOMEZ-GIL, O. **Literatura Hispanoamericana**. New York: Holt Rinehart & Winston, 1971.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Trad. de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ESTEVES, Antônio Roberto. Encontros em Veneza (Leitura comparada de *Concierto barroco*, de Alejo Carpentier e *Ana em Veneza*, de João Silvério Trevisan). In: TROUCHE, A L. G & PARAQUETT, M. (Org.). **Formas & linguagens: tecendo hispanismo no Brasil**. Rio de Janeiro: CCLS. 2004.

_____. **O romance histórico brasileiro contemporâneo (1975 – 2000)**. São Paulo: UNESP, 2010.

_____; FIGUEIREDO, Eurídice. Realismo mágico e realismo maravilhoso. In.: FIGUEIREDO, Eurídice (org.). **Conceitos de literatura e cultura**. Juiz de Fora: UFJF, 2005. p. 393-414.

FERNANDES, Luiz Carlos. O fantástico e o maravilhoso da solidão latino-americana. **Itinerários**, Araraquara, nº 19, p. 55-65, 2002.

FERNÁNDEZ DE OVIEDO, Gonzalo. **Historia general y natural de las indias**. Madrid: Imprenta de la Real Academia de la Historia, 1851.

FIGUEROA SÁNCHEZ, Cristo Rafael. **Barroco y neobarroco en la narrativa hispanoamericana: Cartografías literarias de la segunda mitad del siglo XX**. Medellín: Universidad de Antioquia, 2007.

_____. De los resurgimientos a las fijaciones del neobarroco literario hispanoamericano. In: **Poligramas del grupo Relecturas de la historia literaria hispanoamericana: formación, transmisión y revisión del canon**. Cali: Universidad del Valle, 2006.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciencias humanas. Trad. de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

FUENTES, Carlos. **El espejo enterrado**. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.

_____. **Valiente Mundo Nuevo**: Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana. México: Fondo de Cultura Económica, 1990.

FURTADO, Filipe. **A construção do fantástico na narrativa**. Lisboa: Horizonte Universitário, 1980.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. **Do amor e outros demônios**. Trad. de Moacir Werneck de Castro. Rio de Janeiro: Record, 1996.

_____. **El otoño del patriarca**. Bogotá: La Oveja Negra, 1979.

GOMES, Álvaro Cardoso. **A estética surrealista**: textos doutrinários comentados. São Paulo: Atlas, 1995.

GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto. **La voz de los maestros**: escritura y autoridad en la literatura latinoamericana moderna. Madrid: Editorial Verbum, 2001.

HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-Moderno**. História-Teoria-Ficção. Trad. de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

IANNI, Octavio. O realismo mágico. In: _____. **Ensaio de sociologia da cultura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 54-73.

JOZEF, Bella. **História da literatura hispano-americana**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989.

LAROCHE, Maximilien. **Contributions à l'étude du Réalisme Merveilleux**. Quebec: GRELCA, 1987.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Trad. de Irene Ferreira, Bernardo Leitão e Suzana Ferreira Borges. Campinas: Unicamp, 1990.

LEÓN-PORTILLA, Miguel. **Tiempo y realidad en el pensamiento maya**: ensayo de acercamiento. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2003.

LEZAMA LIMA, José. **La expresión americana**. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

LIMA, Luiz Costa. **Mímesis**: desafio ao pensamento. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

_____. **Mímesis e modernidade**: formas das sombras. Rio de Janeiro: Graal, 1980.

MALPARTIDA, Juan. América: lo real imaginario. In: COSTA, Horácio (Org.). **A palavra poética na América Latina**: avaliação de uma geração. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 1992.

MÁRMOL, José. **Amalia**. Barcelona: Ramón Espasa y Compañía, 1851.

MARTÍ, José. Nuestra América. In: GOMEZ-GIL, O. **Literatura Hispanoamericana**. New York: Holt Rinehart & Winston, 1971.

MENTON, Seymour. **Historia verdadera del realismo mágico**. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.

MILTON, Heloísa Costa. Barroco e neobarroco. In.: FIGUEIREDO, Eurídice (org.). **Conceitos de literatura e cultura**. Juiz de Fora: UFJF, 2005. p. 55-82.

_____. Narrativa e imaginário na América Espanhola. **Itinerários**, Araraquara, nº 15/16, p. 151-161, 2000.

PAZ, Octavio. **La búsqueda del comienzo** (escritos sobre el surrealismo). Madrid: Fundamentos, 1974.

PEREIRA, Tânia Maria Pantója. Aspectos do realismo maravilhoso em “O bálsamo” de Fernando Couto. **Itinerários**, Araraquara, nº 19, p. 43-54, 2002.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Paradoxos do nacionalismo literário na América Latina. **Estudos Avançados**. São Paulo, vol. 11, nº 30, p. 245-259, 1997. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141997000200015. Acesso em 25 nov. 2011.

QUINTERO, Julio. **El poeta en la novela hispanoamericana**: una lectura de Roberto Bolaño, Sergio Ramírez, Cristián Barros y otros escritores desde el Modernismo hasta hoy. Medellín: Universidad de Antioquia, 2010.

RIEDEL, Dirce Cortes (Org.). **Narrativa, ficção e história**. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

RINCÓN, Carlos. **La no simultaneidad de lo simultáneo**: postmodernidad, globalización y culturas en América Latina. Bogotá: Universidad Nacional, 1995.

ROAS DEUS, David (Org.). **Teorías de lo fantástico**. Madrid: Arco/Libros, 2001.

RODRIGUES, Selma Calasans. **O fantástico**. São Paulo: Ática, 1988.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. **Borges: Uma Poética da Leitura**. Trad. de Irlemar Chiampi. São Paulo: Perspectiva, 1980.

_____. **Narradores de esta América II**. Buenos Aires: Alfa, 1974.

ROSENFELD, Anatol. **Texto/Contexto I**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

ROSS, Waldo. Alejo Carpentier o sobre la metamorfosis del tiempo. In. **Actas III AIH**, p. 753-764, 1968. Instituto Virtual Miguel de Cervantes. Disponível em: http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/03/aih_03_1_083.pdf. Acesso em: 14 ago. 2011.

SARDUY, Severo. El barroco y el neobarroco. In. FERNÁNDEZ MORENO, C. (Org.). **América latina en su literatura**. México: Siglo XXI, 1977.

_____. **Escrito sobre um corpo**. Trad. Lígia Chiappini Moraes Leite e Lúcia Teixeira Wisnik. São Paulo: Perspectiva, 1979.

SARMIENTO, Domingo Faustino. **Conflicto y armonías de las razas en América**. Buenos Aires: Imprenta de D. Tuñez, 1883. Disponível em: <http://213.0.4.19/servlet/SirveObras/01394919700460635646802/023642.pdf>. Acesso em: 12 ago. 2011.

_____. **Facundo: civilización y barbárie**. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1972.

SCANNONE, J. C. Mestizaje cultural: categoría teórica fecunda para interpretar la realidad latinoamericana. In. **Nuevo Punto de Partida en la Filosofía Latinoamericana**. Buenos Aires: Guadalupe, 1990.

SPINA, Segismundo. **Introdução à poética clássica**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

SPINDLER, William. Magic realism: a typology. **Forum for modern language studies**. Oxford, v. 39, p. 75-85, 1993.

TÁVOLA, Artur. **Comunicação é mito: televisão em leitura crítica**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

TODOROV, Tzvetan. **Introducción a la literatura fantástica**. Trad. de Silvia Delpy. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972.

UNAMUNO, Miguel de. **Americanidad**. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho, 2002.

USLAR PIETRI, Arturo. **Quarenta Ensayos**. Caracas: Monte Ávila, 1990.

VARGAS LLOSA, Mario. **A verdade das mentiras**. Trad. de Cordelia Magalhães. São Paulo: Arx, 2004.

_____. **Dicionário amoroso da América Latina**. Trad. de Wladir Dupont e Hortencia Lencastre. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

VILLANUEVA, Darío. VIÑA LISTE, José María. **Trayectoria de la novela hispanoamericana actual**: del “Realismo mágico” a los años ochenta. Madrid: Espasa Calpe, 1991.

VOLEK, Emil. José Martí, Nuestra (Macondo) América. **Revista Universum**. n° 22 Vol. 1. p. 300 - 317, Talca, 2007. Disponível em: http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-23762007000100019&script=sci_arttext. Acesso em: 25 nov. 2011.

WEINHARDT, Marilene. Considerações sobre o romance histórico. **Letras**, Curitiba, n° 43, p. 49-59, 1994.

WHITE, Hayden. **Trópicos do discurso**. Ensaios sobre a crítica da cultura. Trad. de Alípio C. de Franco Neto. São Paulo: EDUSP, 1994.